

18⁺



ШАГSCHAG

НОВАЯ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ДРАМАТУРГИЯ. ЖУРНАЛ
NEUE DEUTSCHSPRACHIGE THEATERTEXTE. EIN JOURNAL

2021

GOETHE
INSTITUT

**ИЗДАНИЕ ГЁТЕ-ИНСТИТУТА
В ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЕ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
EINE PUBLIKATION DER GOETHE-INSTITUTE
IN OSTEUROPA UND ZENTRALASIEN**

© Гёте-Институт, 2021

Все права защищены. Права на тексты и фотографии принадлежат
указанным правообладателям (копирайты и раздел «Импрессум»)

© Goethe-Institut, 2021

Alle Rechte vorbehalten. Text- und Bildrechte sind gesondert ausgewiesen
und verbleiben bei den jeweiligen Rechteinhaber*innen, die bei den
entsprechenden Copyrights und im Impressum angegeben sind



ШАГSCHAG

НОВАЯ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ДРАМАТУРГИЯ. ЖУРНАЛ
NEUE DEUTSCHSPRACHIGE THEATERTEXTE. EIN JOURNAL

2021

GOETHE
INSTITUT

СОДЕРЖАНИЕ

INHALT

- 5 ЛЮБОПЫТСТВО, ИССЛЕДОВАНИЕ, ЭКСПЕРИМЕНТ.**
Д-Р ГЮНТЕР ХАЗЕНКАМП, ДИРЕКТОР ГЁТЕ-
ИНСТИТУТА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ
NEUGIER, ERKUNDUNG, EXPERIMENT.
VON DR. GÜNTHER HASENKAMP
LEITER DES GOETHE-INSTITUTS ST. PETERSBURG
- 10 О ПРОЕКТЕ «ШАГ». Д-Р ГЮНТЕР ХАЗЕНКАМП**
ÜBER DAS PROJEKT „SCHAG“. VON DR. GÜNTHER
HASENKAMP
- 12 О ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД СБОРНИКОМ «ШАГ-6»**
И НЕМНОГО О СЕБЕ. НАТАЛИЯ БАКШИ, АЛЕКСЕЙ
ПЛАТУНОВ И МАРИЯ СЛОЕВА
ÜBER DEN ENTSTEHUNGSPROZESS VON „SCHAG 6“ UND
EIN PAAR WORTE ÜBER UNS SELBST. VON NATALIA
BAKSHI, ALEXEJ PLATUNOV UND MARIA SLOEVA
- О ТЕКСТАХ И АВТОРАХ**
ÜBER TEXTE UND AUTOR*INNEN
- 20 СИБИЛЛА БЕРГ. А ТЕПЕРЬ: В МИР! ИЛИ ДА МНЕ**
ВАШ ВНЕШНИЙ МИР ПО БАРАБАМУ
SIBYLLE BERG. UND JETZT: DIE WELT! ODER:
ES SAGT MIR NICHTS, DAS SOGENANNT DRAUSSEN
- 24 КЛЕМЕНС Й. ЗЕТЦ. ОТКЛОНЕНИЯ**
CLEMENS J. SETZ. DIE ABWEICHUNGEN
- 32 ТОМАС КЁК. ПОТОКИ РАЯ. ЗАБЛУДШАЯ СИМФОНИЯ**
THOMAS KÖCK. PARADIES FLUTEN.
VERIRRTE SINFONIE
- 28 ДАНИЭЛЬ КЕЛЬМАН. СОЧЕЛЬНИК**
DANIEL KEHLMANN. HEILIG ABEND
- 36 БОРИС НИКИТИН. ЭССЕ ОБ УМИРАНИИ**
BORIS NIKITIN. VERSUCH ÜBER DAS STERBEN
- 40 ПЕЧАЛЬ И МЕЛАНХОЛИЯ,**
ИЛИ САМЫЙ ОДИНОКИЙ ИЗ ВСЕХ-ВСЕХ
ДЖОРДЖ ВСЕХ-ВСЕХ ВРЕМЕН. ФРАГМЕНТ
BONN PARK. TRAURIGKEIT & MELANCHOLIE
ODER DER ALLER ALLER EINSAMSTE GEORGE
ALLER ALLER ZEITEN. FRAGMENT
- 44 МИЛО РАУ & АНСАМБЛЬ. ЛЕНИН**
MILO RAU & ENSEMBLE. LENIN
- 46 МИЛО РАУ. FIVE EASY PIECES**
MILO RAU. FIVE EASY PIECES
- 50 ФАЛЬК РИХТЕР. ПЯТЬ УДАЛЁННЫХ**
СООБЩЕНИЙ
FALK RICHTER. FÜNF GELÖSCHTE NACHRICHTEN
- 54 МИРОСЛАВА СВОЛИКОВА. КРАЙ**
MIROSLAVA SVOLIKOVA. RAND
- 58 ВОЛЬФРАМ ХЁЛЛЬ. ДИСКОТЕКА**
WOLFRAM HÖLL. DISKO
- 62 RIMINI PROTOKOLL.**
СИТУАЦИОННЫЕ ЗАЛЫ
RIMINI PROTOKOLL. SITUATION ROOMS
- ИЗДАТЕЛЬСТВА И ПЕРЕВОДЧИКИ**
VERLAGE UND ÜBERSETZER*INNEN
- 66 КОНТАКТЫ ИЗДАТЕЛЬСТВ**
И ПЕРЕВОДЧИКОВ
KONTAKTE DER VERLAGE
UND ÜBERSETZER*INNEN

- 68** **БИОГРАФИИ ПЕРЕВОДЧИКОВ**
BIOGRAFIEN DER ÜBERSETZER*INNEN
- ИЗБРАННЫЕ ИНТЕРВЬЮ И РЕЦЕНЗИИ**
AUS INTERVIEWS UND REZENSIONEN
- 77** **БОРИС НИКИТИН, «ЭССЕ ОБ УМИРАНИИ».**
ТЕАТР ФРАЙБУРГА. ИНТЕРВЬЮ ДЛЯ
ЖУРНАЛА «СЦЕНИК»
BORIS NIKITIN. VERSUCH ÜBER DAS STERBEN
THEATER FREIBURG. EIN INTERVIEW FÜR
SZENIK-MAGAZIN
- 84** **МОЖНО ВАС НА ПАРУ СЛОВ?..**
КЛЕМЕНС Й. ЗЕТЦ. 44-Й ФЕСТИВАЛЬ «ДНИ
ТЕАТРА В МЮЛЬХАЙМЕ», 2019
AUF EIN WORT MIT... CLEMENS J. SETZ.
44. MÜLHEIMER THEATERTAGE NRW, STÜCKE 2019
- 91** **НЕ БОЙТЕСЬ! МАРТИН ТОМАС ПЕСЛЬ**
FÜRCHTET EUCH NICHT! VON MARTIN
THOMAS PESL
- 95** **WE DON'T GIVE A SHIT! КРИСТИАН РАКОВ**
WE DON'T GIVE A SHIT VON CHRISTIAN RAKOW
- 101** **РАЗГОВОР С МИЛО РАУ. «ЛЕНИН» – ПРОЩА-**
НИЕ С ИДОЛОМ
MILO RAU IM GESPRÄCH. LENIN – ABSCHIED
VON EINEM IDOL
- 115** **РАЗГОВОР С МИЛО РАУ. «СНОВА НАУЧИТЬСЯ**
ОПРЕДЕЛЕННЫМ ВЕЩАМ»
MILO RAU IM GESPRÄCH. „DIE DINGE NOCH
EINMAL LERNEN“
- 123** **ИНТЕРВЬЮ ПО ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЕ**
С МИРОСЛАВОЙ СВОЛИКОВОЙ О ПЬЕСЕ «КРАЙ»
E-MAIL-INTERVIEW MIT MIROSLAVA SVOLIKOVA.
ZU RAND
- 129** **RIMINI PROTOKOLL: «СИТУАЦИОННЫЕ ЗАЛЫ»**
RIMINI PROTOKOLL: „SITUATION ROOMS“
- 133** **ОБРЕЗКИ РЕЗИНЫ В МАРИАНСКОЙ ВПАДИНЕ.**
ТЕКСТОВАЯ ОРГИЯ ТОМАСА КЁКА «ПОТОКИ
РАЯ» КАК СИНТЕТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
ИСКУССТВА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ТЕАТРА
GUMMISCHNIPSEL IM MARIANENGRABEN.
THOMAS KÖCKS TEXTORGIE „PARADIES FLUTEN“
ALS TANZ-THEATER-GESAMTKUNSTWERK
- 137** **МОЖНО ВАС НА ПАРУ СЛОВ?.. ВОЛЬФРАМ**
ХЁЛЛЬ, «ДИСКотеКА». 44-Й ФЕСТИВАЛЬ
«ДНИ ТЕАТРА В МЮЛЬХАЙМЕ», 2019
AUF EIN WORT MIT... WOLFRAM HÖLL. „DISKO“
44. MÜLHEIMER THEATERTAGE NRW, STÜCKE 2019
- 142** **ВЫХОДНЫЕ ДАННЫЕ**
IMPRESSUM



Д-Р ГЮНТЕР ХАЗЕНКАМП

Директор Гёте-Института в Санкт-Петербурге

ЛЮБОПЫТСТВО, ИССЛЕДОВАНИЕ, ЭКСПЕРИМЕНТ

Если в начале пьесы на стене висит ружье, то что бы это могло значить?

Этот риторический вопрос, конечно же, знаком любой театральной труппе мира. Так его однажды сформулировал один из самых инсценируемых русских драматургов всех времен и народов: если дана некая драматическая ситуация, то в «традиционном» театре абсолютно ясно, чем она закончится. «Традиционный» театр работает, помимо прочего, с принципом последовательности. Если задана некая ситуация, то из нее должны следовать все последующие положения. И если на сцене висит ружье, то в конце пьесы оно должно непременно выстрелить.

Так это работало во времена великого Антона Павловича Чехова. Но пьесы, написанные сегодня, могут иногда радикально отходить от этого принципа в содержательном и постановочном отношении – или, лучше сказать, в отношении перформативной практики. В этой области театральный мир пережил фундаментальный эстетический сдвиг: уже 22 года прошло с тех пор, как Ханс-Тис Леман ввел понятие «постдраматического театра» для описания развивающихся инновационных постановочных практик. А 21 год назад вышел в свет первый том серии «ШАГ», и за ним последовали еще пять. Сегодня мы рады представить вам шестой том этой серии.

VON DR. GÜNTHER HASENKAMP

Leiter des Goethe-Instituts St. Petersburg

NEUGIER, ERKUNDUNG, EXPERIMENT

Wenn in einem Theaterstück gleich zu Beginn ein Gewehr an der Wand hängt – was hat das zu bedeuten?

Alle Theater-Communities dieser Welt kennen natürlich diese rhetorische Frage. Gestellt hat sie einst der meistgespielte russische Dramatiker aller Zeiten: Eine dramatische Situation – im „traditionellen“ Theater ist völlig klar, wie sie enden wird. Das „traditionelle“ Theater arbeitet, unter anderem, mit dem Prinzip der Folgerichtigkeit. Es gibt ein Motiv – und das nächste und übernächste beziehen sich irgendwie darauf. Es gibt ein Gewehr – also wird am Ende des Stücks ein Schuss losgehen.

So war es damals, zu den Zeiten des großen Anton Pawlowitsch Tschechow. Theatertexte, die heute geschrieben werden, unterscheiden sich davon (aber Vorsicht, das gilt nicht immer) radikal in Hinsicht auf den Inhalt und auf die Inszenierung, oder sagen wir besser: in Hinsicht auf die performative Praxis. Auf diesem Gebiet hat die Theaterwelt grundlegende ästhetische Verschiebungen erlebt: Es ist nun 22 Jahre her, dass Hans-Thies Lehmann für die sich entwickelnden innovativen Inszenierungsweisen den Begriff des „postdramatischen Theaters“ erfand. Und es ist 21 Jahre her, dass der erste Band der Reihe „Schag“ erschien – fünf weitere Bände sind seither gefolgt. Heute stellen wir den sechsten Band vor.

Первая публикация в рамках проекта «ШАГ» все еще выглядела как обычная книга. Она вышла в 2000 году в твердом переплете под заголовком «Современные немецкие пьесы». Лишь спустя год возникла аббревиатура «ШАГ», состоящая из первых букв названий трех немецкоязычных стран – Швейцарии, Австрии, Германии – так как на московском фестивале «Новый европейский театр» в 2001 году были представлены новейшие немецкоязычные пьесы из этих стран.

Так «ШАГ» за «ШАГ»-ом Гёте-Институты в Восточной Европе и Центральной Азии продолжали и дальше знакомить с актуальным немецкоязычным театром заинтересованную публику – в первую очередь режиссеров, заведующих литературной частью театров, театральных педагогов и других работников театральной сферы. Сейчас слово «пьеса» уже исчезает из обихода, вместо этого все чаще говорят о «театральных текстах», то есть о текстах, которые доходят до аудитории не через постановку, а через чтение.

Впечатляющее число пьес из пяти прошлых томов серии «ШАГ» было представлено в виде сценических чтений, фестивальных показов, отдельных постановок и репертуарных спектаклей. Для Гёте-Институты в Восточной Европе и Центральной Азии «ШАГ» стал одним из наиболее успешных проектов последних двадцати лет.

На сегодняшний день эстетический процесс размывания границ, свойственный «постдраматическому театру», продвинулся далеко вперед и в некоторых случаях даже как будто снова вернулся к традиционным формам. И этот процесс не ограничивается

Die erste Publikation im Rahmen des Projekts „Schag“ sieht noch aus wie ein gewöhnliches Buch. Es erscheint im Jahr 2000 als Hardcover unter dem Titel „Zeitgenössische deutsche Stücke“. Im Folgejahr fand sich dann das Akronym „Schag“ – es steht für Schweiz, Österreich, Germanien (und bedeutet „Schritt“ auf Deutsch). Denn auf dem Moskauer Festival „Neues europäisches Theater“ werden 2001 neuere deutschsprachige Stücke vorgestellt.

„Schritt“ für „Schritt“ wollen die Goethe-Institute in Osteuropa und Zentralasien forthin aktuelle deutschsprachige Theaterarbeiten vorstellen – vor allem den Regisseur*innen, Dramaturg*innen, Theaterpädagog*innen und anderen Theaterfachleuten. Bald ist auch weniger von „Stücken“ die Rede als vielmehr von „Theatertexten“. Also von Texten, die die Leser*innen gar nicht über eine Aufführung erreichen sondern über die Lektüre.

In zwei Jahrzehnten erscheinen fünf Bände, und die Anzahl der szenischen Lesungen, der Festivalaufführungen, der einzelnen Produktionen und Aufnahmen solcher Stücke in das Repertoire von Theatern ist beeindruckend. Für die Goethe-Institute in Osteuropa und Zentralasien ist „Schag“ eines der erfolgreichsten Projekte der letzten zwanzig Jahre.

Der ästhetische Öffnungsprozess, der das „postdramatische Theater“ kennzeichnete, ist heute weit vorangeschritten und mitunter auch wieder zurückgekehrt zu traditionellen Formen. Dieser Prozess ist nicht auf das Theater begrenzt. Alle künstlerischen Sparten haben, in Interaktion mit der sich rasant wan-



театром. Во всех сферах искусства, в его взаимодействии со стремительно меняющейся социальной действительностью происходит расширение жанровых границ и снятие эстетических ограничений.

В случае театра эти изменения будут, вероятно, особенно хорошо заметны в содержании нового, шестого тома серии «ШАГ». В сборнике «ШАГ-6» оживает экспериментальность. Но лучше прочтите сами! Палитра стилей велика – от крайне непривычного до классического. Может быть, в этой широте спектра в какой-то мере проявляется дух нашего времени: сосуществование различных возможностей и отсутствие какого-либо порядка? Конечно же, «ШАГ», несмотря на все прошедшие годы, не стал всеобъемлющим отражением театральных тенденций в немецкоязычных странах. Но все же очевидно, что в произведениях из наших антологий проявляются те самые культурные дискурсы, которые нас занимали тогда и будут занимать впредь.

Кураторы этого сборника руководствовались, помимо прочего, и чутьем, подсказывающим, с чем именно готова «соприкоснуться» русскоязычная аудитория. Но с другой стороны, разумеется, как и всегда, учитывалось то, какие произведения обратили на себя внимание на фестивалях и так называемых «рынках пьес», проводимых в немецкоязычной Европе. Выбор есть выбор, и в нем всегда узнается «почерк» выбирающего. Но с уверенностью можно сказать одно: проектная группа достигла согласия.

В составе этой группы были Наталия Бакши (доцент университета и переводчица

делnden gesellschaftlichen Wirklichkeit, ihre Genregrenzen und ästhetischen Limitierungen ausgeweitet.

Im Falle des Theaters wird dies vielleicht besonders gut am neuesten Band der „Schag“-Serie sichtbar, der sechsten Ausgabe, die im Frühjahr 2021 erscheint. Hier, in „Schag 6“, wird das Experimentelle lebendig. Aber lesen Sie selbst! Die Bandbreite ist groß, sie reicht vom sehr Ungewohnten bis zum Klassischen. Manifestiert sich hier, irgendwie, der Geist der Zeit? Die Koexistenz verschiedener Möglichkeiten, die Abwesenheit irgendwelcher Ordnungen? – „Schag“ ist all die Jahre sicher keine umfassende Spiegelung der theatralen Realität in den deutschsprachigen Ländern gewesen. Aber es liegt auf der Hand, dass sich in den Texten dieser Anthologien auch jene kulturellen Diskurse manifestieren, die uns beschäftigt haben und weiter beschäftigen werden.

Die Kurator*innen dieses Bandes sind bei der Auswahl gewiss auch ihrem Spürsinn dafür gefolgt, was ein russischsprachiges Publikum „anfassen“ könnte. Aber es wurde auch (wie immer) sehr genau geschaut, was für Theatertexte auf Festivals und sogenannten „Stücke-Märkten“ im deutschsprachigen Europa in der letzten Zeit Beachtung fanden. Eine Auswahl bleibt eine Auswahl, und sie trägt immer auch ein wenig die Handschrift der Auswählenden. Aber man kann sagen: Die Projektgruppe war sich einig.

Die Gruppe bestand aus: Natalia Bakshi (Hochschullehrerin und Übersetzerin in Moskau), Alexei Platunov (Theaterwissenschaftler in St. Petersburg), Maria Sloeva (Kuratorin in

из Москвы), Алексей Платунов (театровед из Санкт-Петербурга), Мария Слоева (куратор из Санкт-Петербурга), Яна Соболева и Гюнтер Хазенкамп (представители Гёте-Института в Санкт-Петербурге).

Решающую роль в проекте «ШАГ» играют переводчики и переводчицы. Здесь, как и в любом диалоге культур, они и есть главные герои. Им, наряду с издательствами, агентствами и авторами пьес, полагаются особые слова благодарности, ведь их вклад был решающим!

«ШАГ-6» выходит весной 2021 года, в то самое время, когда мир переживает нечто небывалое. И совсем нет настроения думать о том, что где-то на стене висит ружье, которое кто-нибудь однажды, возможно, снимет с гвоздя...

В эти дни царит совсем другое настроение. Но искусство – это всегда некая альтернатива, некое «но». Пожалуй, еще немного полистаем наследие уже упомянутого русского драматурга всех времен и народов в поисках подходящего девиза для нашей необъяснимой современности – и обнаружим следующие слова: «Равнодушие – это паралич души, преждевременная смерть».

Итак, вот он – «ШАГ-6», шаг навстречу любопытству, исследованию и эксперименту.

Мы желаем вам захватывающего, познавательного и полезного чтения!

P. S. Огромное спасибо Наташе, Маше, Алексею, Яне и Олесе за прекрасную совместную работу!

Санкт-Петербург, апрель 2021 года

St. Petersburg), Jana Sobolewa und Günther Hasenkamp (Goethe-Institut St. Petersburg).

Die Übersetzer*innen spielen im Projekt „Schag“ eine entscheidende Rolle. Sie sind, wie immer im Kulturaustausch, die eigentlichen Helden. Neben den Verlagen, Agenturen und Autor*innen gebührt ihnen daher ein nachdrücklicher Dank – ihr Beitrag ist entscheidend!

„Schag 6“ erscheint im Frühjahr 2021, in einer Zeit, in der die Welt etwas nie Dagewesenes erlebt. Man ist irgendwie nicht in der Stimmung, sich auch nur vorzustellen, dass irgendwo an einer Wand ein Gewehr hängt, dass es womöglich jemand vom Haken nimmt...

In diesen Tagen ist die Stimmung eine andere. Aber die Kunst ist immer eine Alternative, ein „aber“. Wir blättern also, auf der Suche nach einer Devise für diese schwer erklärbare Zeit, bei dem schon genannten meistgespielten russischsprachigen Dramatiker aller Zeiten und finden diesen Satz: „Die Gleichgültigkeit ist eine Lähmung der Seele, ein vorzeitiger Tod.“

Nun also „Schag 6“ – ein Schritt der Neugier, der Erkundung und des Experimentes.

Wir wünschen Ihnen eine spannende, informative und gewinnbringende Lektüre dieses Journals!

PS: Natascha, Mascha, Aleksei, Jana und Olesia herzlichen Dank für die schöne Zusammenarbeit!

St. Petersburg, April 2021

Д-Р ГЮНТЕР ХАЗЕНКАМП

Директор Гёте-Института в Санкт-Петербурге

О ПРОЕКТЕ «ШАГ»

Гёте-Институты в Восточной Европе и Центральной Азии предоставляют режисерам, заведующим литературной частью театров, театральным педагогам и всем работникам театральной сферы в русскоязычном культурном пространстве возможность познакомиться с современными немецкоязычными пьесами в высококачественных переводах.

«ШАГ» 1-5

Под общим названием «ШАГ» Гёте-Институт публикует русские переводы современных театральных текстов из трех стран. Проект осуществляется в сотрудничестве с Австрийским культурным форумом и швейцарским фондом «Про Гельвеция». На сегодняшний день вышли пять антологий. Настоящий журнал рассказывает о шестом сборнике, выпущенном в 2021 году. Страница проекта «ШАГ» в интернете:

www.goethe.de/rusland/schag

«ШАГ-6»

«ШАГ-6» – это сборник из двенадцати новых немецкоязычных театральных текстов (их печатное издание насчитывало бы более тысячи страниц). Журнал «ШАГ» знакомит публику с пьесами и их авторами через выдержки из критических статей, интервью и так далее. Подробнее о проекте можно узнать на странице

www.goethe.de/rusland/schag

VON DR. GÜNTHER HASENKAMP

Leiter des Goethe-Instituts St. Petersburg

ÜBER DAS PROJEKT „SCHAG“

Die Goethe-Institute in Osteuropa und Zentralasien ermöglichen Regisseur*innen, Dramaturg*innen, Theaterpädagog*innen und anderen Theaterfachleuten im russischsprachigen Raum Zugang zu aktuellen Stücken des deutschsprachigen Theaters in anspruchsvollen Übersetzungen.

SCHAG # 1-5

Unter dem Projektnamen „Schag“ (dt. Schritt) veröffentlicht das Goethe-Institut russische Übersetzungen von zeitgenössischen Theatertexten aus den drei Ländern, in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Kulturforum und Pro Helvetia. Erschienen sind bislang fünf Anthologien; über die neue, sechste Sammlung berichtet das vorliegende Journal (2021). Im Web finden Sie das Projekt hier:

www.goethe.de/rusland/schag

SCHAG 6

„Schag 6“ ist eine Sammlung von zwölf neueren deutschsprachigen Theatertexten (die gedruckt mehr als 1000 Seiten umfassen würden). Das Journal „Schag“ erscheint im Frühjahr 2021 und stellt die Stücke und Autor*innen in Auszügen aus Kritiken und Interviews vor. Im Web finden Sie das Projekt unter

www.goethe.de/rusland/schag

Примечание:

В этом журнале нет самих пьес (театральных текстов). Он рассказывает о произведениях и их авторах, а также помогает понять контекст восприятия этих текстов на немецкоязычной сцене.

QR-КОД

Сами произведения хранятся на сайте www.goethe.de/russland/schag. Перейдя по ссылке или воспользовавшись QR-кодом, вы получите доступ к форме, через которую сможете заказать электронную антологию «ШАГ-6» со всеми текстами. Доступ к этим текстам возможен только после регистрации через формуляр из соображений защиты авторских прав.

ПОСТАНОВКИ ТЕКСТОВ И АВТОРСКИЕ ПРАВА

Исключительные права на оригинальные произведения и их переводы принадлежат соответствующим правообладателям. Это касается прав на постановку и читку профессиональными и любительскими театрами, публичный показ, теле- и радиовещание, редактирование и переработку, экранизацию, озвучение, иной перевод – независимо от того, идет ли речь обо всем тексте или только о его части. Все вышеупомянутые права необходимо приобретать у правомочных издательств или иных правообладателей, а также у переводчиков данных произведений. Гёте-Институты в Восточной Европе и Центральной Азии будут рады содействовать в установлении контактов с правообладателями.

Hinweis:

In diesem Journal finden Sie *nicht* die Stücke (die Theatertexte) selbst. Das Journal informiert über die Texte und die Autor*innen, und es liefert einen Kontext zur Rezeption dieser Theatertexte auf deutschsprachigen Bühnen.

QR-CODE

Die Stücke selbst finden sich auf der Webseite www.goethe.de/russland/schag. Hier (oder sofort mit dem untenstehenden QR-Code) erhalten Sie Zugang zu einem Formular. Mit ihm können Sie die digitale Anthologie „SCHAG 6“ mit allen Texten bestellen. Der Zugang zu diesen Texten ist aus Copyright-Gründen nur per Anmeldung möglich.

AUFFÜHRUNGEN – DAS COPYRIGHT

Die Urheberrechte an Texten und Übersetzungen gehören den Rechtsinhaber*innen. Das betrifft Vortrags- und Aufführungsrechte für Berufs- bzw. Laientheater, das Recht der öffentlichen Wiedergabe oder Präsentation, Übertragungsrechte, das Recht zur Nachbearbeitung, Verfilmung, Vertonung, zur sonstigen Übersetzung, unabhängig davon ob es um den ganzen Text oder einzelne Textteile geht. Es ist unerlässlich, alle oben erwähnten Rechte bei den Buchverlagen (oder sonstigen Rechtsinhaber*innen) oder bei den Übersetzer*innen einzuholen. Die Goethe-Institute in Osteuropa und Zentralasien sind gern bereit, bei diesem Vorgang zu unterstützen.



**НАТАЛИЯ БАКШИ, АЛЕКСЕЙ ПЛАТУНОВ
И МАРИЯ СЛОЕВА**

О ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД СБОРНИКОМ «ШАГ-6» И НЕМНОГО О СЕБЕ

(ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К СБОРНИКУ)

«<...> Этот сборник – не экскурсия по музею современной драматургии, где каждый экспонат встроен в иерархию и атрибутирован, а скорее прогулка по лесу в надежде на встречу с неизвестным.

Нам предстоит двигаться и совершать переходы от феминизма и экологии к торговле оружием и проблемам насилия, от Ленина и Троцкого к одинокой черепахе, от драмы для двух актеров к многосерийным пьесам, от попытки разобраться в себе к наблюдению за разговорами фигурок тетриса. <...>

<...> Мы отбирали эти тексты легко, с доверием к себе и друг другу. Наталия достала из шкатулки редкостей пьесу про уборщицу-художницу, которая строила модели квартир своих клиентов, а затем покончила с собой. Алексей рассказал о странном молодом немецком драматурге

**VON NATALIA BAKSHI, ALEXEJ PLATUNOV
UND MARIA SLOEVA**

ÜBER DEN ENT- STEHUNGSPROZESS VON „SCHAG 6“ UND EIN PAAR WORTE ÜBER UNS SELBST

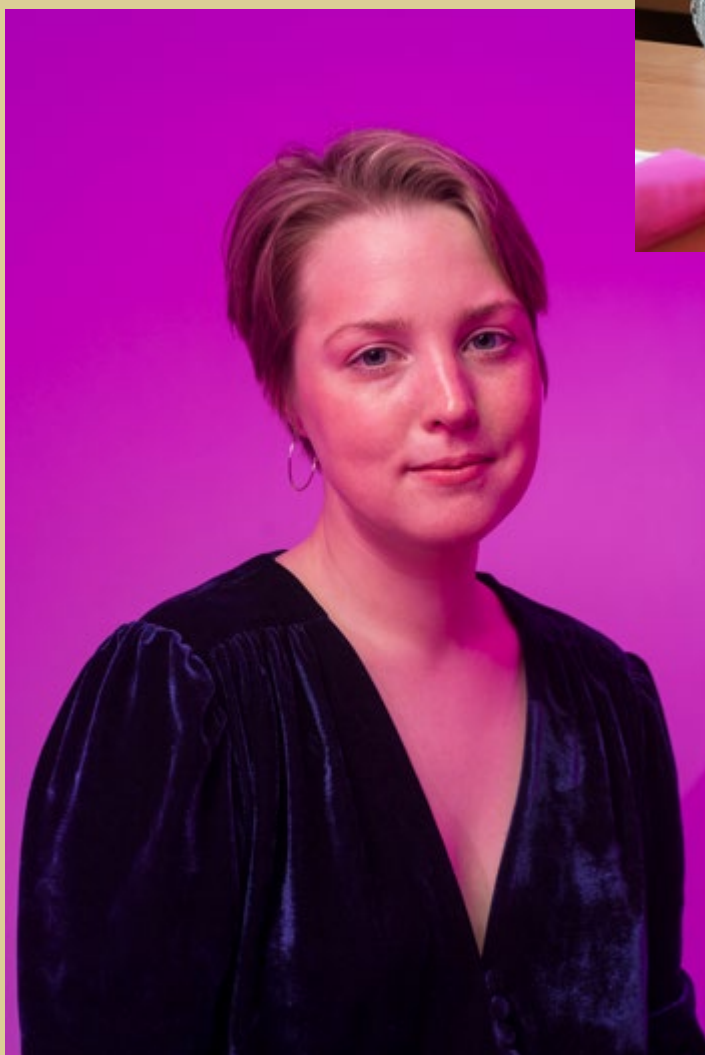
(AUS DEM VORWORT ZUM SAMMELBAND)

„<...> Diese Textsammlung ist keine Führung durch ein Museum für zeitgenössische Dramaturgie, in dem jedes Exponat exakt in eine Hierarchie eingeordnet und beschriftet wird, sondern eher ein Waldspaziergang in der Hoffnung, dem Unbekannten zu begegnen.

Uns steht bevor, uns zu bewegen und Übergänge zu bewältigen von Feminismus und Ökologie zu Waffenhandel und Gewaltproblemen, von Lenin und Trotzki zu einer einsamen Schildkröte, von einem Drama für zwei Schauspieler zu Serienstücken, vom Versuch der Selbsterkundung zur Beobachtung der Gespräche von Tetrisblöcken. <...>

<...> Es fiel uns leicht, diese Texte auszuwählen, uns selbst und einander vertrauend. Natalia pickte aus der Raritätenschatulle ein Stück über eine Putzhilfe und Künstlerin heraus, die Modelle der Wohnungen ihrer Arbeitgeber*innen bastelt und sich dann das Leben

Наталья Бакши
Natalia Bakshi
© Из личного архива



Мария Слоева
Maria Sloeva
© Анна Гофман

Алексей Платунов

Alexej Platonov

© Из личного архива



корейского происхождения, Мария прислала самый личный текст ее любимого театрального режиссера. Дальше мы замешали и пропустили через себя десятки текстов, чтобы наделить их в остатке коллективной задачей – отражать пульсирующий хаос исторических и художественных процессов. Хаос, в котором существуют и уверенные пьесы, и хрупкие, и не пьесы совсем. <...>».

nimmt. Alexej erzählte von einem seltsamen jungen deutschen Stückeschreiber koreanischer Herkunft, Maria schickte den persönlichsten Text ihres Lieblingstheaterregisseurs. Dann nahmen wir uns Dutzende Texte vor, ließen sie alle auf uns wirken, um schließlich die Endauswahl ihrer gemeinsamen Bestimmung zuzuführen – das pulsierende Chaos historischer und künstlerischer Prozesse abzubilden. Ein Chaos, in dem es selbstbewusste und zerbrechliche Stücke gibt, aber auch Stücke, die gar keine sind. <...>.“

НАТАЛИЯ БАКШИ

филолог, переводчик, преподаватель РГГУ (Москва), в прошлом координатор немецкоязычных проектов на Международном театральном фестивале им. А. П. Чехова. Много лет с энтузиазмом переводит современную немецкую драматургию.

МАРИЯ СЛОЕВА

куратор, менеджер в культурных индустриях. Сейчас работает над проектами библиотеки имени Маяковского, Вахтанговского фестиваля театральных менеджеров, временного объединения «Хронотоп» в Петербурге и Москве. Постоянно пытается уйти из театра и находится в процессе изучения Data Science. Следит за неопределившимися, критическими и рискованными формами в перформативном искусстве, за развитием коллективных практик и цифровой среды и за своими растениями на подоконнике.

АЛЕКСЕЙ ПЛАТУНОВ

театровед, куратор, работал в крупнейших театральных институциях Петербурга: театр-фестиваль «Балтийский дом», БДТ им. Г. А. Товстоногова, Александринский театр. Программный директор, куратор и отборщик ряда международных театральных фестивалей. Много лет с переменным успехом пытается скрестить институциональное с неформатным, но, кажется, устал. Особый интерес испытывает к любым пограничным формам бытования искусства.

NATALIA BAKSHI

Philologin, Übersetzerin, Dozentin an der RGGU Moskau (Russische Staatliche Geisteswissenschaftliche Universität), zuvor Koordinatorin deutschsprachiger Projekte beim Internationalen Tschechow-Theaterfestival. Seit vielen Jahren begeisterte Übersetzerin zeitgenössischer deutscher Dramatik.

MARIA SLOEVA

Kuratorin, Kulturmanagerin. Arbeitet zurzeit an Projekten der Majakowski-Bibliothek, des Wachtangow-Festivals für Theatermanager*innen sowie der provisorischen Vereinigung „Chronotopos“ in Petersburg und Moskau. Sie versucht immer wieder, sich vom Theater zu lösen und studiert momentan Data Science. Sie beschäftigt sich mit offenen, kritischen und riskanten Formen in der performativen Kunst, der Entwicklung kollektiver Verfahren, dem Thema Datensphäre sowie mit ihren Pflanzen auf der Fensterbank.

ALEXEJ PLATUNOV

Theaterwissenschaftler, Kurator, arbeitete bei den größten Theaterinstitutionen Petersburgs: beim Theaterfestival „Baltijskij Dom“ (Baltisches Haus), am Towstonogow-Dramentheater (BDT), am Alexandrinski-Theater. Programmdirektor, Kurator und Jury-Mitglied bei einer Reihe internationaler Theaterfestivals. Seit vielen Jahren mit wechselndem Erfolg darum bemüht, Institutionelles mit Informellem zu kombinieren, ist ihm anscheinend die Lust daran abhandengekommen. Sein besonderes Interesse gilt allen Grenzformen in der Kunst.



**ОБ АВТОРАХ
И ТЕКСТАХ**

**ÜBER DIE
AUTOR*INNEN
UND TEXTE**

СИБИЛЛА БЕРГ

SIBYLLE BERG



**НЕМЕЦКО-ШВЕЙЦАРСКАЯ
ПИСАТЕЛЬНИЦА, ДРАМАТУРГ**

**DEUTSCH-SCHWEIZERISCHE
SCHRIFTSTELLERIN UND DRAMATIKERIN**

Сибилла Берг – автор 27 пьес и 15 романов, переведенных на 34 языка, Сибилла Берг – одна из самых признанных драматургов и писателей Германии и Швейцарии. Она идентифицирует себя как небинарную персону и поддерживает движение *Straight Edge* (ответвление панк-культуры, основой которого является идея самоконтроля). В ее текстах замешиваются все острые проблемы современности: патриархальность общества, неолиберализм, изменения климата, тотальный контроль государства за частной жизнью людей.

«Сибилла Берг создала язык для разговора о скелетах в шкафу. В ее пьесах люди встречаются с первородными страхами, они ясно осознают, что именно человек разрушает мир. Несмотря на современность героев, в них проступают гнетущие архаические образы», – так охарактеризовали язык писательницы при вручении Schweizer Grand Prix Literatur.

Sibylle Berg ist Autorin von 27 Stücken und 15 Romanen, übersetzt in 34 Sprachen. Sie identifiziert sich als nicht-binäre Person und unterstützt die Bewegung *Straight Edge* (ein Ableger der Hardcore-Punk-Kultur, deren Grundlage die Idee der Selbstkontrolle bildet). Ihre Texte behandeln alle aktuellen Probleme der modernen Gesellschaft: die patriarchalische Gesellschaftsstruktur, Neoliberalismus, Klimawandel, die totale Kontrolle des Staates über das Privatleben der Menschen.

„Sibylle Berg hat eine Sprache entwickelt, die unmittelbar das benennt, was in den Trümmern übrigbleibt. Die ureigenen Ängste des Menschen werden behandelt, immer im klaren Bewusstsein, dass der Mensch es ist, der die Welt zerstört; bei aller Gegenwärtigkeit ist es die Archaik der Berg'schen Figuren, die uns so bedrückt.“ So wurde die Sprache der Schriftstellerin anlässlich der Verleihung des Schweizer Grand Prix Literatur charakterisiert.

Избранные пьесы: *Жизнь Хельге* (2000), *Собака, женщина, мужчина* (2001), *Мой довольно странный друг Вальтер* (2014), *А потом пришла Мирна* (2015), *Авеню Уондерлэнд* (2018).

Ausgewählte Stücke: *Helges Leben* (2000), *Hund, Frau, Mann* (2001), *Mein ziemlich seltsamer Freund Walter* (2014), *Und dann kam Mirna* (2015), *Wonderland Ave* (2018)

СИБИЛЛА БЕРГ
SIBYLLE BERG

**А ТЕПЕРЬ:
В МИР! ИЛИ
ДА МНЕ ВАШ
ВНЕШНИЙ МИР
ПО БАРАБААНУ**

(2013)

**UND JETZT:
DIE WELT! ODER
ES SAGT MIR NICHTS,
DAS SOGENANNT
DRAUSSEN**

(2013)

ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: Rowohlt Theater Verlag

Переводчик пьесы на русский язык/Übersetzerin des Stückes

ins Russische: Елизавета Соколова/Elizaveta Sokolova

Эта пьеса – длинный яростный монолог женщины, обращенный к миру и к скованному и запертому в подвале мужчине, которого зрители видят на экране. По ходу действия через скайп появляются ее подруги и мама.

В потоке речи мы узнаем фрагменты биографии героини: об участии в детской женской банде, о семье, о жизни ее подруг и их совместном нелегальном бизнесе по торговле лекарствами. Все эти истории обозначаются лишь штрихами, а главное напряжение сосредоточено вокруг типичных тем, с которыми сталкиваются сегодня женщины. Это претензии мира на идеальное тело, красивую жизнь, крепкие отношения, гетеронормативное поведение, экологичность, политкорректность, активизм, заботу о психическом и физическом здоровье.

Пьеса «А теперь: в мир! Или Да мне ваш внешний мир по барабану» открывает театральный сериал, новые эпизоды которого выходили в 2013, 2015, 2017 и 2020 годах.

Dieses Stück ist ein langer furioser Monolog einer Frau, gerichtet an die Welt und an einen gefesselten Mann, der in einem Keller eingesperrt ist und den die Zuschauer auf einem Monitor sehen. Im Laufe der Handlung erscheinen per Skype ihre Freundinnen und ihre Mutter.

Während des Redeflusses der Protagonistin erfahren wir einiges aus ihrer Biografie: ihr Mitmachen bei einer Mädchenbande, die Familie, das Leben ihrer Freundinnen und den gemeinsamen illegalen Handel mit Medikamenten. All diese Geschichten sind lediglich Skizzen, die Spannung konzentriert sich vor allem auf typische Themen, mit denen Frauen heute konfrontiert sind: die Forderungen der Welt nach einem idealen Körper, einem schönen Leben, festen Beziehungen, einem der Norm entsprechenden heterosexuellen Verhalten, Ökologiekonformität, Political Correctness, Aktivismus, dem Streben nach psychischer und physischer Gesundheit.

Das Stück „UND JETZT: DIE WELT! Oder: Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen“ eröffnete eine Theaterserie, deren weitere Episoden 2013, 2015, 2017 und 2020 erschienen sind.

КЛЕМЕНС Й. ЗЕТЦ

CLEMENS J. SETZ

АВСТРИЙСКИЙ ДРАМАТУРГ, ПИСАТЕЛЬ, ПЕРЕВОДЧИК. СОСНОВАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНОЙ ГРУППЫ «ПЛАТФОРМА»

ÖSTERREICHISCHER DRAMATIKER, SCHRIFTSTELLER, ÜBERSETZER. MITBEGRÜNDER DER LITERATURGRUPPE „PLATTFORM“



Произведения **Клеменса Й. Зетца** сотканы из светотени гротескных идей и изящного ужаса, жестоких событий и нежных жестов. Писатель с хладнокровностью хирурга, орудующего скальпелем, раскрывает безумства и тайны повседневности жителей ухоженных домов с террасами. Бездны навязчивых неврозов облакаются у него в разные формы: то утонченного хоррора, то научно-фантастической драмы, то сказки на современный лад. Это хитроумный лабиринт из нежности, насилия, подлости и любви со странным послевкусием ощущимой экзистенциальной утраты.

In den Werken von **Clemens J. Setz** sind Licht und Schatten miteinander verwoben: groteske Ideen und raffinierter Schrecken, grausame Ereignisse und zärtliche Gesten. Wie ein kaltblütiger Chirurg legt der Schriftsteller mit dem Seziermesser den Wahnsinn und die Heimlichkeiten des Alltags von Bewohner*innen gepflegter Häuser mit Terrasse frei. Die Abgründe von Zwangsneurosen hüllen sich bei ihm in die Form subtilen Horrors, mal als Science-Fiction-Drama, mal als modernes Märchen. Ein ausgeklügeltes Labyrinth aus Zärtlichkeit, Gewalt, Gemeinheit und Liebe mit dem seltsamen Nachgeschmack empfindlichen existenziellen Verlusts.

Избранные пьесы: Объединенные нации (2017), Эриния (2018)
Ausgewählte Stücke: Vereinte Nationen (2017), Erinnya (2017)

КЛЕМЕНС Й. ЗЕТЦ
CLEMENS J. SETZ

ОТКЛОНЕНИЯ (2018)
DIE
ABWEICHUNGEN (2018)



ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: Suhrkamp Theater Verlag

Переводчик пьесы на русский язык/Übersetzerin des Stückes ins Russische: Наталия Бакши/Natalia Bakshi

В чулане крохотной квартирки находят тело покончившей с собой уборщицы Дженнифер Ясsem, которая оставила после себя миниатюрные макеты квартир своих клиентов. Куратор картинной галереи решает сделать выставку этих миниатюр и приглашает членов семей, в которых работала уборщица, заранее посмотреть на модели их квартир. Довольно быстро выясняется, что квартиры не просто воссозданы в миниатюре, но в каждой из них есть свое особое отклонение. Поначалу отклонения не кажутся важными. В одном случае вместо холодильника встроен билетный автомат. Шкаф, в котором один из клиентов хранит все свои проекты, оказывается переставлен в другое место, и вместо документов в нем прячется игрушечный динозаврик. Самое странное отклонение обнаруживается в модели семьи Кайндл – вместо одного ребенка там оказываются два. Это отклонение приводит не только к распаду семьи, но и к экзистенциальному кризису отца. В пьесе показаны три семьи, совершенно по-разному реагирующие на увиденное. Но во всех трех случаях миниатюры изменяют привычный уклад их жизни.

In der Besenkammer einer winzigen Wohnung wird die Leiche der Putzhilfe Jennifer Jassem gefunden, die sich das Leben genommen hat. Sie hinterlässt Miniaturmodelle der Wohnungen ihrer Arbeitgeber*innen. Der Kurator einer Kunstgalerie organisiert eine Ausstellung dieser Modelle. Vor der Eröffnung lädt er Mitglieder der Familien ein, bei denen die Putzhilfe gearbeitet hat. Sie sollen sich die Modelle ihrer Wohnungen anschauen. Recht schnell wird klar, dass die Wohnungen nicht einfach nur im Miniaturformat wiederhergestellt sind, sondern in jeder eine besondere Abweichung zu finden ist. Zunächst erscheinen die Abweichungen als nicht besonders wichtig. In einem Fall steht an der Stelle des Kühlschranks ein Ticketautomat. Der Schrank, in dem ein Arbeitgeber seine Dokumente aufbewahrt, ist an eine andere Stelle gerückt, und statt der Dokumente versteckt sich darin ein Spielzeugdinosaurier. Die merkwürdigste Abweichung findet sich im Wohnungsmodell der Familie Kaindl – statt eines Kindes sind dort zwei zu sehen. Diese Abweichung führt nicht nur zum Zerfall der Familie Kaindl, sondern auch zu einer existenziellen Krise des Familienoberhauptes. Das Stück stellt drei Familien vor, die vollkommen unterschiedlich auf das Gesehene reagieren. Doch in allen drei Fällen verändern die Miniaturen die gewohnte Lebensordnung.

ДАНИЭЛЬ КЕЛЬМАН DANIEL KEHLMANN



АВСТРИЙСКИЙ И НЕМЕЦКИЙ ПИСА-
ТЕЛЬ, ДРАМАТУРГ, ЛИТЕРАТУРНЫЙ
КРИТИК

ÖSTERREICHISCHER UND DEUTSCHER
SCHRIFTSTELLER, DRAMATIKER,
LITERATURKRITIKER

Даниэль Кельман со студенческих лет сотрудничает с крупными немецкоязычными газетами – Süddeutsche Zeitung, Frankfurter Rundschau, Frankfurter Allgemeine Zeitung. Читает лекции по поэтике в университетах Германии.

Его роман «Измеряя мир» стал одним из самых успешных немецкоязычных романов послевоенного периода. Роман «Тилль» попал в шорт-лист Международной Букеровской премии 2020 года и будет экранизирован создателями сериала «Тьма» Бараном бо Одаром и Янтье Фризе для стриминговой платформы Netflix.

Его произведения часто причисляют к «магическому реализму». В чертах героев Кельмана преобладают какие-то крайности: слишком поверхностные, чрезвычайно талантливые, отчужденные. Они попадают в преувеличенные ситуации, где медленно растворяется грань между реальным и вымышленным.

Daniel Kehlmann schreibt seit seiner Studienzeit für bedeutende deutschsprachige Printmedien wie die Süddeutsche Zeitung, die Frankfurter Rundschau und die Frankfurter Allgemeine Zeitung. Er hält Poetikvorlesungen an deutschen Universitäten.

Sein Roman „Die Vermessung der Welt“ wurde zu einem der erfolgreichsten deutschsprachigen Nachkriegsromane. Sein Roman „Tyll“ schaffte es auf die Shortlist des International Booker Prize 2020 und soll von Baranbo Odar und Jantje Friese, die schon die Netflix-Serie „Dark“ entwickelt haben, für das Streamingportal Netflix verfilmt werden.

Seine Werke werden oft dem „magischen Realismus“ zugeordnet. Unter den Eigenschaften seiner Protagonist*innen überwiegen Extreme: Oberflächlichkeit, außergewöhnliche Begabung, Verschlossenheit. Sie geraten in übertriebene Situationen, in denen sich die Grenze zwischen Realem und Erdachtem langsam auflöst.

Избранные пьесы: Духи в Принстоне (2011), Ментор (2012), Путешествие потерянного (2018)

Ausgewählte Stücke: Geister in Princeton (2011), Der Mentor (2012), Die Reise der Verlorenen (2018)

ДАНИЭЛЬ КЕЛЬМАН

СОЧЕЛЬНИК (2017)

Профессора философии Юдит, которая едет в Сочельник навестить родителей, неожиданно арестовывают по подозрению в планировании теракта вместе с бывшим мужем. Муж Юдит Петер задержан на 25 часов раньше и проходит допрос параллельно с ней. У полицейского Томаса есть ровно 90 минут, чтобы выяснить, действительно ли они планировали теракт, и обезвредить бомбу. В процессе допроса выясняется, что Томас знает о Юдит, ее работе и распавшемся браке практически все. Он с удовольствием демонстрирует свое всезнание во времена смартфонов и ноутбуков. Понимая, что время уходит, он безжалостно давит на нее и угрожает физическим насилием, пытаясь выбить нужные ему показания. Он совершенно убежден в своей правоте.

Юдит сначала удивлена такому всезнанию и теряется под его напором, но быстро

приходит в себя и начинает отвечать ему тезисами французского психиатра, политика и писателя Франца Фанона о правах угнетенных и структурном насилии. Именно об этом написана ее докторская диссертация. Постепенно ей удается убедить Томаса в обоснованности подозрений и аргументов, а свой манифест о теракте представить как специальную разработку для семинара. Однако ровно в тот момент, когда бывшего мужа Юдит отпускают из-за отсутствия доказательств и он выкидывает свой телефон, чтобы никто больше не смог его обнаружить, Томаса охватывает дурное предчувствие и паника.

В 2019 году пьеса была экранизирована под названием «Допрос в ночи».

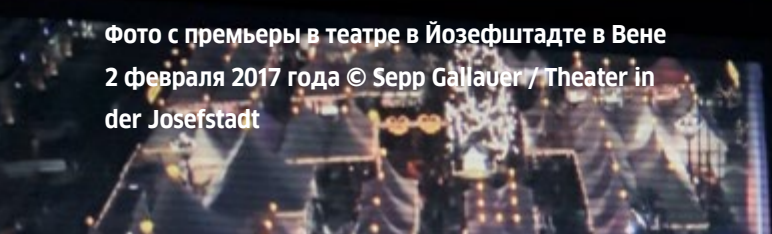


Фото с премьеры в театре в Йозефштадте в Вене
2 февраля 2017 года © Sepp Gallauer / Theater in
der Josefstadt



DANIEL KEHLMANN

ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: Thomas Sessler Verlag GmbH

Переводчик пьесы на русский язык/Übersetzerin des

Stückes ins Russische: Наталия Бакши/Natalia Bakshi

HEILIG ABEND (2017)

Die Philosophieprofessorin Judith wird an Heiligabend auf dem Weg zu ihren Eltern überraschend verhaftet unter dem Verdacht, zusammen mit ihrem Ex-Ehemann einen terroristischen Anschlag zu planen. Judiths Ex-Ehemann Peter wurde 25 Stunden zuvor verhaftet und wird parallel zu ihr verhört. Thomas, der Polizeibeamte, hat genau 90 Minuten um herauszufinden, ob die beiden tatsächlich für Heiligabend einen Terroranschlag planen, und gegebenenfalls die Bombe zu entschärfen. Im Verlauf des Verhörs stellt sich heraus, dass Thomas über Judith, ihre Arbeit und ihre gescheiterte Ehe praktisch alles weiß. Genüsslich demonstriert er sein Allwissen in Zeiten von Smartphone und Laptop. Im Bewusstsein, dass die Uhr tickt, setzt er sie gnadenlos unter Druck und droht mit physischer Gewalt, um sie zu der Aussage zu zwingen, die er braucht. Er ist absolut von der Legitimität seines Vorgehens überzeugt.

Judith ist zunächst erstaunt über sein Allwissen und lässt sich von seinem Druck verwirren, doch sie kommt rasch wieder zu sich und antwortet ihm mit den Thesen Frantz Fanons, des französischen Psychiaters, Politikers und Schriftstellers, über strukturelle Gewalt und die Rechte Unterdrückter. Genau darüber hat sie ihre Doktorarbeit geschrieben. Nach und nach gelingt es ihr, Thomas davon zu überzeugen, dass seine Verdächtigungen und Argumente jeder Grundlage entbehren und ihr Manifest über den Terroranschlag als eine Studienarbeit für ein Seminar auszugeben. Doch just in dem Moment, als Judiths Ex-Ehemann wegen Mangels an Beweisen freigelassen wird und sein Handy wegwirft, damit man ihn nicht mehr orten kann, wird Thomas von Panik und einer schlimmen Vorahnung erfasst.

2019 wurde das Stück unter dem Titel „Das Verhör in der Nacht“ verfilmt.

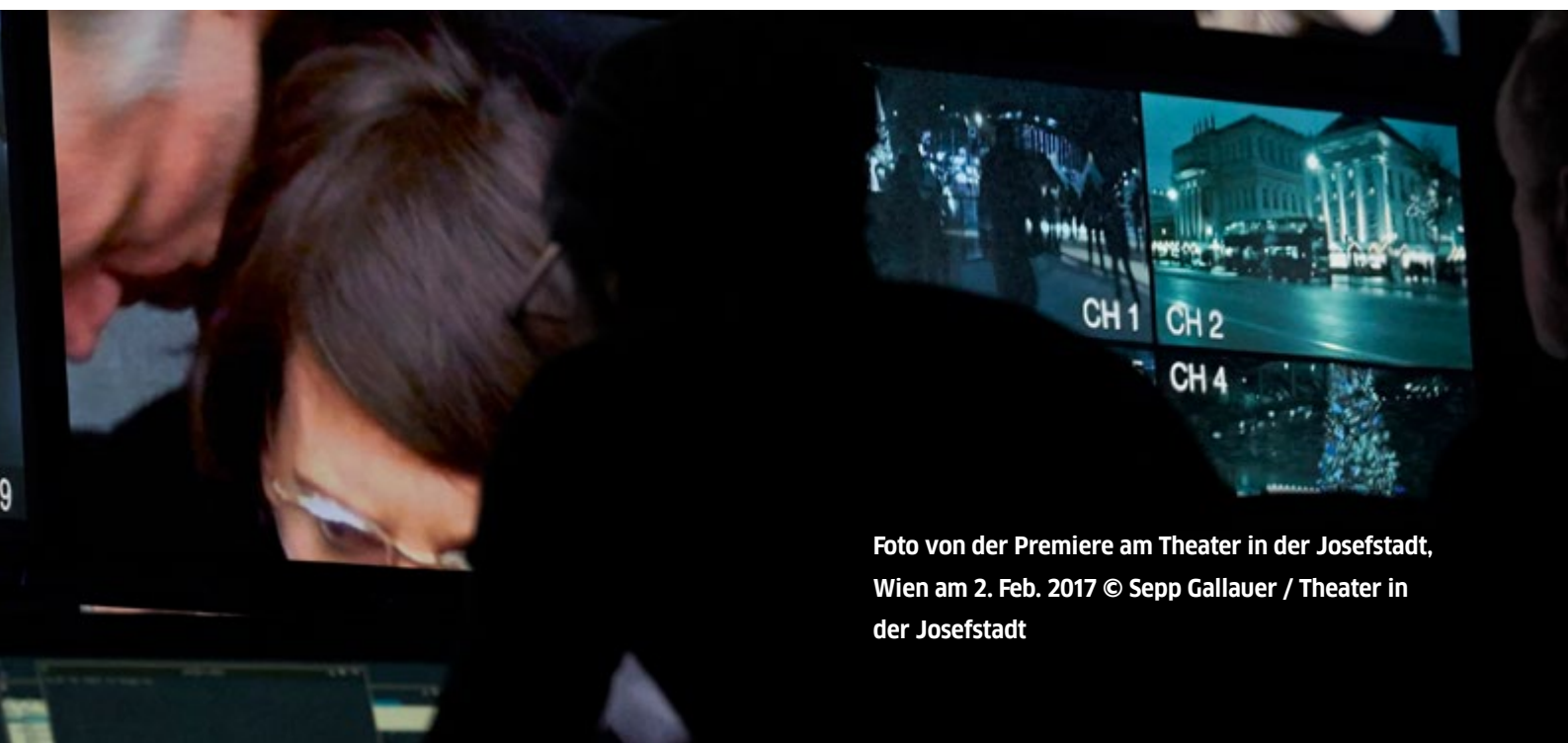


Foto von der Premiere am Theater in der Josefstadt,
Wien am 2. Feb. 2017 © Sepp Gallauer / Theater in
der Josefstadt



TOMAS KËK THOMAS KÖCK

АВСТРИЙСКИЙ ДРАМАТУРГ И КУРАТОР
ÖSTERREICHISCHER DRAMATIKER UND KURATOR

Томас Кёк не скрывает ярко выраженной политической позиции. Во всех своих проявлениях он прежде всего левый, а уже потом автор сверхпопулярной театральной трилогии о климатической катастрофе; соавтор сайт-специфического музыкального проекта *ghostdance*; режиссер документального фильма о гражданской войне в Ливане; основатель блога *Nazis&Goldmund*, осмысляющего изменения языка в эпоху европейского «правого поворота».

Thomas Köck macht aus seinem starken politischen Engagement kein Geheimnis. In allen seinen Äußerungen ist er zuerst ein Linker und erst dann: Autor einer äußerst erfolgreichen Theatertrilogie über die Klimakatastrophe; Co-Autor des ortsspezifischen Musikprojekts *ghostdance*; Regisseur eines Dokumentarfilms über den Bürgerkrieg im Libanon und Begründer des Blogs *nazisundgoldmund*, der sich mit der Veränderung von Sprache in der Epoche des europäischen „Rechtsrucks“ befasst.

Избранные пьесы: «Климатическая трилогия»: голод в раю (2015), наводнение в раю (2016), игра в рай (2017); «Кронланд сага»: кудлич – анахроничная кукольная битва (2016), третья республика – опрос (2018), кудлич в америке, или кому принадлежит история (2020)
Ausgewählte Stücke: „Klimatrilogie“: *paradies hungern* (2015), *paradies fluten* (2016), *paradies spielen* (2017); „Kronlandsaga“: *kudlich – eine anachronistische puppenschlacht* (2016), *dritte republik – eine vermessung* (2018), *kudlich in amerika oder who owns history* (2020)

ТОМАС КЁК
THOMAS KÖCK

ПОТОКИ РАЯ.
ЗАБЛУДШАЯ
СИМФОНИЯ (2016)

PARADIES
FLUTEN. VERIRRTE
SINFONIE (2016)



ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: Suhrkamp Theater Verlag

Переводчик пьесы на русский язык/Übersetzerin des Stückes

ins Russische: Татьяна Зборовская /Tatiana Zborovskaya

Первая часть «климатической трилогии» – попытка исследовать причины и последствия климатической катастрофы. Пьеса наводняется персонажами, событиями и отсылками так, что слова текут через край. Очерки «каучуковой лихорадки» сменяются историей возведения посреди джунглей помпезного оперного театра Амазонас – символа бессмысленности и разрушительности европейского культурного колониализма.

Эта повествовательная нить поэтично увязывается с судьбой традиционной европейской семьи, где отец пытается зарабатывать на жизнь небольшим автосервисом, а дочь мечтает о карьере классической танцовщицы и проходит все стадии отчаяния современного прекария. В этой ситуации неумолимо поднимающийся уровень океана и опасность Великого Потопа выглядят скорее милостью природы, чем наказанием.

Der erste Teil der „Klimatrilogie“ ist der Versuch, die Ursachen und Folgen der Klimakatastrophe zu erkunden. Das Stück wird von Figuren, Ereignissen und Verweisen geradezu überflutet, die Worte fließen wie Wassermassen über den Rand. Skizzen des „Kautschukbooms“ wechseln ab mit der Geschichte der Errichtung des pompösen Opernhauses Teatro Amazonas mitten im Dschungel – einem Symbol für die Absurdität und Destruktivität des europäischen Kulturkolonialismus.

Dieser Erzählstrang verbindet sich poetisch mit dem Schicksal einer traditionellen europäischen Familie, in der der Vater versucht, den Lebensunterhalt mit einer kleinen Autowerkstatt zu verdienen, während die Tochter von einer Karriere als klassische Tänzerin träumt und alle Stadien der Verzweiflung des modernen Prekariats durchläuft. In dieser Situation wirken der unaufhaltsam ansteigende Meeresspiegel und die Gefahr einer Großen Sintflut eher als Gnade der Natur denn als Strafe.

БОРИС НИКИТИН

BORIS NIKITIN

ШВЕЙЦАРСКИЙ РЕЖИССЕР И ДРАМАТУРГ,
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ БАЗЕЛЬ-
СКОГО ФЕСТИВАЛЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ИС-
КУССТВА IT'S THE REAL THING

SCHWEIZER THEATERREGISSEUR UND
DRAMATIKER, KÜNSTLERISCHER LEITER DER
BASLER DOKUMENTARTAGE „IT'S THE REAL
THING“



В театре **Борис Никитин** исследует природу реального и вымышленного. Для этого создает постановки, где размыты границы между пропагандой, перформансом и иллюзией: «Имитация жизни», «Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей», переписывает и ставит классические тексты, такие как «Разбитый кувшин» Клейста, «Войцек» Бюхнера, «Гамлет» Шекспира.

«Никитин выстраивает свои эксперименты, чтобы сделать видимыми скрытые потенциалы и возможности пространства. Его театр приглашает нас к размышлению о пределах реального в существующей действительности. В то же время это отрицание того, что может произойти: неожиданное, критическое во всех смыслах, беспричинное, местами неловкое и всегда за пределами известного», – Николаус Мюллер-Шолль, профессор театроведения Франкфуртского университета имени Гёте.

Boris Nikitin erforscht im Theater die Natur des Realen und des Erdachten. Dafür erschafft er Inszenierungen, in denen die Grenzen zwischen Propaganda, Performance und Illusion verschwimmen: „Imitation of Life“, „How to win friends & influence people“. Er bearbeitet und inszeniert klassische Texte wie Kleists „Der zerbrochne Krug“, Büchners „Woyzeck“ und Shakespeares „Hamlet“.

„Es sind die verborgenen Möglichkeiten, eine Potentialität, die im Raum des Möglichen verbleibt, um derentwillen Nikitin seine Versuchsanordnungen aufbaut. Sein Theater lädt uns ein, im Bestehenden über das Bestehende wie seine Negation hinaus über das nachzudenken, was kommen mag: Anders als wir es erwarten, kritisch in jedem Sinne, ohne Grund, mag sein linkisch, in jedem Fall jenseits des Bekannten.“ (Laudatio Lenz-Preis, von Nikolaus Müller-Schöll, Professor für Theaterwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt).

Избранные спектакли: Войцек (2007), Имитация жизни (2009), Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей (2013), Гамлет (2016), 24 кадра в секунду (2020)

Ausgewählte Stücke: Woyzeck (2007), Imitation of Life (2009), How to win friends & influence people (2013), Hamlet (2016), 24 Bilder pro Sekunde (2020)

БОРИС НИКИТИН
BORIS NIKITIN

ЭССЕ
ОБ УМИРАНИИ (2019)
VERSUCH ÜBER
DAS STERBEN (2019)



ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: schaeferphilippen™ Theater und Medien GbR

Переводчик пьесы на русский язык/Übersetzerin des Stückes ins

Russische: Анна Кукес/Anna Kukes

На сцену выходит человек, который одновременно является самим собой и имитацией себя. Он больше не пытается скрыть все болезненное и личное, чтобы такой хитростью избежать скорби. Он жаждет быть уязвимым и верит, что осознание реальности как фикции даст возможность ею управлять. Он задает вопрос: насколько человек должен приблизиться к самому себе? И говорит: «Как можно ближе». А думает при этом: «Как можно дальше».

Это текст спектакля, который исполняет сам режиссер и автор Борис Никитин. Он рассказывает личную историю об умирании отца и через нее объясняет, как возникали и развивались его мироощущение и основные театральные принципы.

Auf die Bühne tritt ein Mensch, der er selbst und zugleich die Imitation seiner selbst ist. Er versucht nicht mehr, alles Schmerzliche und Persönliche zu verbergen, dadurch meint er Kummer zu vermeiden. Er sehnt sich danach, verletzlich zu sein und glaubt, dass das Begreifen der Wirklichkeit als Fiktion ihm die Möglichkeit eröffnet, diese zu lenken. Er stellt die Frage: Wie nah soll der Mensch sich selbst kommen? Und er sagt: „So nah wie möglich“, doch gleichzeitig denkt er: „So wenig nah wie möglich.“

Dies ist ein Theatertext, den der Regisseur selbst inszeniert und spielt. Er erzählt seine persönliche Geschichte über das Sterben seines Vaters und erklärt durch sie, wie seine Weltanschauung und seine grundlegenden Theaterprinzipien entstanden sind und sich entwickelt haben.

БОНН ПАРК

BONN PARK



НЕМЕЦКО-КОРЕЙСКИЙ ДРАМАТУРГ
И РЕЖИССЕР

DEUTSCH-KOREANISCHER DRAMATIKER
UND REGISSEUR

Бонн Парк изучал славянские языки и литературу, сценическое письмо и режиссуру. Стажировался у Франка Касторфа, Вернера Шрётера и Хайко Калмбаха, а его первые работы были созданы в Фольксбюне. В 2020-м Бонн Парк поставил в Белграде свою пьесу «Югоюгославия», где конец света продолжается под пение детского хора, а в 2021 году он переработает историю шиллеровских разбойников в Шаушпильхаусе в Гамбурге.

Бонн Парк создает странных героев, смешивает их с персонажами поп-культуры и погружает в современную политическую и культурную реальность или поближе к концу света. В итоге рождаются новые гротескные истории с острой критикой и бесконечной любовью и доверием к пространству.

Bonn Park studierte slawische Sprachen und Literatur, szenisches Schreiben und Regie. Er war Praktikant bei Frank Castorf, Werner Schroeter und Heiko Kalmbach, seine ersten Arbeiten wurden an der Volksbühne realisiert. 2020 inszenierte er in Belgrad sein Stück „Jugojugoslavija“, in dem sich das Ende der Welt unter den Gesängen eines Kinderchors vollzieht, 2021 überarbeitet er die Geschichte von Schillers Räufern für das Schauspielhaus Hamburg.

Bonn Park erschafft seltsame Helden, vermischt sie mit Figuren aus der Pop-Kultur und versetzt sie in die heutige politische und kulturelle Wirklichkeit oder auch nah ans Ende der Welt. Daraus entstehen neue groteske Geschichten, gepaart mit scharfer Kritik und unendlicher Liebe und Vertrauen in den Raum.

Избранные пьесы: Страдания мальчика SuperMario в 2D (2011), Мы оплакиваем Бонн Парка (2016), Рычание Млечного пути (2017), Три миллиарда сестер (опера) (2018), Германия (2020).

Ausgewählte Stücke: Die Leiden Des Jungen SuperMario in 2D (2011), Wir trauern um Bonn Park (2016), Das Knurren der Milchstraße (2017), Drei Milliarden Schwestern (Oper) (2018), Das Deutschland (2020)

БОНН ПАРК

ПЕЧАЛЬ И МЕЛАНХОЛИЯ, ИЛИ САМЫЙ ОДИНОКИЙ ИЗ ВСЕХ-ВСЕХ ДЖОРДЖ ВСЕХ- ВСЕХ ВРЕМЕН. ФРАГМЕНТ

ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: henschel SCHAUSPIEL
Theaterverlag Berlin GmbH

Переводчик пьесы на русский язык/Übersetzerin des
Stückes ins Russische: Марина Коренева/Marina Koreneva

(2015)

История жизни одинокого Джорджа, гигантской черепахи, которая живет уже несколько тысячелетий и никак не может умереть. Он переживает одиночество, ненависть, депрессию и пытается покончить с собой. Мы узнаем десятки событий, в которых участвовал Джордж, через километровые перечисления войн, друзей, жен, подруг, незнакомцев, животных, еды. Герой существует в своем времени, где за один утренний час могут пробежать века. Он пытается найти сородичей, но в итоге

сознательно выбирает одинокую жизнь без иллюзий. Постоянным рефреном Джордж возвращается к истории Рапунцель, которая никак не может встретиться с принцем. И как бы ни был стар Джордж, через его преувеличенную фигуру вдруг проступают все острые переживания современных людей: одиночество, бессмысленность существования и неподконтрольность собственной жизни и смерти.

Фото с премьеры в театре в Бонне

10 июня 2015 года © Thilo Weu



BONN PARK

TRAURIGKEIT & MELANCHOLIE ODER DER ALLER ALLER EINSAMSTE GEORGE ALLER ALLER ZEITEN. FRAGMENT

(2015)

Das Stück erzählt die Geschichte des einsamen George, einer Riesenschildkröte, die schon mehrere tausend Jahre alt ist und einfach nicht sterben kann. Sie durchlebt Einsamkeit, Hass, Depression und versucht sich das Leben zu nehmen. Durch ellenlange Aufzählungen von Kriegen, von Freunden, von Ehefrauen, von Freundinnen, von Unbekannten, von Tieren, Essen werden uns Dutzende Ereignisse präsentiert, an denen George teilhat. Er lebt in seiner eigenen Zeit, in der innerhalb einer Morgenstunde Jahrhunderte in rasendem Tempo

vorbeifliegen können. Er scheint Artgenossen zu suchen, wählt aber bewusst ein einsames Leben ohne Illusionen. In einem ständig sich wiederholenden Refrain kehrt George immer wieder zur Geschichte von Rapunzel zurück, die ihren Prinzen partout nicht treffen kann. Wie alt George auch sein mag, durch die überspitzte Zeichnung seiner Figur treten alle extremen Erfahrungen und Gefühle des modernen Menschen zutage: Einsamkeit, die Sinnlosigkeit der Existenz und die Unkontrollierbarkeit des eigenen Lebens und Todes.



МИЛО РАУ

MILO RAU

ШВЕЙЦАРСКИЙ РЕЖИССЕР И ДРАМАТУРГ,
ОСНОВАТЕЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ КОМПАНИИ
«МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ ПОЛИТИ-
ЧЕСКОГО УБИЙСТВА» (IIPM), С 2018 ГОДА –
ИНТЕНДАНТ БЕЛЬГИЙСКОГО ТЕАТРА NTGENT

SCHWEIZER REGISSEUR UND DRAMATIKER, BE-
GRÜNDER DER THEATERKOMPANIE „INTERNATI-
ONAL INSTITUTE OF POLITICAL MURDER“ (IIPM),
SEIT 2018 INTENDANT DES NIEDERLÄNDISCHEN
THEATERS NTGENT

Мило Рау пришел в театр из журналистики, и в фокусе его интересов всегда были острые социально-политические темы: геноцид в Руанде («Радио ненависти»), правый экстремизм («Декларация Брейвика»), государственная цензура («Московские процессы»), гомофобия («Репетиция. История театра»). Основной метод Рау – реконструкция. Для него важно не рассказывать историю, а шаг за шагом воссоздавать ее на глазах у зрителя: будь это суд над Чаушеску или подробное описание преступлений маньяка-педофила Марка Дютру.

Не менее важный для **Мило Рау** сюжет – исследование границы между реальностью и искусством. Режиссер и драматург не зря подчеркивает, что он не документалист, а реалист: его проекты призваны не только исследовать реальность, но и напрямую на нее влиять. Как гласит один из главных тезисов «Гентского манифеста», программы действий Мило Рау на посту интенданта городского театра Гента: «Важно не описывать мир – важно его менять».

Milo Rau kam von der Journalistik zum Theater. Im Fokus seines Interesses standen immer brisante sozialpolitische Themen: der Genozid in Ruanda („Hate Radio“), Rechtsextremismus („Breiviks Erklärung“), staatliche Zensur („Die Moskauer Prozesse“), Homophobie („Die Wiederholung. Histoire(s) du théâtre“). Rau arbeitet hauptsächlich mit der Methode der Rekonstruktion. Für ihn ist es wichtig, die Geschichte nicht zu erzählen, sondern sie Schritt für Schritt vor den Augen der Zuschauenden wiederherzustellen: seien es die letzten Tage der Ceaușescu oder die detaillierte Beschreibung der Verbrechen des belgischen Kinderschänders Marc Dutroux.

Ein nicht weniger wichtiges Sujet für **Milo Rau** ist die Erforschung der Grenze zwischen Realität und Kunst. Nicht umsonst betont der Regisseur und Dramatiker, er sei nicht Dokumentalist, sondern Realist: Seine Projekte sollen die Wirklichkeit nicht nur erkunden, sondern auch direkt auf sie einwirken. So heißt eine der Hauptthesen des „Genter Manifests“, Milo Raus Handlungsprogramm für den Intendantenposten am Stadttheater Gent: „Es geht nicht mehr nur darum, die Welt darzustellen. Es geht darum, sie zu verändern.“

Избранные спектакли: Радио ненависти (2011), Московские процессы (2013), Темные времена (2015), Сострадание: История одного оружия (2016), Репетиция. История театра (2018).

Ausgewählte Stücke: Hate Radio (2011), Die Moskauer Prozesse (2013), The Dark Ages (2015), Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs (2016), Die Wiederholung. Histoire(s) du théâtre (2018)



МИЛО РАУ & АНСАМБЛЬ MILO RAU & ENSEMBLE

ЛЕНИН (2017) LENIN (2017)

Текст спектакля, премьера которого состоялась в Шаубюне в 2017 году, описывает последние дни жизни Ленина. В фокусе внимания драматурга не столько закулисные интриги соратников вождя и страшные картины, пробуждаемые его распадающимся сознанием, сколько исследование театральной составляющей террора и революции. Воспоминания исполнителей главных ролей здесь не менее важны, чем документальные материалы и мемуары столетней давности. Разница в восприятии левых идей западными и восточными немцами, страх и восхищение террором RAF в 70-х, замороженность образами революции, протест против «бюргерского» искусства – звезды Шаубюне превращают байопик в ожесточенный дискуссионный клуб, где Сталин и Троцкий кажутся нашими современниками.

Фото с премьеры в театре «Шаубюне» в Берлине
19 октября 2017 года © Thomas Aurin

ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: schaeffersphilippen™

Theater und Medien GbR

Переводчик пьесы на русский язык/

Übersetzer des Stückes ins Russische:

Михаил Рудницкий/Michail Rudnitskiy

Der Text des Stückes – Uraufführung an der Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, 2017 – beschreibt die letzten Lebenstage Lenins. Doch im Fokus der Aufmerksamkeit des Dramatikers stehen nicht so sehr die Intrigen der Mitstreiter des Revolutionsführers hinter den Kulissen und die schrecklichen Bilder, die von seinem schwindenden Bewusstsein hervorgerufen werden, sondern die Erforschung des theatralischen Elements des Terrors und der Revolution. Die Erinnerungen der Interpret*innen der Hauptrollen sind hier nicht weniger wichtig als die dokumentarischen Materialien und Memoiren von vor hundert Jahren. Die unterschiedliche Wahrnehmung linker Ideen durch Westdeutsche einerseits und Ostdeutsche andererseits, Angst vor und Begeisterung für den Terror der RAF in den 70-er Jahren, Faszination für die Bilder der Revolution, der Protest gegen die „bürgerliche“ Kunst – die Stars der Schaubühne verwandeln dieses Biopic in einen verbissenen Debattierclub, in dem Stalin und Trotzki wie unsere Zeitgenossen erscheinen.

Foto von der Premiere bei der Schaubühne Berlin
am 19. Okt. 2017 © Thomas Aurin



МИЛО РАУ
MILO RAU

FIVE EASY PIECES (2016)

В основе текста «Пять легких пьес» – история маньяка-детоубийцы Марка Дютру, рассказанная девочками и мальчиками. Взрослые артисты предлагают детям примерить на себя роли жертв, их родителей, родителей маньяка, полицейских. История насилия разворачивается на фоне самых ярких событий бельгийской истории – от провозглашения независимости Конго до «Белого марша», спровоцированного делом Дютру. Тема насилия взрослого над ребенком и государства над человеком рифмуется с темой насилия режиссера над артистом и театра над документом. Так, отталкиваясь от одноименных фортепианных упражнений Игоря Стравинского, Мило Рау рассказывает о процессе рождения свободы из осознанного сопротивления.

**Фото с постановки Five Easy Pieces при сотрудничестве
Интернационального института политических убийств
и центра искусств CAMPO в Генте, Нидерланды © Five
Easy Pieces – Milo Rau/CAMPO&IIPM © Phile Deprez**

ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: schaeffersphilippen™

Theater und Medien GbR

Переводчик пьесы на русский язык/

Übersetzer des Stückes ins Russische: Михаил

Рудницкий/Michail Rudnitskiy

Die Grundlage des Textes „Five Easy Pieces“ ist die Geschichte des Kinderschänders Marc Dutroux, erzählt von Kindern. Erwachsene Schauspieler*innen laden die Kinder dazu ein, in die Rollen der Opfer, ihrer Eltern, der Eltern des Kinderschänders, der Polizist*innen zu schlüpfen. Die Geschichte der Gewalt entwickelt sich vor dem Hintergrund extremer Ereignisse der belgischen Geschichte – von der Unabhängigkeitserklärung des Kongo bis zur Großdemonstration „Weißer Marsch“, ausgelöst durch den Fall Dutroux. Das Thema Gewalt von Erwachsenen gegen Kinder und des Staates gegen den Menschen wird verwoben mit dem Thema Gewalt des Regisseurs gegen die Schauspieler*innen und des Theaters gegen das Dokument. So erzählt Milo Rau, ausgehend von den gleichnamigen Klavierübungen Igor Strawinskys, vom Prozess der Geburt der Freiheit aus dem bewussten Widerstand heraus.

**Foto einer Aufführung von „Five Easy Pieces“, einer
Koproduktion des International Institute of Political
Murder und des Kunstzentrums CAMPO in Gent © Five
Easy Pieces – Milo Rau/CAMPO&IIPM © Phile Deprez**



НЕМЕЦКИЙ ДРАМАТУРГ И РЕЖИССЕР,
ПРОФЕССОР ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУС-
СТВА В КОПЕНГАГЕНЕ. С 2020 ГОДА –
ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР МЮНХЕНСКОГО
КАМЕРШПИЛЕ

DEUTSCHER DRAMATIKER UND REGIS-
SEUR, PROFESSOR FÜR THEATERKUNST
IN KOPENHAGEN. SEIT HERBST 2020 LEI-
TENDER REGISSEUR AN DEN MÜNCHNER
KAMMERSPIELEN

ФАЛЬК РИХТЕР

FALK RICHTER

Пьесы **Фалька Рихтера** переведены на 35 языков. Он работает с интернациональными труппами. В своих работах выступает против правых националистов, популистов и фундаменталистских движений. Его пьеса «Страх» вызвала большой резонанс вплоть до судебных процессов. Центральной проблемой произведений автора становится разобщенность европейского общества.

Falk Richters Theaterstücke sind in 35 Sprachen übersetzt. Er arbeitet mit internationalen Ensembles im Grenzbereich verschiedener Genres. Richter setzt sich in seinen Stücken kritisch mit Rechtsnationalist*innen, Populist*innen und fundamentalistische Bewegungen auseinander. Sein Theaterstück „FEAR“ rief heftige Debatten bis hin zu gerichtlichen Auseinandersetzungen hervor. Ihn beschäftigen die Probleme der gespaltenen europäischen Gesellschaft.

Избранные пьесы: Все за одну ночь (1996), Бог – диджей (1998), Мир (2000), Семь секунд (In God we trust) (2003), Система (2004), Подо льдом (2004), Отель Палестина (2004), Растерянность (2005), Обиженная юность (2009), Доверие (2009), Мой тайный сад (2010), Опьянение (2012)

Ausgewählte Stücke: Alles in einer Nacht (1996), Gott ist ein DJ (1998), Peace (2000), Sieben Sekunden (In God We Trust) (2003), Das System (2004), Unter Eis (2004), Hotel Palestine (2004), Die Verstörung (2005), Verletzte Jugend (2009), Trust (2009), My Secret Garden (2010), Rausch (2012)

ФАЛЬК РИХТЕР
FALK RICHTER

ПЯТЬ УДАЛЕННЫХ
СООБЩЕНИЙ (2020)

FÜNF GELÖSCHTE
NACHRICHTEN (2020)



ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: S. FISCHER Theater & Medien S. FISCHER Verlag GmbH

Переводчик пьесы на русский язык/Übersetzerin des Stückes ins Russische:

Екатерина Воронова/Ekaterina Voronova

Пьеса представляет собой монолог одного актера, неожиданно оказавшегося изолированным у себя дома в момент разразившейся пандемии. Отстранившись на некоторое время от внешних контактов и выключив телефон, чтобы выучить роль Фауста, К. совершенно не в курсе того, что за эти три недели произошло в мире. Включив телефон, он обнаруживает, что мир полностью изменился, все его спектакли отменены, а выходить на улицу запрещено. Актер К. оказывается в изоляции, пытаясь в одиночестве разобраться с самим собой и миром вокруг. Новая реальность требует, чтобы он оставался дома либо один, либо со своим постоянным партнером, но что делать, если постоянного партнера нет, а есть много неопределенных отношений, которые в обычной жизни его вполне устраивали своей неопределенностью?

И вот время остановилось, он голый стоит перед раскрытым холодильником и размышляет о том, что все это один большой эксперимент над человечеством. Он, как и Фауст, хочет понять судьбы мира и восстановить разрушенные взаимосвязи – в мире и в своей собственной жизни. Каждый раз он начинает писать своей бывшей подруге смс...

Das ganze Stück besteht aus dem Monolog eines Schauspielers, der sich nach dem Ausbruch einer Pandemie plötzlich vollkommen isoliert in seiner Wohnung befindet. Eine Zeitlang abgeschottet von Kontakten zur Außenwelt und bei abgeschaltetem Telefon studiert K die Rolle des Faust ein und hat absolut keine Ahnung von den Ereignissen dieser drei Wochen in der Welt. Als er das Telefon wieder einschaltet, erfährt er, dass sich die Welt vollkommen verändert hat. Alle seine Aufführungen sind abgesagt, und es ist verboten, auf die Straße zu gehen. Der Schauspieler K versucht in der Einsamkeit der Isolation mit sich selbst und der Welt klarzukommen. Die neue Realität verlangt, dass er entweder allein oder in fester Beziehung mit einem weiteren Menschen bleibt, aber was tun, wenn es keine feste Partnerschaft gibt, sondern nur viele lose Beziehungen, die ihm in seinem normalen bisherigen Leben in ihrer Unverbindlichkeit durchaus recht waren?

Und nun ist die Zeit stehengeblieben, er steht nackt vor seinem geöffneten Kühlschrank und sinniert darüber nach, ob all das ein einziges großes Experiment mit der Menschheit ist. Wie Faust will er verstehen, was die Welt im Innersten zusammenhält und zerstörte Beziehungen wiederherstellen – in der Welt und in seinem eigenen Leben. Immer wieder beginnt er seiner Ex-Freundin eine SMS zu schreiben...

АВСТРИЙСКАЯ ХУДОЖНИЦА И ДРАМА-
ТУРГ, СОЗДАТЕЛЬНИЦА АРТ-ПРОЕКТА:
YYY! (YYY-YYY.COM)

ÖSTERREICHISCHE KÜNSTLERIN UND
DRAMATIKERIN, BEGRÜNDERIN DES
KUNSTPROJEKTS YYY! (YYY-YYY.COM)



**МИРОСЛАВА
СВОЛИКОВА
MIROSLAVA
SVOLIKOVA**

Мирославу Своликову можно смело назвать королевой абсурда. Героями ее пьес становятся стены, камни, звезды, единороги, тетрис или, к примеру, голограмма, которая проводит экскурсию для фигур, выигравших тендер. Они живут очень независимо и занимаются своими проблемами, но в какой-то момент обязательно сливаются в общий хор и начинают исполнять песню, знакомую всему живому и неживому на этой Земле.

На своем сайте она приводит следующие цитаты:

«Мирослава Своликова возрождает абсурдную драму. Ее произведения наполнены маргинальным юмором и нонконвенциональными героями» (Wiener Zeitung)

«Она пренебрегает заглавными буквами» (Die Presse)

«То, что Своликова (...) имеет ученую степень в области философии, – не худшее, что можно сказать о современном драматурге» (Theater heute)

Miroslava Svulikova darf man getrost die Königin des Absurden nennen. Die Helden ihrer Stücke sind Mauern, Steine, Sterne, Einhörner, Tetrissteine oder zum Beispiel ein Hologramm, das eine Führung für Figuren veranstaltet, die einen Wettbewerb gewonnen haben. Sie leben sehr unabhängig und beschäftigen sich mit ihren Problemen, aber in einem bestimmten Moment verschmelzen sie zu einem großen Chor und stimmen ein Lied an, das jede*r Lebende oder Nichtlebende auf dieser Erde kennt.

Auf ihrer Homepage zitiert die österreichische Dramatikerin und Künstlerin folgende Kommentare über ihre Person:

„Miroslava Svulikova verhilft dem absurden Drama zu einer Renaissance. Ihre Stücke beweisen Sinn für grenzwertigen Humor, ihre Figurenkonstellationen sind unkonventionell“ (Wiener Zeitung)

„Sie verzichtet auf Großbuchstaben“ (Die Presse)

„Keine Frage: Diese Dramatikerin wird noch Karierte ((sic!)) machen“ (Wolfgang Kralicek)

„Dass man Svulikova (...) das Philosophiestudium anmerkt, ist ja nicht das Schlechteste, was sich über eine Gegenwartsdramatikerin sagen lässt“ (Theater heute)

Избранные пьесы: сидящие на корточках (2015), Стена подводит итоги и звезда заговорила, звезде есть что сказать (2016), европа сбегает в европу (2018)

Ausgewählte Stücke: die hockenden (2015), Diese Mauer fasst sich selbst zusammen und der Stern hat gesprochen, der Stern hat auch was gesagt (2016), europa flieht nach europa (2018)

МИРОСЛАВА СВОЛИКОВА
MIROSLAVA SVOLIKOVA

КРАЙ (2020)

RAND (2020)



ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: Suhrkamp Theater Verlag

Переводчик пьесы на русский язык/Übersetzer des
Stückes ins Russische: Роман Эйвадис/Roman Eiwadis

Блоки тетриса пытаются найти подходящие соединения; последний единорог скрывается от преследователей и рассуждает о своей участи; социологи исследуют этот мир и погибают от руки непризнанной социологини; покинутые астронавты берут друг у друга интервью и едят порошок; священник травит тараканов и ищет бога; тараканы требуют внимания к себе; Микки Маус пытается прокормить семью; сторонний наблюдатель превращается в террориста; сотрудники скорой помощи, полиции и пожарной службы суетятся. Все они находятся на краю и исчезают в приближающемся будущем.

Зрителям советуют быть готовыми к прикосновениям, стрельбе, пожертвованиям. С ними ничего не произойдет. Они останутся целыми и невредимыми. Без живых зрителей спектакль лишится смысла, потому что кто-то же должен досмотреть его до конца.

Tetrisblöcke versuchen sich passend ineinander zu schieben; das letzte Einhorn versteckt sich vor Verfolger*innen und sinniert über sein Schicksal; Soziolog*innen versuchen diese Welt zu ergründen und werden von einer verkannten Soziologin getötet; verschollene Astronaut*innen interviewen sich gegenseitig und essen ein Pulver; ein Priester vergiftet Kakerlaken und sucht Gott; Kakerlaken verlangen nach Aufmerksamkeit; Mickey Mouse versucht seine Familie satt zu bekommen; ein außenstehender Beobachter verwandelt sich in einen Terroristen; Erste-Hilfe-Sanitäter*innen, Polizist*innen und Feuerwehrleute rennen aufgeregt umher. Sie alle befinden sich am Rand und verschwinden in der heranrückenden Zukunft.

Den Zuschauenden wird geraten, sich auf Berührungen, Schießereien, Opfer gefasst zu machen. Ihnen passiert jedoch nichts. Sie bleiben heil und unversehrt. Ohne lebende Zuschauer*innen verliert die Aufführung ihren Sinn, also muss irgendetwas sie bis zum Ende ansehen.



ВОЛЬФРАМ ХЁЛЛЬ

WOLFRAM HÖLL

НЕМЕЦКО-ШВЕЙЦАРСКИЙ ДРАМАТУРГ,
НЕЗАВИСИМЫЙ АВТОР НА РАДИО
И ТЕЛЕВИДЕНИИ

DEUTSCH-SCHWEIZERISCHER
DRAMATIKER, FREIER AUTOR BEI
RUNDFUNK UND FERNSEHEN

Драматург **Вольфрам Хёлль** переплетает политическое и эстетическое в театре. Для него создание ясной критической картины мира не менее важно, чем определение самого способа написания букв: текст, набранный на пишущей машинке с соответствующим ударом, шероховатостями, ошибками («А затем»); коллаж из обрывков записей и воспоминаний («Об исчезновении отца»); запись, похожая на лог-файл сведенного трека («Дискотека»). Материальное присутствие текста или его звенящее отсутствие становится столь же видимой частью произведения, как и его смыслы.

Wolfram Höll verbindet im Theater das Politische mit dem Ästhetischen. Für ihn ist es ebenso wichtig, ein klares kritisches Bild der Welt zu zeichnen wie die Art des Buchstabenschreibens selbst zu bestimmen: ein Text, geschrieben auf einer Schreibmaschine mit variierender Anschlagsstärke, Unregelmäßigkeiten und Tippfehlern („Und dann“); eine Collage aus Fragmenten von Notizen und Erinnerungen („Vom Verschwinden vom Vater“); eine Aufzeichnung, die aussieht wie die Logdatei einer Tonspurmischung („Disko“). Die materielle Anwesenheit des Textes oder seine lautstarke Abwesenheit werden zu einem ebenso sichtbaren Teil des Werkes wie seine Bedeutungen.

Избранные пьесы: А затем (2013), Об исчезновении отца (2015), Нас трое (2016)

Ausgewählte Stücke: Und dann (2013), Vom Verschwinden vom Vater (2015), Drei sind wir (2016)

ВОЛЬФРАМ ХЁЛЛЬ
WOLFRAM HÖLL

ДИСКОТЕКА (2019)

DISKO (2019)



ПРАВА/RECHTE

Издательство/Verlag: Suhrkamp Theater Verlag

Переводчик пьесы на русский язык/Übersetzerin des Stückes

ins Russische: Александра Горбова/Alexandra Gorbowa

Текст разделен на семь колонок, в каждой из которых говорит один персонаж. Сама сцена разделена на три части – дискотеку, улицу перед ней и охранника, решающего, кого можно впустить, а кто недостоин. Внутри находятся законопослушные граждане, снаружи беженцы, которые тоже хотят потанцевать и рвутся внутрь. Наконец, один из беженцев попадает на дискотеку. Он танцует сначала неуверенно, а потом все более рьяно, очаровывая всех вокруг. Дверь открывается, остальные тоже могут зайти. В тот момент, когда происходит медленное сближение Одинокого и девушки-беженки, кто-то ударяет его ножом, и он падает замертво. Одного подозреваемого выкидывают с дискотеки, и все продолжают танцевать, но когда то и дело гаснет свет, кто-то падает замертво. Наконец остаются один на один Неона, девушка на фейсконтроле, и мужчина, которого не было в списке. Он объясняет, что убил всех, потому что его отовсюду прогоняют и никто не говорит ему: «Добро пожаловать, хорошо, что ты пришел». Неона отвечает, что он и есть здесь единственная настоящая жертва. После этих слов он закалывает сначала ее, а затем себя.

Der Text ist in sieben Spalten aufgeteilt, jede für den Text einer Figur. Die Bühne ist dreigeteilt – die Disko, die Straße davor und der Türsteher, der entscheidet, wer eingelassen wird und wer nicht. Im Innern befinden sich gesetzestreue Bürger*innen, draußen Geflüchtete, die auch tanzen wollen und hineindrängen. Schließlich gelingt es einem der Geflüchteten, hineinzukommen. Zunächst tanzt er unsicher, dann immer wilder, sodass ihm alle fasziniert zuschauen. Die Tür geht auf, die anderen dürfen auch herein. In dem Moment, als sich eine langsame Annäherung zwischen einem jungen Mann und einer geflüchteten jungen Frau anbahnt, sticht jemand mit einem Messer auf ihn ein und er stürzt tot zu Boden. Ein Verdächtiger wird aus der Diskothek hinausgeworfen, und alle tanzen weiter, doch als immer wieder das Licht ausgeht, stürzt erneut jemand tot zu Boden. Am Ende stehen sie einander als einzige gegenüber: Neona, eben jener Türsteher, und ein Mann, der nicht auf der Gästeliste stand. Dieser erklärt, er habe alle umgebracht, da er überall fortgejagt werde und niemand zu ihm sage: „Willkommen, gut, dass du da bist.“ Neona antwortet ihm, er sei hier ja auch das einzige wahre Opfer, woraufhin dieser zuerst ihn ersticht und dann sich selbst.

НЕМЕЦКО-ШВЕЙЦАРСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ КОМПАНИЯ
DEUTSCH-SCHWEIZERISCHE THEATERKOMPANIE

RIMINI PROTOKOLL

(ХЕЛЬГАРД ХАУГ, ШТЕФАН КЭГИ,
ДАНИЭЛЬ ВЕТЦЕЛЬ)

RIMINI PROTOKOLL

(HELGARD HAUG, STEFAN KAEGI,
DANIEL WETZEL)



Название театрального коллектива **Rimini Protokoll** стало в России уже чуть ли не именем нарицательным. Волна «спектаклей в наушниках», которая прокатилась по стране после проектов серии «Remote X», ежегодное участие в фестивалях от Москвы и Петербурга до Воронежа и Перми, несколько десятков лекций и паблик-токов – все это укоренило Rimini Protokoll в сознании российского зрителя как главный и идеальный образец «нового немецкого театра».

За двадцать лет три выпускника Института прикладного театроведения – Штэфан Кэги, Хельгард Хауг и Даниэль Ветцель – запустили большое количество успешных документальных франшиз: проекты «Remote X», «100% City», «Cargo X», «В гостях Европа», превратили в свидетельский театр тексты «Капитал» и «Майн кампф», исследовали мир торговли оружием, коррупции в строительстве, нефтедобычи и даже выпустили проект с живым осьминогом в главной роли. Но при всем разнообразии этих опытов главная составляющая почти всегда была неизменна – неиссякающий интерес к механизмам социального устройства современного мира.

Der Name der Theatertruppe **Rimini Protokoll** ist in Russland bereits buchstäblich zum Begriff geworden. Eine Welle von „Aufführungen mit Kopfhörer“, die nach Projekten der Serie „Remote X“ durchs Land schwappte, die alljährliche Teilnahme an Festivals von Moskau und Petersburg bis nach Woronesch und Perm, einige Dutzend Vorlesungen und Publikumsgespräche – all das hat Rimini Protokoll im Bewusstsein des russischen Publikums als Inbegriff des „neuen deutschen Theaters“ verankert. In zwanzig Jahren hat das Trio aus Absolvent*innen des Instituts für angewandte Theaterwissenschaft Gießen – Stefan Kaegi, Helgard Haug und Daniel Wetzel – eine große Anzahl von erfolgreichen Franchise-Theaterprojekten wie „Remote X“, „100% Stadt“, „Cargo X“ und „Hausbesuch Europa“ herausgebracht, Texte aus dem „Kapital“ und „Mein Kampf“ zu Zeugentheater verarbeitet, die Welt des Waffenhandels und der Korruption im Bau- und Ölgeschäft erforscht und sogar ein Projekt mit einem lebenden Oktopus in der Hauptrolle verwirklicht. Doch bei allem Abwechslungsreichtum dieser Erfahrungen blieb die Hauptkomponente fast immer unverändert: das unerschöpfliche Interesse an den Mechanismen sozialer Strukturen in der modernen Welt.

Избранные спектакли: Cargo X (2006), 100% City (2008), Call Cutta in a Box (2008), Проба грунта в Казахстане (2011), Remote X (2013), В гостях Европа (2015), Зловещая долина (2018)

Ausgewählte Projekte: Cargo X (2006), 100% Stadt (2008), Call Cutta in a Box (2008), Bodenprobe Kasachstan (2011), Remote X (2013), Hausbesuch Europa (2015), Unheimliches Tal (2018)

RIMINI PROTOKOLL

**СИТУАЦИОННЫЕ
ЗАЛЫ** (2013)
**SITUATION
ROOMS** (2013)



ПРАВА/RECHTE

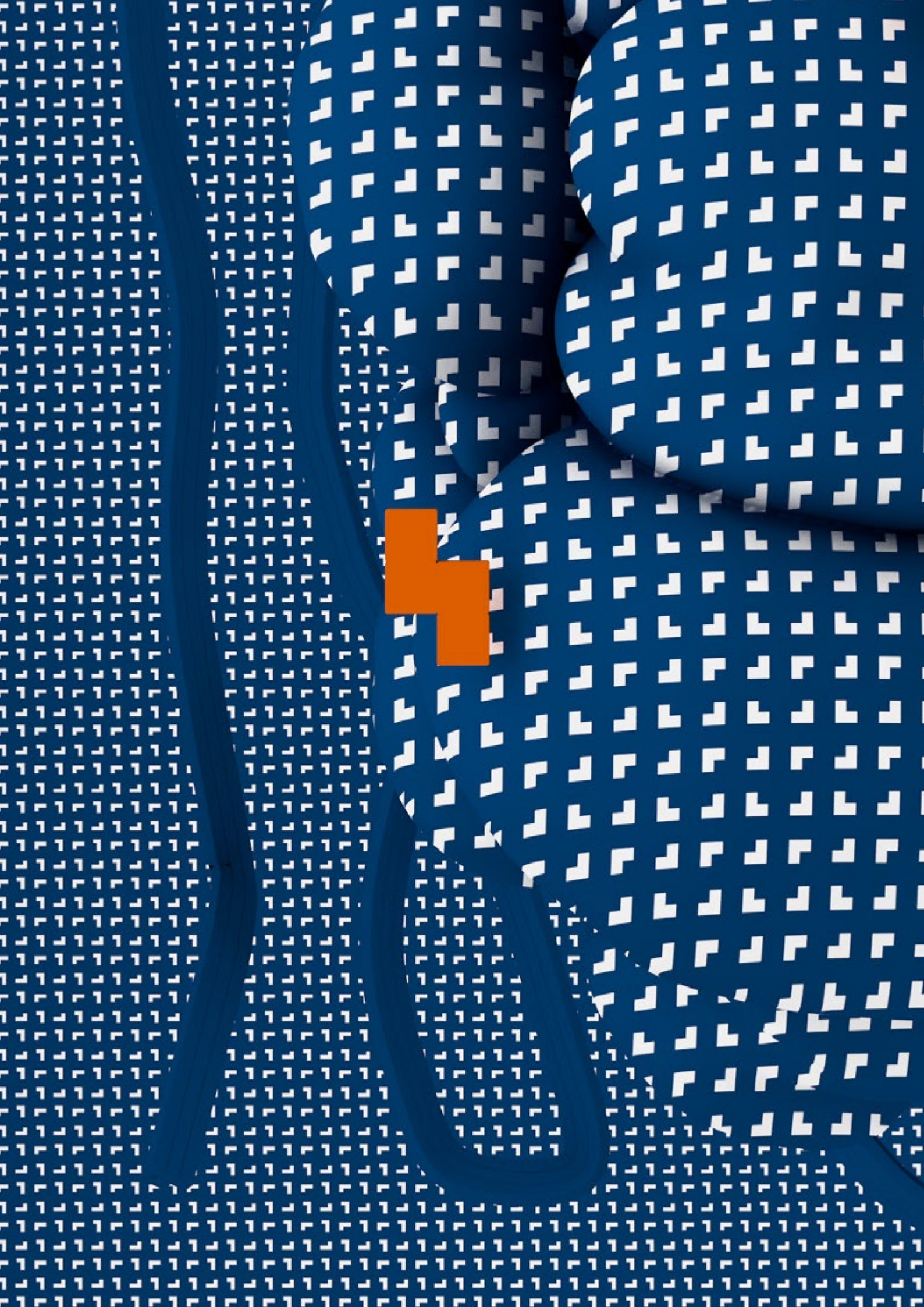
Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel)

Переводчик пьесы на русский язык/Übersetzerin des Stückes ins

Russische: Анастасия Риш-Тимашева/Anastasia Risch-Timasheva

Этот текст Rimini Protokoll не пьеса в чистом виде. Скорее это запись партитуры спектакля, где главными персонажами стали реальные участники мира торговли оружием от инженера-оружейника до ребенка-солдата. По ходу спектакля зрители то следят за противником в окошке тепловизора, то лечатся от ранения на больничной кушетке в Сирии, то проектируют оружейную деталь в швейцарском конструкторском бюро, то обедают в столовой российского оружейного завода, то управляют беспилотником в Афганистане. Текст Situation rooms – это одновременно и собрание документальных свидетельств, и инструкция по сборке спектакля.

Dieser Text von Rimini Protokoll ist kein Theaterstück im strengen Sinne, eher eine Partitur für eine Aufführung, in der die Hauptfiguren reale Akteur*innen aus der Welt des Waffenhandels sind – vom Waffenschmied bis hin zum Kindersoldaten. Im Verlauf der Aufführung beobachten die Zuschauenden den Feind durch ein Infrarotgerät, lassen auf einer Krankenhauspritsche in Syrien ihre Verletzungen behandeln, entwickeln ein Waffendetail in einem Schweizer Konstruktionsbüro oder lenken eine Drohne in Afghanistan. Der Text „Situation Rooms“ ist eine Sammlung von authentischen Augenzeugenberichten und zugleich eine Art Montageanleitung für die Aufführung des Stückes.



ИЗДАТЕЛЬСТВА
ПЕРЕВОДЧИКИ

VERLAGE
ÜBERSETZER*INNEN

КОНТАКТЫ ИЗДАТЕЛЬСТВ И ПЕРЕВОДЧИКОВ

KONTAKTE DER VERLAGE UND ÜBERSETZER*INNEN

**СИБИЛЛЕ БЕРГ. А ТЕПЕРЬ:
В МИР! ИЛИ ДА МНЕ ВАШ
ВНЕШНИЙ МИР ПО БАРАБАНУ**
**SIBYLLE BERG. UND JETZT: AB
IN DIE WELT! ODER: ES SAGT
MIR NICHTS, DAS SOGENANNT
DRAUSSEN**

Издательство/Verlag:
Rowohlt Theater Verlag
Kirchenallee 19
20099 Hamburg, Deutschland
+49 40 7272 269

www.rowohlt-theaterverlag.de
Переводчик/Übersetzerin:
Елизавета Соколова/Elizaveta
Sokolova lizak2000@mail.ru

**КЛЕМЕНС Й. ЗЕТЦ.
ОТКЛОНЕНИЯ**
CLEMENS J. SETZ.

DIE ABWEICHUNGEN
Издательство/Verlag:
Suhrkamp Theater Verlag
Suhrkamp Verlag AG
Torstraße 44
10119 Berlin, Deutschland
+49 30740 744395

www.suhrkamptheater.de

Переводчик/Übersetzerin:
Наталия Бакши/Natalia Bakshi
nataliabakshi@mail.ru

**ТОМАС КЁК. ПОТОКИ РАЯ.
ЗАБЛУДШАЯ СИМФОНИЯ**
**THOMAS KÖCK. PARADIES
FLUTEN. VERIRRT SINFONIE**

Издательство/Verlag:
Suhrkamp Theater Verlag
Suhrkamp Verlag AG
Torstraße 44
10119 Berlin, Deutschland
+49 30740 744395

www.suhrkamptheater.de
Переводчик/Übersetzerin:
Татьяна Зборовская/ Tatiana
Zborovskaya notre2005@yandex.ru

**ДАНИЭЛЬ КЕЛЬМАНН.
СОЧЕЛЬНИК**
DANIEL KEHLMANN.

HEILIG ABEND
Издательство/Verlag:
Thomas Sessler Verlag GmbH
Johannessgasse 12

1010 Wien, Österreich
+43 1512 32 84

www.sesslerverlag.at
Переводчик/Übersetzerin:
Наталия Бакши/Natalia Bakshi
nataliabakshi@mail.ru

**БОРИС НИКИТИН. ЭССЕ
ОБ УМИРАНИИ**
**BORIS NIKITIN. VERSUCH
ÜBER DAS STERBEN**

Издательство/Verlag:
schaefersphilippen™
Theater und Medien GbR
Meister-Gerhard-Straße 11
50674 Köln, Deutschland
+49221 6777217-0

www.schaefersphilippen.de
Переводчик/Übersetzerin:
Анна Кукес/Anna Kukes
annakoukes@mail.ru

**БОНН ПАРК. ПЕЧАЛЬ И МЕ-
ЛАНХОЛИЯ, ИЛИ САМЫЙ
ОДИНОКИЙ ИЗ ВСЕХ-ВСЕХ
ДЖОРДЖ ВСЕХ-ВСЕХ ВРЕ-
МЕН. ФРАГМЕНТ**

**BONN PARK. TRAURIGKEIT
& MELANCHOLIE ODER DER
ALLER ALLER EINSAMSTE
GEORGE ALLER ALLER ZEITEN.
FRAGMENT**

Издательство/Verlag:
henschel SCHAUSPIEL
Theaterverlag Berlin GmbH
Lausitzer Platz 15
10997 Berlin, Deutschland
+49 30443188 85

www.henschel-schauspiel.de

Переводчик/Übersetzerin:
Марина Коренева/Marina
Koreneva

marinakoreneva7@gmail.com

**МИЛО РАУ & АНСАМБЛЬ.
ЛЕНИН**

MILO RAU & ENSEMBLE. LENIN

Издательство/Verlag:
schaeferphilippen™
Theater und Medien GbR
Meister-Gerhard-Straße 11
50674 Köln, Deutschland
+49 221 6777217-0

www.schaeferphilippen.de

Переводчик/Übersetzer:
Михаил Рудницкий/Michail
Rudnitskiy rudnmich@gmail.com

**МИЛО РАУ. FIVE EASY PIECES
MILO RAU. FIVE EASY PEACES**

Издательство/Verlag:
schaeferphilippen™
Theater und Medien GbR
Meister-Gerhard-Straße 11
50674 Köln, Deutschland
+49 221 6777217-0

www.schaeferphilippen.de

Переводчик/Übersetzer:
Михаил Рудницкий/Michail
Rudnitskiy rudnmich@gmail.com

**ФАЛЬК РИХТЕР.
ПЯТЬ УДАЛЕННЫХ
СООБЩЕНИЙ**

**FALK RICHTER. FÜNF
GELÖSCHTE NACHRICHTEN**

Издательство/Verlag:
S. FISCHER Theater & Medien
S. FISCHER Verlag GmbH
Hedderichstraße 114
60596 Frankfurt am Main,
Deutschland
+49 696062339

www.fischer-theater.de

Переводчик/Übersetzerin:
Екатерина Воронова/Ekaterina
Voronova katja.vrnv@gmail.com

**RIMINI PROTOKOLL.
СИТУАЦИОННЫЕ ЗАЛЫ**

**RIMINI PROTOKOLL.
SITUATION ROOMS**

Издательство/Verlag:
Rimini Protokoll (Helgard Haug,
Stefan Kaegi, Daniel Wetzell)

c/o Hebbel am Ufer/HAU1
Stresemannstraße 29
10963 Berlin, Deutschland
+49 302000506104

www.rimini-protokoll.de

Переводчик/Übersetzerin:
Анастасия Риш-Тимашева/
Anastasia Risch-Timasheva
anastasia.risch@thurweb.ch

**МИРОСЛАВА СВОЛИКОВА. КРАЙ
MIROSLAVA SVOLIKOVA. RAND**

Издательство/Verlag:
Suhrkamp Theater Verlag
Suhrkamp Verlag AG
Torstraße 44
10119 Berlin, Deutschland
+49 30740 744395

www.suhrkamptheater.de

Переводчик/Übersetzer:
Роман Эйвадис/Roman Eiwadis
eiwadis@mail.ru

**ВОЛЬФРАМ ХЁЛЛЬ. ДИСКОТЕКА
WOLFRAM HÖLL. DISKO**

Издательство/Verlag:
Suhrkamp Theater Verlag
Suhrkamp Verlag AG
Torstraße 44
10119 Berlin, Deutschland
+49 30740 744395

www.suhrkamptheater.de

Переводчик/Übersetzerin :
Александра Горбова/Alexandra
Gorbowa
alexandra-gorbova@yandex.ru

ПЕРЕВОДЧИКИ ÜBERSETZER*INNEN



НАТАЛИЯ БАКШИ

Родилась в 1977 году в Ростове-на-Дону.

В 1999 году окончила Российский государственный гуманитарный университет (немецкая филология и компаративистика). С 1998 – стажировки и научная работа в университетах Вены, Констанца, Фрибура, Граца, Фрайбурга. С 2001 по 2014 год – координатор немецкоязычных проектов на Международном театральном фестивале им. А. П. Чехова. В 2001 году защитила кандидатскую диссертацию по австрийской и русской литературе XIX века в РГГУ. С 2000 по 2006 год изучала теологию в Институте теологии, философии и истории в Москве и в Университете Фрибура (Швейцария). С 2005 года – доцент кафедры германской филологии РГГУ. В 2017 году защитила докторскую диссертацию по религиозной тематике в немецкоязычной литературе. Переводила произведения Вальтера Беньямина, Эдит Штайн, Мариуса фон Майенбурга, Лукаса Бэрфуса, Фалька Рихтера.

NATALIA BAKSHI

Geboren 1977 in Rostow am Don. 1994–1999 Studium der Germanistik und Komparatistik an der Russischen Staatlichen Geisteswissenschaftlichen Universität Moskau (RGGU). Seit 1998 diverse Studien- und Forschungs-

aufenthalte an den Universitäten Wien, Konstanz, Fribourg, Graz und Freiburg. Von 2001 bis 2014 Koordinatorin der deutschsprachigen Projekte beim Internationalen Tschechow Theaterfestival in Moskau. 2001 Promotion an der RGGU über österreichische und russische Literatur des 19. Jahrhunderts. 2000–2006 Studium der Theologie am Thomas von Aquin Institut für Theologie, Philosophie und Geschichte in Moskau und an der Universität Fribourg (Schweiz). Seit 2005 Dozentin am Lehrstuhl für deutsche Philologie an der RGGU. 2017 Habilitation zu religiösen Thematiken in der deutschsprachigen Literatur. Übersetzungen verschiedener Werke von Walter Benjamin, Edith Stein, Marius von Mayenburg, Lukas Bärfuss und Frank Richter.



ЕКАТЕРИНА ВОРОНОВА

Родилась в 1982 году в Москве. В 2004 году окончила театроведческий факультет Российской академии театрального искусства – ГИТИС. В 2005–2009 годах работала в Государственном центральном театральном музее им. Бахрушина, в 2008–2011 – в Немецком культурном центре им. Гёте, в 2009–2010 – на Международном театральном фестивале им. Чехова. С 2011 года – культурный менеджер и продюсер на разных проектах. Занимается переводами с 2006 года.

EKATERINA VORONOVA

Geboren 1982 in Moskau. 1999–2004 Studium der Theaterwissenschaft an der Russischen Theaterakademie.

2005–2009 Arbeit beim Staatlichen zentralen Bachruschin-Theatermuseum, 2008–2011 beim Goethe-Institut Moskau, 2009–2010 beim Internationalen Tschchow Theaterfestival. Seit 2011 ist sie als Kulturmanagerin und Produzentin für diverse Projekte tätig. Seit 2006 Übersetzungen aus dem Deutschen.



АЛЕКСАНДРА ГОРБОВА

Родилась в Ленинграде в 1988 году. Окончила филологический факультет СПбГУ. В 2011 году получила степень магистра филологии, защитив диплом на кафедре истории зарубежных литератур. В настоящее время работает переводчиком и редактором, а также преподавателем испанского и немецкого языков. В числе работ в области художественного перевода – роман Исабель Альенде «Инес души моей», пьеса Ника Пейна «Созвездия», роман Вольфганга Херрндорфа «Прощай, Берлин!» (немецкая переводческая премия «Мерк» в 2016 году в категории детской и юношеской литературы) и роман «Фридрих Львиный Зев верхом на шмеле» Верены Райнхардт.

ALEXANDRA GORBOVA

Geboren 1988 in Leningrad. Studium an der Staatlichen Universität Sankt Petersburg, 2011 Abschluss als Magistra phil. am Fachbereich für ausländische Literaturgeschichte. Zur Zeit arbeitet sie als Übersetzerin und Lektorin und unterrichtet Spanisch und Deutsch. Zu ihren Literaturübersetzungen zählen unter anderem

die Romane „Inés meines Herzens“ von Isabel Allende, das Theaterstück „Constellations“ von Nick Payne, „Tschick“ von Wolfgang Herrndorf (Merck-Übersetzerpreis 2016 in der Kategorie Kinder- und Jugendbuch) und „Der Hummelreiter Friedrich Löwenmaul“ von Verena Reinhardt.



ТАТЬЯНА ЗБОРОВСКАЯ

Родилась в 1989 году в Москве. Изучала письменный и устный перевод, литературное мастерство, философию и квир-теорию в Москве и Йене. Переводит топовых современных писателей-беллетристов, труды по искусствознанию и культурологии, детскую и юношескую литературу; сотрудничает с издательскими домами «Эксмо-АСТ», «Ad Marginem», «Текст», «Издательством Ивана Лимбах». С 2013 года работает с Центром немецкой книги в Москве. Первый лауреат Специальной премии Гёте-Института за выдающиеся первые переводы с немецкого на русский язык (2018), двукратный обладатель Переводческой премии Федеральной канцелярии Австрии (2019, 2020), номинант на Немецко-русскую переводческую премию (2014), литературную премию «Ясная Поляна» (2018, 2021) и переводческую премию «Мастер» (2019).

TATIANA ZBOROVSKAYA

Geboren 1989 in Moskau. Sie studierte Übersetzen und Dolmetschen, Kreatives Schreiben, Philosophie und Queer-Theorie in Moskau und Jena. Übersetzung

zeitgenössischer Bestsellerautor*innen, kunst- und kulturtheoretischer Texte sowie Kinder- und Jugendliteratur aus dem Deutschen, Englischen und Französischen u.a. für die Verlage „EKSMO/AST“, „Ad Marginem Press“, „Text“, „Iwan Limbach Verlag“. Seit 2013 Tätigkeit für die Frankfurter Buchmesse Moskau. 2018 erhielt sie den Goethe-Förderpreis, 2019 und 2020 die Übersetzungsprämie des Bundeskanzleramtes Österreich und wurde 2014 für den Deutsch-Russischen Übersetzerpreis, 2018 und 2021 für den Jasnaja-Poljana-Literaturpreis und 2019 für den Meister-Preis nominiert.



МАРИНА КОРЕНЕВА

Германист, научный сотрудник Института русской литературы, занимается историей русско-немецких культурных связей, переводчик. В ее переводе вышли в свет произведения Готфрида Келлера, Фридриха Ницше, Германа Гессе, В. Г. Зебальда, Вильгельма Генацино, Петера Хандке, а также книги для детей – «Джим Пуговка» Михаэля Энде, истории о Субастике Пауля Маара, серия книг для малышей о почтовой корове Лизелотте Александра Штеффенмайера, серия книг о господине Бруме Даниэля Наппа и многие другие.

MARINA KORENEVA

Germanistin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Russische Literatur. Sie beschäftigt sich mit der Geschichte der deutsch-russischen kulturellen

Wechselbeziehungen und ist als Übersetzerin tätig. In ihrer Übersetzung sind Werke von Gottfried Keller, Friedrich Nietzsche, Hermann Hesse, W. G. Sebald, Wilhelm Genazino, Peter Handke und anderen erschienen, sowie auch Kinderbücher, darunter u.a. „Jim Knopf“ von Michael Ende, die Sams-Reihe von Paul Maar, die Geschichten über die Postkuh Lieselotte von Alexander Steffensmeier und die Dr.-Brumm-Geschichten von Daniel Napp.



АННА КУКЕС

Родилась в 1978 году в Москве. Окончила филологический факультет МГУ им. Ломоносова. Филолог-германист, кандидат филологических наук, переводчик с немецкого языка, преподаватель немецкого, доцент кафедры германской филологии РГГУ, литетарутровед, предприниматель. Замужем, воспитывает сына.

ANNA KUKES

Geboren 1978 in Moskau. Sie absolvierte die philologische Fakultät der Moskauer Staatlichen Lomonosow-Universität. Promovierte Germanistin, Übersetzerin aus dem Deutschen, Dozentin am Lehrstuhl für Germanistik an der Russischen Staatlichen Universität der Geisteswissenschaften, Literaturwissenschaftlerin und Unternehmerin. Sie ist verheiratet und hat einen Sohn.



МИХАИЛ РУДНИЦКИЙ

Родился в 1945 году в Москве. В 1964–1968 годах изучал германистику в МГУ имени М. В. Ломоносова, затем работал библиографом, редактором в Библиотеке иностранной литературы, в журналах и издательствах, с 1968 года выступал как критик и литературовед в научных и периодических изданиях, в 1976 году защитил диссертацию по творчеству Райнера Марии Рильке. С 1980-х активно работает как переводчик художественной литературы. В его переводах опубликованы произведения Людвиг Тика, Генриха Гейне, Э. Т. А. Гофмана, Фридриха Ницше, Райнера Марии Рильке, Франца Кафки, Йозефа Рота, Стефана Цвейга, Роберта Музиля, Вальтера Беньямина, Генриха Бёлля, Пюньера Грасса, Томаса Бернхарда, Элиаса Канетти, Кристи Вольф и других авторов.

MICHAIL RUDNITSKIY

Geboren 1945 in Moskau. 1964–1968 Studium der Germanistik an der Lomonossow-Universität Moskau, Tätigkeit als Bibliograph und Lektor in der Bibliothek für ausländische Literatur, in Zeitschriftredaktionen und Verlagen. Ab 1968 literaturkritische und literaturwissenschaftliche Beiträge in Periodica und wissenschaftlichen Druckwerken, Dissertation (1976) zu Rainer Maria Rilke. Seit den 1980-er Jahren aktive Tätigkeit als Literaturübersetzer, u.a. der Werke von Ludwig Tieck, Heinrich Heine, E. T. A. Hoffmann, Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Joseph Roth, Stefan Zweig, Robert Musil, Walter Benjamin,

Heinrich Böll, Günter Grass, Thomas Bernhard, Elias Canetti, Christa Wolf und anderer Autor*innen.



ЕЛИЗАВЕТА СОКОЛОВА

Закончила МГУ и Литературный институт им. А. М. Горького. Переводчик художественной литературы, автор статей и обзоров о литературе Германии и Австрии, текущих социокультурных процессах в странах немецкого языка, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН. Переводила с немецкого языка прозу Томаса Манна, В. Г. Зебальда, Ильмы Ракузы, Юдит Герман, Биргит Вандербеке, стихи Германа Гессе, Ингеборг Бахман, Дурса Грюнбайна, Готфрида Бенна, Рольфа Дитера Бринкмана. Переводы публиковались в журналах «Иностранная литература», «Новая Юность», «Ясная поляна», в издательствах «Текст», «Наука», «Издательство Ольги Морозовой», «Новое издательство».

ELIZAVETA SOKOLOVA

Absolventin der Moskauer Staatlichen Universität und des Gorki-Literaturinstituts (Moskau). Übersetzerin literarischer Prosa und Dichtung aus dem Deutschen, Autorin mehrerer Aufsätze und Rezensionen zu deutscher und österreichischer Literatur sowie zu aktuellen soziokulturellen Prozessen in deutschsprachigen Ländern. Leitende Wissenschaftlerin an der Abteilung für Literaturwissenschaften des Informationsinstituts

für Sozial- und Geisteswissenschaften an der Russischen Akademie der Wissenschaften. Sie übersetzte die Prosa von Thomas Mann, W.G. Sebald, Ilma Rakusa, Judith Hermann und Birgit Vanderbeke, Gedichte von Hermann Hesse, Ingeborg Bachmann, Durs Grünbein, Gottfried Benn, Rolf Dieter Brinkman und anderen. Ihre Übersetzungen wurden u.a. in den Zeitschriften „Inostrannaja Literatura“, „Nowaja Junost“, „Jasnaja Poliana“ sowie in den Verlagen „Text“, „Nauka“, „Izdatelstwo Olgі Morozovoj“ und „Nowoje Izdatelstwo“ publiziert.



АНАСТАСИЯ РИШ-ТИМАСHEVA

Родилась в 1980 году в Москве. Окончила театроведческое отделение историкофилологического факультета РГГУ и магистратуру Вюрцбургского университета (Германия). В 2011 году защитила в Цюрихе диссертацию о байронизме в немецкой литературе. С 1998 года занимается литературным переводом, переводит статьи и книги о театре, кино и музыке, а также современную прозу и драматургию (в частности, по заказу Гёте-Института в Москве). Работает в Цюрихском университете. Участвует в театральной студии.

ANASTASIA RISCH-TIMASHEVA

Geboren 1980 in Moskau. Sie studierte Literatur- und Theaterwissenschaften an der Russischen Staatlichen Geisteswissenschaftlichen Universität (RGGU) Moskau

und absolvierte anschließend ein Magisterstudium in Würzburg. Promotion 2011 an der Universität Zürich mit einer Arbeit über den deutschen Byronismus. Sie übersetzt seit 1998 Fachliteratur in den Bereichen Theater, Film und Musik sowie zeitgenössische Prosa und Dramen (unter anderem im Auftrag des Goethe-Instituts Moskau). Sie arbeitet an der Universität Zürich und wirkt in einer freien Theatergruppe mit.



РОМАН ЭЙВАДИС

Переводчик, член Союза писателей Санкт-Петербурга и гильдии «Мастера литературного перевода». Образование: ЛГПИ имени А. И. Герцена (1981–1983), МГПИИЯ имени Мориса Тореза (1983–1986). Работал переводчиком в Интуристе, преподавателем на кафедре второго языка и на кафедре немецкой филологии факультета иностранных языков ЛГПИ имени А. И. Герцена, в Институте иностранных языков, а также редактором текстов на немецком языке в издательстве «Аврора». С 1991 года – свободный переводчик. Переводил произведения Германа Гессе, Иоганна Вольфганга Гёте, Эриха Марии Ремарка, Гертруды фон Лефорт, Патрика Зюскинда, Томаса Хюрлимана, Юрека Беккера, Даниэля Глаттауэра, Бернхарда Шлинка, Мартина Сутера, Неле Нойхаус, Нины Георге, Штефани Хёфлер и других авторов.

ROMAN EIWADIS

Übersetzer, Mitglied des Schriftstellerverbandes St. Petersburg und der Gilde „Meister der literarischen

Übersetzung“. Studium der Germanistik an der Staatlichen Pädagogischen Herzen Universität St. Petersburg (1981-1983) und am Maurice Thorez Institut für Fremdsprachen in Moskau (1983-1986). Tätigkeit als Dolmetscher und Reiseleiter für das Leningrader Reisebüro Intourist, als Deutschdozent an der Fakultät für Fremdsprachen der Staatlichen Pädagogischen Herzen Universität St. Petersburg und als Lektor für Deutsch im Aurora-Kunstverlag St. Petersburg. Seit 1991 ist Ewaldis freischaffender Übersetzer. Er übersetzte Werke von Hermann Hesse, Johann Wolfgang von Goethe, Erich Maria Remarque, Gertrud von le Fort, Patrick Süskind, Thomas Hürlimann, Jurek Becker, Daniel Glattauer, Bernhard Schlink, Martin Suter, Nele Neuhaus, Nina George, Stefanie Höfler u.a.

Фотографии/ Fotos: © Из личных архивов/privat

© Наталия Харитоновна (Татьяна Зборовская/Tatiana Zborovskaya)

© Максим Барышников (Михаил Рудницкий/Michail Rudnitskiy)



**ИЗБРАННЫЕ
ИНТЕРВЬЮ
И РЕЦЕНЗИИ**

**AUS INTERVIEWS
UND REZENSIONEN**

Elia Goz | Didier Eribon | Gob Squad | Markus&Markus | Rohit Jain | Markus
Marcel Schwald & Claire Dessimoz | Suely Rolnik | Emily Magorrian | Kukuruz Qu
Gabrielle Goliath | Boris Nikitin & Benedikt Wyss | Bertrand Lesca & Nasi Vo
Jaha Koo | Rabih Mroué | Klaus Theweleit, Marie Rotkopf & Dirk Cieslak | Ligia



Театр Фрайбурга.

Интервью для журнала «Сценик»

БОРИС НИКИТИН ЭССЕ ОБ УМИРАНИИ

Б. Н.: «Эссе об умирании» – это спектакль, где я исследую болезнь и процесс умирания моего отца. Он умер три года назад, размышляя во время болезни над тем, чтобы осуществить ассистированное самоубийство – в Швейцарии это возможно – и сказал о своем желании. Я пытаюсь понять, как же мне быть с этим аутизмом (а для меня это именно аутизм), и соединяю его с историей моего собственного каминг-аута, который случился двадцать лет назад, когда я открыто сказал, что я гей и мне нравятся мужчины. Спектакль внимательно рассматривает этот шаг в публичность, делающий человека ранимым и уязвимым. Спектакль задает вопрос, что же в результате происходит с человеком, решившимся на публичность, как это воздействует на других, тех, кто на него смотрит.

Б. Н.: Это очень разные решения, но в этом спектакле мне важнее и интереснее всего сам «акт сообщения». Желание или намерение лишиться себя жизни и сообщение об этом своим детям подразумевает прежде всего необходимость преодолеть определенную границу, границу стыда и страха. И это тоже риск. Поэтому я считаю и называю этот акт «аутизмом». И это самый важный момент в спектакле, когда мы сопоставляем разные эпизоды аутизма и пытаемся понять, как это – когда люди

Theater Freiburg.

Ein Interview für Szenik-Magazin

BORIS NIKITIN VERSUCH ÜBER DAS STERBEN

Б. Н.: Der „Versuch über das Sterben“ ist ein Abend, an dem ich mich mit der Krankheit und dem Sterbeprozess meines Vaters auseinandersetze, der vor drei Jahren gestorben ist. Er hat im Laufe seines Krankheitsprozesses darüber nachgedacht hat, einen assistierten Suizid zu begehen – das ist ja in der Schweiz möglich – und das auch geäußert. Und ich setze mich mit diesem Outing – denn ich deute es als Outing – auseinander und verbinde das mit der Geschichte meines eigenen Coming-Outs vor zwanzig Jahren, als ich gesagt habe: ich bin schwul, ich stehe auf Männer. Es ist ein Abend, der sich sehr stark mit diesem Schritt in die Öffentlichkeit beschäftigt und damit, sich angreifbar und verletzbar zu machen. Und mit der Frage: was macht das mit der Person, die sich äußert, und was macht es mit den anderen, die auf diese Person blicken?

Б. Н.: Es sind sehr unterschiedliche Entscheidungen, aber worauf ich mich an diesem Abend konzentriere, ist der Akt, etwas mitzuteilen. Denn auch der Wunsch oder die Absicht, sich möglicherweise das Leben nehmen zu wollen, das den eigenen Kindern mitzuteilen, hat damit zu tun, eine bestimmte Grenze zu überwinden, eine Scham- oder eine Angstgrenze. Und das ist ein Risiko. Deswegen deute oder bezeichne ich es auch als Outing. Und es ist genau der Punkt des Abends, diese verschiedenen Outings zusammenzudenken und zu schauen:

открывают себя другим, преодолевают страх. Мы видим, какой в этом скрыт эмансипирующий, революционный потенциал.

Б. Н.: Я режиссер и драматург. Как художник я с профессиональными целями интересуюсь всем, что меня окружает – своей повседневной жизнью, своей реальностью, своими мыслями. Я постоянно наблюдаю за собой, когда со мной или вокруг меня происходят какие-то события. Год, когда умирал и болел мой отец, не был исключением. Кроме того, мы много говорили и я записывал много своих мыслей о том, что происходит. В какой-то мере это помогло мне добиться ясности, разложить все по полочкам. Творческий процесс и моя профессия внезапно помогли мне прояснить определенные вещи. Можно сказать, что я интуитивно принял решение творчески переработать пережитое и в конечном счете поделиться им с публикой. Это интересный случай, потому что история очень личная и потому что это своего рода аутинг.

Б. Н.: То, что я, режиссер и автор пьесы, вдруг сам выхожу на сцену, сажусь на стул и читаю текст, который местами напоминает манифест, – это своеобразный постановочный эффект. Принципиально важно, что человек, который это написал, который об этом свидетельствует, находится прямо на сцене. И одновременно мне нравится тотальная редукция театра в этом спектакле. Есть пьеса, но нет актеров, выразительные средства сведены к минимуму, и в итоге режиссер и автор просто делает все сам. Но для темы пьесы как раз очень важно, что я, режиссер и автор, не уклоняюсь от этого

was ist das eigentlich – dieser Moment, in dem Menschen sich öffnen, vor allem gegenüber anderen, und ihre Angst überwinden. Und was für ein... ja... emanzipatorisches revolutionäres Potenzial steckt da letztendlich drin.

B. N.: Ich bin Regisseur und Autor. D.h. als Künstler beschäftige ich mich quasi schon aus professionellen Gründen mit allem, was mich umgibt – mit meinem Alltag, meiner Realität, meinen Gedanken. Ich beobachte mich oft selbst bei den Dingen, die mir widerfahren oder die um mich herum passieren. Und so war es in diesem Jahr der Krankheitsprozess meines Vaters, mit dem ich mich sehr viel auseinandergesetzt habe. Wir haben viel miteinander gesprochen und ich habe in dieser Zeit auch viele Gedanken niedergeschrieben. Und das hat mich zum Teil dabei unterstützt, eine gewisse Klarheit zu bekommen und mich zu sortieren. Das ist ein künstlerischer Prozess, der mir dabei geholfen hat, bestimmte Dinge noch einmal anders zu sehen. Für mich war es eine ganz intuitive Entscheidung, das Ganze künstlerisch neu zu verarbeiten und zu sagen: Okay, ich teile das mit einem Publikum, das ist ein interessanter Vorgang, weil es so persönlich ist und weil es selbst wiederum eine Art Outing ist.

B. N.: Das ist – könnte man sagen – ein inszenatorischer Effekt, dass ich als Regisseur und Autor plötzlich selbst die Bühne betrete, mich auf einen Stuhl setze und einen Text vorlese, der zwischendurch fast schon ins Manifestartige geht. Dabei ist letztendlich total entscheidend, dass die Person, die das geschrieben hat, die das bezeugt, live auf der Bühne ist. Und gleichzeitig gefällt mir diese

**«КАК ХУДОЖНИК
Я С ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМИ
ЦЕЛЯМИ ИНТЕРЕСУЮСЬ ВСЕМ,
ЧТО МЕНЯ ОКРУЖАЕТ – СВОЕЙ
ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНЬЮ,
СВОЕЙ РЕАЛЬНОСТЬЮ, СВОИМИ
МЫСЛЯМИ»**

BORIS NIKITIN

**„ALS KÜNSTLER BESCHÄFTIGE ICH
MICH QUASI AUS PROFESSIONELLEN
GRÜNDEN MIT ALLEM, WAS MICH
UMGIBT – MIT MEINEM ALLTAG, MIT
MEINER REALITÄT, MIT MEINEN
GEDANKEN“**

BORIS NIKITIN

шага, поступка, не прикрываюсь актером или актрисой, которые бы делали все за меня.

Б. Н.: Интересно заметить, что я здесь и сейчас сижу на интервью, говорю определенные слова, говорю то, что я и правда думаю. И иногда мне кажется, что и это своего рода манифест. В центре спектакля – акт выхода в публичность, выхода к людям. Это... интересно. И одновременно требует очень высокой концентрации. На сцене я должен сильно сосредоточиться. И это тоже просто работа.

Б. Н.: В спектакле много говорится о ранимости и уязвимости. Я пытаюсь интерпретировать их как способность, сказать, что когда мы делаем шаг, когда мы решаемся оказаться уязвимыми, это еще и ценная способность, новая возможность. Такая точка зрения меняет наше отношение к страху оказаться уязвимым. Свою уязвимость мы часто пытаемся скрыть, когда испытываем ее, пытаемся сделаться незаметными, невидимыми. Но тогда мы не даем никому увидеть ее истинное значение, ведь окружающие люди ее просто не замечают. Мы делаем себя невидимыми – но упускаем возможность поделиться с другими тем, в чем они, может быть, сильно нуждаются. Я бы сказал, что в этом заключается огромный потенциал каминг-аута.

Б. Н.: Пространство сцены интересует меня прежде всего как пространство публичности, как некий усилитель слов и действий. Это качество сцены кажется мне невероятно привлекательным. Театр ставит и вопрос о том, как мы конструируем наши реальности или идентичности – индивидуально

extreme Reduktion von Theater. Es ist ein Theaterstück, aber die Schauspieler*innen sind nicht da, die Mittel sind sehr reduziert und letztlich ist es der Regisseur und Autor, der es einfach selbst macht. Das ist für dieses Thema total wichtig: dass Schritt, das Wagnis durch mich, den Regisseur, den Autor selbst begangen oder performt wird. Und nicht durch einen Schauspieler oder eine Schauspielerin, die das für mich tut.

B. N.: Für mich ist es andererseits interessant, festzustellen, dass ich jetzt hier sitze, diesen Text vortrage und bestimmte Dinge sage, die ich auch wirklich meine. Insofern komme ich mir manchmal schon so vor, als sei das Ganze ein Manifest. Und gleichzeitig thematisiert es ganz stark den Akt, sich in die Öffentlichkeit zu begeben. Und das ist interessant. Gleichzeitig erfordert es eine extrem hohe Konzentration. Ich bin schon sehr konzentriert, wenn ich das tue. Und es ist auch einfach Arbeit.

B. N.: Es ist ein Abend, an dem es stark um den Begriff der Verletzbarkeit geht, den ich auch versuche, ganz stark zu machen. Ich versuche, diesen Begriff der Verwundbarkeit als eine Fähigkeit zu deuten und zu sagen: Der Schritt, sich angreifbar zu machen, ist eine Fähigkeit. Das verändert wiederum das Verhältnis gegenüber der Angst total, die man normalerweise hat, wenn man sich verletzlich macht, die man eher versuchen würde, zu verbergen und sich unsichtbar zu machen. Wodurch das Ganze aber politisch unsichtbar wird, da es niemand mitbekommt. D.h. man macht sich unsichtbar, verpasst hierdurch aber die Möglichkeit, etwas mit anderen zu teilen,

или совместно. Театр дает возможность над этим размышлять или переживать с помощью чувств.

Б. Н.: В этой работе мне было интересно исследовать что-то, казалось бы, совершенно повседневное, но такое, о чем многие люди никогда глубоко не задумываются из-за недостатка времени, из-за разных дел. Я делаю это за них, потому что у меня есть время или же потому что мне за это платят.



was im Endeffekt für die anderen auch eine Chance sein könnte. Und das, würde ich sagen, ist das Potenzial des Coming-Outs an sich.

Б. Н.: Mich interessiert der Bühnenraum als ein Raum der Öffentlichkeit extrem. Und er interessiert mich auch als Verstärker sehr. Also die Tatsache, dass man einen Raum hat, in dem die Öffentlichkeit stattfindet und in dem die Worte, die ich sage, eine Verstärkung erfahren – das finde ich etwas extrem Reizvolles. Und das hat natürlich ganz viel mit der Frage zu tun, wie wir individuell, aber auch in Gemeinsamkeit, in Beziehung, konstruieren: wie konstruieren wir gemeinsam Realitäten oder Identitäten? Ich finde, der Theaterraum ist ein Raum, der das immer wieder auf sehr interessante Weise reflektierbar und sinnlich erfahrbar macht.

Б. Н.: Das Interessante an dieser Arbeit war, dass ich mich letztlich mit etwas auseinandergesetzt habe, das komplett alltäglich ist, womit aber viele Menschen – durch ihren Alltag, durch ihre Arbeit – nicht unbedingt Zeit haben, sich eingehend zu beschäftigen. Und ich habe, während ich diesen Text geschrieben habe, immer wieder festgestellt, dass genau das meine Arbeit ausmacht: Ich bin Künstler und meine Arbeit ist es, an Dingen zu arbeiten, für die andere keine Zeit haben. Und es ist vielleicht sogar mein Job, das für die anderen zu tun, weil ich diese Zeit habe oder weil ich letztlich dafür bezahlt werde, mich für Dinge zu interessieren, für die andere keine Zeit haben. Das ist etwas, was gerade an diesem Abend sehr stark wird und was ich auch an den Reaktionen des Publikums sehr deutlich ablesen kann.

Такова моя работа – я художник, я интересуюсь вещами, на которые у остальных нет времени. Это сильно выражено в спектакле, я это замечаю по реакции публики.

Б. Н.: Могу предположить, что другие люди не интересуются подобными вопросами, потому что к этому не располагает их жизненная ситуация или потому что не складывается нужный контекст, нет возможности проявить такое любопытство. Может быть, это просто привилегия творческих людей, привилегия и одновременно обязанность, часть их работы. После спектакля зрители ко мне заходят или пишут на почту, в фейсбук, они говорят, что для них этот спектакль был важен, что он им помог – благодаря тому, что там проговариваются какие-то важные вещи. Это меня, конечно, очень радует, ведь я и хотел, чтобы спектакль вызывал такую реакцию. Интересно, что после него у людей появляется потребность тоже что-то выразить, сказать. Хотя были реакции совсем иного рода, например, мой хороший знакомый посмотрел премьеру и разорвал отношения с любимым человеком. Я вижу, что спектакль заставляет задуматься, побуждает к принятию решений, помогает взять ответственность за других, перестать прятаться, осмелиться сделать то, чего стыдишься, разрешает больше не быть невидимым. Не только ради себя – но и ради других.

Б. Н.: В конце концов, спектакль про «со-общение», а общение – это то, что не должно прекращаться. Мой текст – не просто описание опыта умирания

В. Н.: Warum man sich nicht damit auseinandersetzt? Weil sich die Situation nicht ergibt, weil der Kontext nicht besteht – dafür braucht es eben auch die Möglichkeit, neugierig zu werden und das ist vielleicht ein Privileg, das Künstlerinnen und Künstler haben. Ein Privileg, vielleicht auch ein Zwang oder irgendetwas dazwischen, da es Teil ihrer Arbeit ist. Es gibt viele Zuschauer*innen, die nach dem Stück zu mir kommen und mich ansprechen. Es gab aber auch viele Leute, die mich nachher über Mail oder facebook kontaktieren und mir sagen, dass es für sie ein sehr wichtiger Abend war oder dass es ihnen sehr geholfen hat, dass bestimmte Dinge artikuliert wurden. Das freut mich natürlich sehr, weil ich genau das mit diesem Abend beabsichtigt habe. Und, ja... ich finde es interessant, dass die Leute sich selbst motiviert fühlen, sich zu äußern. Es gab aber auch ganz andere Reaktionen. Ein guter Bekannte von mir hat sich nach der Premiere getrennt, hat seine Beziehung beendet. Es ist auch ein Abend, der zum Nachdenken auffordert, zum Entscheidungen treffen und Verantwortung übernehmen für andere und dazu, sich nicht zu verstecken, sich nicht unsichtbar zu machen, sondern sich zu trauen, peinlich zu sein und diese Angst vor einer möglichen Peinlichkeit zu überwinden. Nicht nur für sich selbst, sondern auch für andere.

В. Н.: Ob man damit abschließen kann? Na ja... es ist letztlich ein Mitteilen, und dieses Teilen ist, glaube ich, etwas, das nicht aufhören muss. Bis zu einem gewissen Grad würde ich sagen, dass dieser Text etwas anderes ist als die Erfahrung, dass mein Vater gestorben ist oder die Erfahrung meines Coming-Outs

моего отца или опыта моего каминг-аута двадцать лет назад. Скорее это взгляд с определенной дистанции, попытка еще раз осмыслить эти вещи, придать им структуру, понять их. Это то, что я умею делать. Или то, за что мне платят. Можно сказать, что я так делаю, потому что у меня как у художника есть свободное пространство. У меня есть стремление отливать нечто в форму, которая эстетически интересна и даже в чем-то провокационна, потому что сведена к абсолютному минимуму. Этот спектакль даже почти уже не спектакль, такой он минималистичный, конкретный, прямой и личный. Но именно это меня и захватывает, я хочу понять, сколько личного я смогу привнести в эту работу, не превращая ее в самолюбование. Это тесно связано с работой над текстом и формой. Замечательно, что когда пишешь, формулируешь, переставляешь фрагменты текста местами, добиваешься точности – мысли становятся яснее, раскладываются по полочкам. И начинаешь дальше думать о том, что будет, когда я вслух произнесу этот текст перед другими – как и сейчас перед камерой.

**Отредактированная транскрипция видеointerview. Режиссура и монтаж: Й. Липманн. Съемка от 25.01.2020 в театре Фрайбурга. Видео было подготовлено для международного культурного онлайн-журнала «Сценик»: www.szenik.eu
Сайт Бориса Никитина: www.borisnikitin.ch**

vor zwanzig Jahren. Es ist eher aus der Distanz betrachtet ein Versuch, diese Dinge zu reflektieren, in eine Struktur zu bringen und zu verstehen. Und das ist es eben, was ich leisten kann oder wofür ich bezahlt werde: dass ich das tue, weil ich als Künstler den Raum habe, genau das zu tun. Dazu, das in eine Form zu gießen, die ästhetisch interessant und vielleicht auch provokant ist, durch die Reduktion, durch die Behauptung – es ist ein Theaterabend, aber so reduziert, dass es konkret und direkt und persönlich wird und eben doch kein Theaterabend mehr ist. Aber ich fand genau das auch das Aufregende an dieser Arbeit: auszuprobieren, wie persönlich ich werden kann, ohne dass es eine reine Nabelschau wird. Und das hat ganz viel mit der Arbeit am Text und an der Form zu tun. Ich fand es eine sehr schöne Arbeit, weil man beim Schreiben, Formulieren, Verschieben und Feilen plötzlich merkt, wie bestimmte Gedanken klarer werden, wie sie sich sortieren. Und dann wieder darüber nachdenken kann, was das nun bedeutet, oder was es bedeutet, wenn ich es laut vor anderen Leuten sage – so wie jetzt in diese Kamera.

Redigierte Transkription des Videointerviews.

Regie und Schnitt: J. Lippmann. Aufgenommen am 25.01.2020 im Theater Freiburg für das kulturelle und grenzüberschreitende Webmagazin Szenik.eu:

www.szenik.eu

Homepage von Boris Nikitin: www.borisnikitin.ch

**Оригинал видео:
Originalvideo:**



МОЖНО ВАС НА ПАРУ СЛОВ?.. КЛЕМЕНС Й. ЗЕТЦ

Молодая уборщица покончила с собой.
Мотив неясен.

После нее осталось нечто очень странное.
Она изготовила макеты всех квартир, где работала. Художественная галерея считает эти макеты произведениями искусства, а жителям квартир прежде всего бросаются в глаза некоторые неточности. И они явно имеют значение, ведь иначе люди бы не реагировали так остро...

Какое отклонение недавно смутило лично вас?

Я приехал сюда на поезде – от Вены до Дуйсбурга с пересадкой во Франкфурте. Рядом со мной путешествовал какаду в клетке. Если мимо проходила собака, то он поднимал свой хохолок. Он все время издавал звуки, то шипел, как радио с помехами: «Кшшш, кшшшшш», то пищал. Самое забавное, что большинство людей его просто игнорировало, как будто в нем не было ровным счетом ничего необычного. Это было интересное отклонение. Прямо перед клеткой с какаду сидела женщина – в самом начале она оглядела его, как будто приняла к сведению, а потом уткнулась в свой планшет. Да, это было интересное отклонение!

AUF EIN WORT MIT... CLEMENS J. SETZ

Eine junge Putzfrau hat sich das Leben genommen. Motiv: unklar. Ihre Hinterlassenschaft: merkwürdig.

Sie hat Modelle sämtlicher Wohnungen angefertigt, in denen sie beschäftigt war. Eine Galerie entdeckt diese als Kunstwerke, die Bewohner*innen entdecken vor allem die kleinen Abweichungen. Und die müssen es in sich haben, sonst würden die Leute nicht so überempfindlich reagieren...

Was war die letzte Abweichung, die Sie persönlich irritiert hat?

Auf dem Weg hierher – ich bin von Wien aus mit dem Zug nach Frankfurt gefahren, dann umgestiegen und dann nach Duisburg – war ein Kakadu in einem Käfig neben mir. Wenn ein Hund vorbeigelaufen ist, hat der sein Schopf aufgestellt. Und er hat geklungen wie ein Funkgerät, immer so: kschschs, kschschs. Und zwischendurch hat er so gequietscht. Und das Lustige war, die meisten Leute haben ihn vollkommen ignoriert, so, als wäre das ganz normal. Das war eine interessante Abweichung. Eine Frau saß direkt vor ihm, hat ihn zur Kenntnis genommen und dann so, I-Pad raus, und... Ich meine – wow! Das war mal eine interessante Abweichung!



О каких отклонениях идет речь в вашей пьесе?

В пьесе рассказывается о женщине, совершившей самоубийство. В ее квартире находят миниатюрные, как будто игрушечные макеты квартир, она сама их смастерила. И как это порой случается с так называемым «искусством аутсайдеров», кто-то обратил на макеты внимание и сделал небольшую выставку. И вот люди, которые живут в этих квартирах, перед выставкой видят их небольшие копии. Они замечают, что там есть небольшие отклонения, например, у одной семьи только один ребенок, а на копии детей двое. А все

Um welche Abweichungen geht es in Ihrem Stück?

Im Stück geht es um eine Frau, die sich umgebracht hat. Und in ihrer Wohnung werden Miniaturen von Wohnungen entdeckt – eine Art kleine Spielzeugwohnungen, die sie selbst gebaut hat. Wie es manchmal so ist mit sogenannter Outsider-Art fällt das jemandem auf und es wird eine kleine Ausstellung initiiert. Die Familien, deren Wohnungen dargestellt sind, werden auch damit konfrontiert. Man zeigt es ihnen natürlich im Vorfeld. Sie bemerken, dass da kleine Abweichungen sind, z.B. hat eine Familie nur ein Kind, es sind aber zwei dargestellt. Sonst stimmt alles

остальное воспроизведено совершенно точно. Что же такое отклонение может значить? Это небольшое хулиганство, маленький «глитч» реальности, конечно, вызывает яркий эффект бабочки, отдается громким эхом или тихим взрывом в жизни всех героев. Вплоть до отдаленного будущего.

Вы упомянули слово «глитч» – что это значит?

Это понятие не имеет прямой связи с содержанием пьесы, но она по сути вдохновлена целым рядом глитчей. Глитчи – это случайно возникающие ошибки в компьютерных играх. Мой самый любимый глитч в реальности так и не случился, но казалось, что он вот-вот произойдет. Я очень люблю о нем рассказывать. Это было, когда Нил Армстронг собирался лететь на Луну на «Аполлоне-11», и многие интеллектуалы хотели об этом написать. Среди них был Норман Мейлер. Нил Армстронг его очень заинтересовал, потому что на всех встречах перед полетом он почти ничего не говорил, был молчалив, сдержан, казался интровертом. А Мейлера это невероятно выводило из себя. И тогда Мейлер стал фантазировать, что было бы, если бы Армстронг сделал шаг, потом еще один, чтобы наконец-то ступить с лестницы на Луну – и вдруг исчез! Просто раз – и нет его. Мейлер потом очень красиво объяснил, что если бы так случилось, то все комедии с Лорио и Эвелин Хаман мгновенно бы отменили – ведь во всем мире нельзя было бы представить себе ничего

ziemlich perfekt. Es wurde alles ganz genau ausgearbeitet. Was bedeutet diese Abweichung also? Natürlich zieht dieser kleine Frevler, diese kleine „glitchende“ Abweichung von der Realität dann große Schmetterlingseffekte nach sich, große Echos, stille Explosionen im Leben der Figuren. Bis in die Zukunft hinein.

Sie sagen „Glitches“ – was hat es damit auf sich?

Das hat inhaltlich gesehen nichts direkt damit zu tun, aber das Stück in seiner ganzen Art ist inspiriert von „Glitches“. Das sind Fehler in Computerspielen, die unbeabsichtigt entstehen. Es gibt meinen absoluten Lieblingsglitch – einen, der gar nicht passiert ist, den es aber beinahe gegeben hätte und von dem ich bei jeder Gelegenheit gerne erzähle. Und zwar waren, als Neil Armstrong kurz davor war, mit der Appolo-11 auf den Mond zu fliegen, viele Intellektuelle sehr daran interessiert, darüber zu schreiben. Unter ihnen war auch Norman Mailer. Norman Mailer war überhaupt sehr fasziniert von der Figur Neil Armstrong, weil dieser bei den vorbereitenden Diskussionen nicht viel gesagt hatte. Der war einfach sehr schweigsam und zurückhaltend und eigentlich introvertiert. Und das hat den Mailer wahnsinnig wütend gemacht. Und dann hat sich Mailer vorgestellt, was wäre, wenn dieser Armstrong da einen Schritt macht, einen nächsten Schritt und dann den letzten auf der Leiter und dann den Mond berührt und verschwindet. Einfach Zack – weg. Und dann kommt diese schöne Erklärung von ihm – so ein Halbsatz. Wenn das passiert wäre, wären alle Slapstick-Komödien von Lorient und Heidi umsonst gewesen. Denn man

смешнее, чем этот момент. Это была бы самая грандиозная буффонада всех времен и народов и самое смешное происшествие за всю историю человечества.

Был ли какой-то конкретный эпизод или случай, который подсказал вам идею для этой пьесы?

Замысел пьесы возник во время чата с одной женщиной, которая как раз работает уборщицей и при этом занимается искусством. Я тогда в шутку сказал ей – а ты можешь сделать копии квартир твоих клиентов и посмотреть, что будет? Замысел родился из нашей шутки именно в тот конкретный момент. Позже я увидел в этой основной идее нечто большее, как это всегда и бывает, когда начинаешь погружаться в свой сюжет, жить с ним. В какой-то момент видишь персонажей и думаешь: «Да, такое мне было бы интересно пережить». И тогда записываешь текст.

В чем цель вашей пьесы?

Как говорил Бетховен: «Это должно идти от сердца к сердцу». Формулировка в духе романтизма с некоторой долей китча, но я думаю, он очень правильно говорит – что есть некий уровень, на котором уже нельзя договориться с помощью слов, на котором существуют большие и сложные рассказы, обладающие эмоциональной глубиной или эмоциональной взрывной силой, и на этом уровне они передаются между нами.

А что вы хотели бы передать публике?

Наверное, я могу это описать на примере... Сравнения эротической природы всегда звучат немного глуповато.

könnte nie wieder in der Welt etwas Lustigeres sehen als diesen Moment. Das wäre der größte Slapstick aller Zeiten und das Witzigste, was in der Menschheitsgeschichte je passiert ist.

Woher kam die konkrete Inspiration zu dem Stück?

Das Stück ist beim Chatten mit einer Frau entstanden, die als Reinigungskraft arbeitet. Also Putzfrau bei verschiedenen Familien ist und selbst auch Kunst macht. Ich habe sie mal im Scherz gefragt: Könntest du die Wohnungen deiner Klient*innen nachbauen und schauen, was passiert? Das war wirklich eine ganz konkrete, aus einem situativen Scherz heraus entstandene Inspiration. Dann habe ich die Grundidee gehabt und mehr darin gesehen, wie man immer sagt. Man versinkt in einer Idee, schwelgt darin, sieht Figuren und denkt: Ah, jetzt möchte ich das auch erleben. Und dann schreibt man es auf.

Was will das Stück?

Wie Beethoven einmal gesagt hat: Was vom Herzen kommt, möge wieder zum Herzen gehen. Kitschig, romantisch formuliert. Aber er meinte, glaube ich, das Richtige: dass eine Ebene zwischen uns hergestellt werden muss, auf der sonst nicht verhandelt werden kann, auf der die großen komplexen Erzählungen ablaufen, die auch eine emotionale Tiefe oder eine emotionale Sprengkraft haben.

Und was wollen Sie an das Publikum übertragen?

Ich kann es wahrscheinlich eher von außen beschreiben. Es sind Vergleiche, die erotischer Natur sind, immer etwas dümmlich. Aber ich werde sie nur ganz sanft verwenden,

Но я применю одно и очень аккуратно. Часто мы совсем не понимаем, почему какой-то человек вдруг кажется нам привлекательным. Мы только знаем (по крайней мере, я так устроен), что этот человек нам ужасно симпатичен. И становимся прямо одержимы – так иногда бывает. И почти так же бывает с определенным материалом, который находит своего автора, или наоборот, автор его находит или выдумывает. Я бы не мог доказать или объяснить, почему вдруг мне это важно. Но я как будто нащупываю что-то и чувствую – да, это точно оно! Я бы не смог сформулировать, каким должен быть такой привлекательный для меня материал. Пытаясь это сделать, я кажусь себе сороконожкой, которая однажды задумалась, как она ходит, не смогла сделать шаг и упала. Наверное, мне просто не хочется рассеивать эти чары и объяснять волшебство. Также я не мог бы сказать, что написать эту пьесу меня побудили какие-то общественно-политические мотивы. Некоторые драматурги так говорят, у нас в Европе часто прослеживается непосредственная связь с нормальными, хорошо объяснимыми дискурсами и это совсем не плохо и не глупо, а даже хорошо. Такая заметная и осознаваемая автором связь творчества и жизни меня всегда очень впечатляет. Но я бы притворялся и лгал, если бы сказал, что и у меня все так же. Может быть, я сказал бы так раньше, чтобы казаться более крутым, начал бы рассуждать про «наш образ искусства» и так далее... Но это была бы полная ерунда. На самом деле

и zwar: man weiß ja sehr oft nicht genau, warum man einen Menschen attraktiv findet. Man weiß nur: offenbar bin ich so veranlagt, diesen Menschen wahnsinnig attraktiv zu finden. Und ich bin ganz versessen auf ihn – das gibt es ja manchmal, nicht. So ähnlich ist das – nicht auf derselben Ebene, aber ähnlich – mit einem sogenannten Stoff, der einen entweder selbst findet oder den man entdeckt oder sich ausdenkt. Man kann es eigentlich nicht belegen: ja, deswegen mir ist das wichtig, und das ist wichtig, und... und dann habe ich die passenden Zutaten. Sondern die Storyteller-Fühler stellen sich auf und man merkt – Aha, das ist es, genau das ist es! Aber ich könnte keine allgemeine Beschreibung liefern für solche Stoffe. Ich finde eigentlich, selbst wenn es sie gäbe, dann sollte man sie nicht kennen. Sonst geht es einem so wie dem Tausendfüßler, der herausfinden wollte, welches Bein er wann bewegt, zu diesem Zweck genau in sich hineinhorcht, dadurch nicht mehr laufen kann und auf die Schnauze fällt. Vielleicht will ich das gar nicht entzaubern. Aber ich könnte bei dem Stück wirklich nicht sagen, ob es eine gesellschaftspolitische... ich weiß ja, dass die Leute so reden – auch Dramatiker und Dramatikerinnen, die haben oft diesen unmittelbaren Anker in normalen, gut erklärbaren Diskursen. Das ist gar nicht blöd, es ist eigentlich auch gut. Ich finde es immer beeindruckend. Aber ich müsste wirklich schauspielern und lügen, dass ich das so mache. Und ich hätte das wahrscheinlich früher auch gemacht, um cool zu wirken und hätte dann wahrscheinlich angefangen, zu erläutern: Ja, das ist unser Bild von Kunst... so

я просто хотел пережить эту историю, потому что она сразу показалась мне захватывающей, достойной переживания. Я понял, что да, вот это я хочу увидеть! И если бы кто-то ее уже сделал раньше меня, то я бы купил такую книгу или посмотрел бы такой фильм. Но раз нет, то надо писать, и значит кто, если не я? Можно сказать, что у меня в голове просто включился DVD-плеер.

Отредактированная транскрипция видеointerview.

Режиссура и монтаж: Каролина Шварц. Видео подготовлено в рамках 44-го фестиваля «Дни театра в Мюльхайме», пьесы 2019: www1.muelheim-ruhr.de

irgendwie... aber das wäre wirklich Bullshit. Es ging mir nur um eines: Ich wollte diese Geschichte erleben, weil sie mir im ersten Moment, als ich sie im Kopf hatte, sehr erlebenswert erschien. So nach dem Motto: Das möchte ich sehen. Wenn es das schon gäbe, würde ich das Buch kaufen oder mir den Film anschauen. Da es aber noch nicht existiert, muss ich es irgendwie selbst machen. Das ist halt dieser DVD-Player im Kopf.

Redigierte Transkription des Videointerviews. Regie und Schnitt: Caroline Schwarz. Das Video wurde vorbereitet im Rahmen der 44. Mülheimer Theaterstage NRW, Stücke 2019: www1.muelheim-ruhr.de

Оригинал видео:
Originalvideo:



22 32



МАРТИН ТОМАС ПЕСЛЬ
НЕ БОЙТЕСЬ!

**«СОЧЕЛЬНИК» – ХЕРБЕРТ ФЁТТИНГЕР
ПРЕДСТАВЛЯЕТ МИРОВУЮ ПРЕМЬЕРУ ПЬЕ-
СЫ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА «СОЧЕЛЬНИК»
В ВЕНСКОМ ТЕАТРЕ ЙОЗЕФШТАДТА**

Вена, 2 февраля 2017 года. «Избитые фразы недооценивают. Они очень полезны», – говорит следователь, о котором из программки мы узнаем только то, что его зовут Томас. Что ж, тогда вот фраза: «Время догнало новую пьесу Даниэля Кельмана!». События из реального мира придают состоявшейся в театре Йозефштадта мировой премьере пьесы «Сочельник» больше актуальности, чем могли бы надеяться ее автор Даниэль Кельман и режиссер и руководитель театра Херберт Фёттингер.

Героиня пьесы – университетский профессор, которую зовут Юдит. За 90 минут до предполагаемого взрыва бомбы ее обвиняют в причастности к этому. Актуальность в чистом виде: всего две недели назад в Вене был задержан подозреваемый в терроризме – якобы незадолго до совершения теракта. И, тоже около двух недель назад, в венском эпизоде сериала «Место преступления», как и здесь, в спектакле, была показана гонка со временем. В сериале виновата была философ, которая требовала сопротивляться давлению

**Фото с премьеры в театре в Йозефштадте в Вене
2 февраля 2017 года © Sepp Gallauer / Theater in
der Josefstadt**

MARTIN THOMAS PESL
**FÜRCHTET EUCH
NICHT!**

**„HEILIG ABEND“ – HERBERT FÖTTINGER
BRINGT DANIEL KEHLMANNS STÜCK
„HEILIG ABEND“ AM WIENER THEATER IN
DER JOSEFSTADT ZUR URAUFFÜHRUNG**

Wien, 2. Februar 2017. „Phrasen werden unterschätzt, sie sind sehr nützlich“, sagt der Vernehmungsbeamte, von dem wir nur aus dem Programmheft wissen, dass er Thomas heißt. Hier also eine Phrase: Die Zeit hat Daniel Kehlmanns neues Stück eingeholt! Weltereignisse verleihen der Uraufführung von „Heilig Abend“ im Theater an der Josefstadt eine noch aktuellere Aura, als Kehlmann und der Regisseur und Direktor Herbert Föttinger hoffen durften.

Im Stück wird eine Universitätsprofessorin, von der wir nur aus dem Programmheft wissen, dass sie Judith heißt, 90 Minuten vor dem vermeintlichen Hochgehen einer Bombe der Verantwortung für ebendiese bezichtigt. Aktualität pur: Erst vor zwei Wochen wurde in Wien ein Terrorverdächtiger angeblich vor Ausübung eines Anschlags festgenommen. Und: Vor nicht einmal zwei Wochen fand im neuen Wiener „Tatort“ ähnlich wie hier ein Wettlauf gegen die Zeit statt. Schuld war eine Philosophin, die nicht aus stumpfem Fanatismus heraus, sondern intellektuell fundiert Widerstand gegen die Gesellschaft einforderte.

**Foto von der Premiere am Theater in der Josefstadt,
Wien am 2. Feb. 2017 © Sepp Gallauer / Theater in
der Josefstadt**

общества – не из тупого фанатизма, но подводя под сопротивление интеллектуальную базу.

Это очень похоже на Юдит из пьесы Кельмана. В ее компьютере находят тексты в поддержку «акции», назначенной на полночь 24 декабря. «Это для моего семинара» – утверждает она. Мария Кёстлингер играет ее спокойной и непрístupной. Во время допроса героиня застывает на стуле, а полицейский в исполнении Бернарда Шира, наоборот, вспыльчив и подвижен. Информационное преимущество, которое ему обеспечил аппарат наблюдения, заставляет его буквально лопаться от самодовольства. Если бы эти двое за знакомой нам по полицейским сериалам стеклянной стеной не устраивали такой громкий (даже без микрофонов) спектакль, то их можно было бы принять за симпатичную парочку следователей из «Места преступления» (кстати, почему бы Даниэлю Кельману не написать сценарий для одной из будущих серий?).

ЧАСИКИ ТИКАЮТ

Вдохновившись большими часами из вестерна «Ровно в полдень», автор пишет свою пьесу в реальном времени. Время отсчитывают два заметных цифровых табло. Действие начинается в 22:31. Следователь забрасывает подозреваемую множеством известных ему подробностей ее жизни. Она неприятно обеспокоена. Своих методов он не скрывает – например, чтобы выведать нужное, он может позвонить ее родителям и притвориться, что готовит ей сюрприз на день рождения. Профессор явно

Еine solche ist auch Kehlmanns Judith. Auf ihrem Computer hat man ein Bekenner-schreiben für eine „Aktion“ zur Mitternacht des 24. Dezembers gefunden. „Das war nur für mein Seminar“, behauptet sie. Maria Köstlinger spielt sie beherrscht und unnahbar. Meist sitzt sie starr auf ihrem Verhörstuhl, während Bernhard Schirs Polizist für die aufbrausenden Bewegungen zuständig ist. Der Informationsvorsprung, den ihm sein Überwachungsapparat verschafft hat, lässt ihn vor Selbstbewusstsein strotzen. Würden die beiden nicht trotz Mikrofonierung großes, lautes Theater hinter der aus Polizeiserien bekannten Glaswand veranstalten, man könnte sie sich als hübsches Tatort-Pärchen vorstellen (apropos: Warum schreibt Daniel Kehlmann nicht mal einen Tatort?).

DIE UHR TICKT

Inspiziert von der großen Uhr im Western High Noon lässt der Autor sein Stück in Echtzeit ablaufen, gleich in zweifacher Ausführung prangt eine digitale Zeitanzeige über dem Geschehen. Um 22:31 Uhr geht es los. Der Ermittler beunruhigt die Verdächtige zunächst mit den vielen Details, die er über sie kennt, wobei er durchaus seine Methoden preisgibt (zum Beispiel: Eltern anrufen und so tun, als plane man eine geheime Geburtstagsüberraschung!). Die Frau Professor wirkt über all das ehrlich überrascht, erscheint mehr als Opfer denn als Täterin. Über weite Strecken ist sie die Identifikationsfigur für die angesichts der Totalüberwachung entrüsteten Zuschauer. Unser System, empört sie sich einmal, sei unverwundbar und erlaube sich wegen einiger

поражена происходящим и выглядит скорее жертвой, чем преступницей. Довольно долго зритель невольно идентифицирует себе с героиней – он тоже рассержен этим тотальным наблюдением. «Наша система, – возмущается она в какой-то момент, – не уязвима и тем не менее позволяет себе утверждать, что она в опасности – из-за нескольких джихадистов-идиотов».

Но кажущаяся острота пьесы быстро сходит на нет: в реальной жизни террор действительно осуществляется джихадистами-идиотами, а интеллектуальные нападения случаются только в «Месте преступления» и других подобных сериалах, и там их обсудили уже вполне достаточно. Вообще теоретическая надстройка в пьесе дана скорее в общем виде, ведь нельзя терять ни минуты, до полуночи Томас хочет много успеть, в том числе рассказать о своей бывшей жене, которая его ненавидит. Должны быть предприняты и попытки флирта. И сцена должна хотя бы раз полностью повернуться вокруг своей оси, чтобы мы увидели за стеной помещения для допроса контрольный центр с множеством светящихся кнопок, где сотрудники спецслужб наблюдают за происходящим на 12 экранах. Еще 60 минут, 30, 10, и вот...

И вот. По отношению к этому спектаклю было бы нечестно рассказать о том, чем он кончается. Эта интрига, скорее всего, будет единственным поводом на него пойти. После прошедших 90 минут и бури аплодисментов покидаешь театр все же не до конца удовлетворенным и некоторое время чувствуешь уколы совести... Ведь вроде был

weniger „Dschihad-Idioten“ die Behauptung, bedroht zu werden.

Rasch ist die scheinbare Brisanz des Stückes widerlegt: Terror wird im realen Leben derzeit nun einmal von „Dschihad-Idioten“ ausgeführt, die intellektuellen Anschläge gibt es nur in den Tatorten – und selbst dort wurden sie mittlerweile schon zur Genüge durchbesprochen. Überhaupt bleibt der theoretische Überbau eher allgemein, man hat ja keine Zeit zu verlieren: Bis zur Mitternacht will Thomas auch von seiner Ex-Frau erzählen, die ihn hasst. Es muss Flirtversuche geben. Und die Bühne muss sich einmal komplett drehen, damit wir sehen, dass hinter der Zelle Beamte des Verfassungsschutzes in einer Schaltzentrale mit vielen leuchtenden Knöpfen sitzen, das Verhör auf zwölf Bildschirmen verfolgen. Noch 60 Minuten, noch 30 Minuten, noch 10 Minuten, dann...

Ja, dann. Das ist so ein Theaterabend, bei dem es gemein wäre, das Ende zu verraten, weil diejenigen, die hingehen wollen, das wohl einzig wegen des Suspense-Faktors tun werden. Nach diesen 90 Minuten und tosendem Applaus verlässt man jedenfalls unbefriedigt das Theater und hat deshalb kurz ein schlechtes Gewissen: Timing und Energie der Mitwirkenden haben doch gestimmt, Kehlmanns glatte Sprache holperte nie. Profundes Diskurstheater hat man von ihm, der kürzlich die lupenreine Horrorerzählung „Du hättest gehen sollen“ veröffentlicht hat, sowieso nicht erwartet, und so eine tickende Echtzeitbombe hat doch ihren Reiz.

напряженный ритм, была энергия артистов, Кельман написал пьесу очень гладко и нигде не споткнулся. Театра глубокого дискурса в любом случае не стоило ожидать от автора, который совсем недавно опубликовал рассказ в жанре чистого хоррора под названием «Тебе надо было уйти». А потому такая тикающая бомба все же имеет свою прелесть.

НЕ ХИЧКОК ОТ ТЕАТРА

Но с обратным отсчетом до решающего момента есть одна проблема. С самого начала спектакля возникают сомнения в том, настоящая ли перед нами опасность. В итоге зрителю оказывается нечего бояться. Мы не знаем, что произойдет в полночь и кто от этого пострадает, и все же автор выстраивает всю ситуацию по принципу фильма «Ровно в полдень». Но для нас, находящихся с другой стороны стеклянной стены, ничего не поставлено на карту. Остается только постоянно смотреть на часы – гонка со временем оказывается на холостом ходу.

Материал Мартина Томаса Песля для независимого межрегионального Театрального вестника

www.nachtkritik.de

KEIN THEATER-HITCHCOCK

Aber der Countdown zum Showdown hat ein Problem: Da von Anfang an Zweifel an der Echtheit der Gefahr geschürt werden, hat man als Zuschauer nichts, wovor man sich fürchten soll. Man weiß nicht, was um Mitternacht passieren und wer eigentlich darunter leiden wird, und doch ordnet der Autor die gesamte Situation seinem High Noon-Prinzip unter. Für uns diesseits der Glaswand steht also absolut nichts auf dem Spiel. Bleibt nur, die ganze Zeit auf die Uhr zu schauen: ein Leerlauf gegen die Zeit.

Material von Martin Thomas Pesl für das unabhängige und überregionale Theaterfeuilleton

www.nachtkritik.de

КРИСТИАН РАКОВ

WE DON'T GIVE A SHIT!



**«ДА МНЕ ВАШ ВНЕШНИЙ МИР ПО БАРАБА-
НУ». ЯРОСТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ СЕБАСТЬЯНА
НЮБЛИНГА В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ МАК-
СИМА ГОРЬКОГО – МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА
ПЬЕСЫ СИБИЛЛЫ БЕРГ**

Берлин, 23 ноября 2013 года.

Почему получается так, что в зритель-
ном зале у тебя пот выступает на лбу, тре-
пещут мускулы, бешено колотится пульс –
как будто ты 57 минут занимался большим
спортом и боролся за какой-нибудь кубок?
Потому что четыре разъяренные артист-
ки хора там, на сцене, непрерывно гонят
темп, подхлестывают действие, заклады-
вают виражи и петли, вгоняют в иступ-
ление не только себя, но и весь партер,

**Фото с премьеры в театре Максима Горького,
Берлин 23 ноября 2013 года © Thomas Aurin**

CHRISTIAN RAKOW

WE DON'T GIVE A SHIT!



**ES SAGT MIR NICHTS, DAS SOGENANNT
DRAUSSEN – SEBASTIAN NÜBLINGS FURIOSE
SIBYLLE-BERG-URAUFFÜHRUNG AM
BERLINER GORKI THEATER**

Berlin, 23. November 2013. Warum ist
das so, dass einem im Zuschauerraum der
Schweiß auf die Stirn tritt, die Muskeln vibrie-
ren, der Puls rast, als habe man gerade selbst
fünfundsechzig Minuten Hochleistungssport
getrieben, mindestens auf Pokalfight-Niveau?

Weil diese vier furiosen Chorsprecherin-
nen dort oben auf den Brettern unablässig
Tempo machen, antreiben, Haken schlagen
und dabei nicht nur sich selbst in einen Rausch
spielen, sondern auch das Parkett, über dem

**Foto von der Premiere am Maxim Gorki Theater, Berlin
am 23. Nov. 2013 © Thomas Aurin**

в котором на время спектакля не гасят свет. Себастьян Нюблинг среди режиссеров – это примерно то же, что Йоахим Лёв среди тренеров – элегантный обладатель тонкого вкуса, виртуозный повелитель ритма. Он дирижирует этой четверкой как каким-то чудесным музыкальным ансамблем, полностью отказавшись от декораций и реквизита. И у него все получается – в том числе и потому, что одаренная ловительница веяний эпохи Сибилла Берг, автор на пике формы, отдала театру свой безумный и мощный текст «Да мне ваш внешний мир по барабану».

НЕ ПО ВОЗРАСТУ РАЗВИТАЯ НЕЗАВИСИМОСТЬ

«Текст Сибиллы Берг для одного персонажа и нескольких голосов. Можно и по-другому», – гласит подзаголовок. Это бурный монолог молодой женщины, она вырывается из родных стен, бунтует против разрушающихся ролевых моделей, против политических, эротических, потребительски-экономических, цифровых, художественных – любых прекрасных обещаний, против почти всего и каждого. По скайпу, смс и телефону в плотном ритме подключаются ее подруги, ее сводная сестра, ее мать, но перетянуть на себя внимание им не удастся – в монологе героини возникают небольшие перебои, и поток слов мчится дальше. Это Жизнь 2.0 – маниакальная, виртуальная, с избыточной рефлексией. Часто кажется, что вместо персонажа мы уже слышим автора – точную, уверенную, острую обладательницу

das Saallicht angelassen worden ist. Weil Regisseur Sebastian Nübling, der so etwas wie der Jogi Löw unter den Regisseuren ist – feinsinnig, elegant, voll Virtuosität und Rhythmus –, die vier wie einen wunderbaren Klangkörper dirigiert. Unter Verzicht auf Requisiten und Bühnenbild. Und weil die begnadete Zeitgeisterseherin Sibylle Berg in Topform dem Team einen irren Wuchttext zugespield hat: „Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen.“

SOUVERÄNITÄT DER FRÜHREIFEN JAHRE

„Ein Text von Frau Berg für eine Person und mehrere Stimmen. Oder anders“ steht im Untertitel. Es ist die Suada einer jungen Frau, aus den heimischen vier Wänden heraus, gegen die erodierenden weiblichen „Role Models“, gegen die politischen, erotischen, konsumökonomischen, digitalen, künstlerischen, was auch immer Glücksversprechen, gegen beinahe alles und beinahe jedes. Per Skype, SMS und Telefon schalten sich in enger Taktung ihre Freundinnen, ihre Halbschwester, ihre Mutter dazu, ohne dass sie an Präsenz gewinnen würden. Es gibt nur ein kurzes Ruckeln im Monolog der Protagonistin, dann rast der Diskursticker weiter. So ist das Leben 2.0: manisch, hyperreflektiert, virtuell.

An vielen Stellen meint man, eher die Autorin als eine fiktive Figur zu vernehmen, eher die sicher pointierende Web-Analysikerin und SPON-Kolumnistin Sibylle Berg als eine „Angry Young Woman“ von schätzungsweise Mitte Zwanzig. Wobei, wer wollte beides bemessen: den jugendgleichen Zorn der Dichterin und die Souveränität der frühreifen

аналитического ума колумнистку журнала «Шпигель» Сибиллу Берг, а не «сердичную молодую женщину» 20 с чем-то лет. Но кто пожелал бы их сравнить, горячий молодой гнев писательницы и не по возрасту развитую независимость героини? Себастьян Нюблинг сделал текст немного легче (но не проще), распутал несколько мысленных петель и приблизил его к своим молодым актрисам (от 1983 до 1990 годов рождения) и их публике. (Постановка будет идти не только в Театре Максима Горького, но и в Молодежном театре Базеля). В мешковатой одежде, старомодных платьях в горошек, длинных спортивных кофтах

Яahre? Sebastian Nübling hat den Text jedenfalls um einige Gedankenschlaufen leichter (nicht dünner!) gemacht und ihn nahe an seine vier jungen Akteurinnen (alle zwischen Jahrgang 1983 und 1990) und ihr Publikum herangeholt (die Produktion wird nicht nur am Gorki Theater, sondern auch am Jungen Theater Basel laufen). In Schlabberklamotten, mit ollen Pünktchen-Kleidern unter überlangen Trainingsjacken und dicken Brillen auf den Nasen, entern Nora Abdel-Maksoud, Suna Gürler, Rahel Jankowski und Cynthia Micas die leere Bühne, sehen ein bisschen aus wie Putzfrauen auf Abwegen, aber strahlen aus: „We don't give a shit“, kümmert uns nicht



Фото с премьеры в театре Максима Горького,
Берлин 23 ноября 2013 года © Thomas Aurin

Foto von der Premiere am Maxim Gorki Theater, Berlin
am 23. Nov. 2013 © Thomas Aurin

и массивных очках Нора Абдель-Максуд, Зуна Гюлер, Рахель Янковски и Синтия Микас появляются на пустой сцене, немного напоминая пошедших вразнос уборщиц. Они прямо излучают мысль «We don't give a shit!» – «Нам плевать!». Небрежно и расслабленно они начинают движение – качая головами ловят идущие откуда-то изнутри их тел ритмы рэпа. В указаниях для режиссера Сибилла Берг написала «Музыка только приветствуется». Конечно, пожалуйста. Все звучит а капелла, от тихо напетого сингла Clint Eastwood группы Gorillaz до жестко оттанцованного дабстепа. Но и разговорный текст качает, трясет, ударяет словно молотком, он тоже весь пронизан музыкальным ритмом. Не давая себе ни секунды покоя или остановки, постоянно меняя интонации и ритм, неистовая четверка танцует гневные обличительные речи. Хореограф Ньюблинга Табеа Мартин сделала прекрасную работу.

МЕРЦАЮЩАЯ СТРАННОСТЬ

«Ты заметила, я все время повторяю „мы“, „наши“? И через идентификацию себя с группой уклоняюсь от того, чтобы взять на себя ответственность?». Ньюблинг перевел это множественное, медийно отформатированное «Я» в многоголосье сценической группы. И нигде не превратил ее в звучащий рупор – что часто бывает в хоровых работах. Вместо этого квартет играет сольные партии, дуэты и порой выходит на совместное полноголосое форте. Полные причудливой странности мерцают женские фантазии Берг о мести! Главная

die Bohne. Lässig grooven sie los. Die Köpfe wippen, Rap-Rhythmen treiben sie innerlich an, scheint's. Sibylle Berg hatte sich in einer Regieanweisung „Gerne viel Musik“ gewünscht. Kriegt sie. Alles A capella, vom leise angesummten „Clint Eastwood“ der Gorillaz bis zu hart eingetanztem Dubstep. Aber auch der Sprechtext schwingt, bebt, hämmert, ist durch und durch musikalisiert. Ohne Ruhe, ohne Unterlass, aber mit rasanten Ton- und Taktwechseln stampfen und tänzeln die vier durch die Philippika. Nüblings Choreographin Tabea Martin hat ganze Arbeit geleistet.

FUNKELNDE SKURILITÄT

„Merkst du, wie ich immer von ‚wir‘ und ‚unser‘ rede? Wie ich mich durch die Identifikation mit einer Gruppe davor drücke, Verantwortung für mich zu übernehmen?“ Nübling hat dieses multiple, medial überformte Ich in die Vielstimmigkeit der Bühnengruppe übersetzt. Und nirgends hat er sie – was so oft bei Chorarbeiten passiert – zu einem tönenden Sprachrohr uniformiert. Stattdessen umspielt sich das Quartett in Solopartien, Duetten und, ja, mitunter auch im gemeinsamen volltönenden Forte.

Voll Skurrilität funkeln die Berg'schen Rachephantasien der Frau! Die Protagonistin, so hört man, hat mit zwei Gefährtinnen eine WG gegründet, „meine selbst zusammengestellte Familie“, und sagt locker an, was sie alles auf dem Kerbholz haben (oder vielleicht auch nur gern hätten). Check it out: Nächtliche Prügelattacken auf wehrlose, durchaus auch kleinere Männer, bis das Blut fließt, Drogenhandel im Internet, daneben Marketingstudium. Re-

героиня рассказывает, как с двумя подругами создала «семью, организованную собственноручно», и не стесняясь говорит о том, какие дела (могли бы быть) на их совести. Смотрите же: ночные нападения с нанесением побоев беззащитным мужчинам, в том числе уступающим им в размерах – до первой крови, торговля наркотиками в интернете и параллельно учеба на факультете экономики. Респект! Это бит подворотни, смикшированный с интеллектуальными теориями. И вдобавок к этому надо еще взглянуть на фото: на актрис, которые несмотря на толщинки под одеждой обладают ударной силой, все же больше подходящей для интеллектуального поединка, а не для боксерского ринга. В своей торжественной противоречивости это еще и дико смешной вечер. Со времен спектакля по пьесе Фелисии Целлер «Каспар Хойзер Меер» (в постановке Маркуса Лоббеса, в 2009 году переехавшей из Фрайбурга в Берлин) в Театре Максима Горького не было хоровой пьесы, которая бы настолько захватывала. И точно не было пьесы, которая бы прибегала к таким выражениям: «Благодаря любовной тоске я чувствую себя человеком выдающейся эмоциональности». Это точно было необычно – и при этом без всякой тоски.

Материал Кристиана Ракова для независимого межрегионального Театрального вестника
www.nachtkritik.de

spect! Das ist der Beat der Gosse remixed mit theoriegesättigter Intellektualität. Und zu all dem muss man jetzt wirklich mal einen Blick auf das Foto werfen: auf die Akteurinnen, die trotz Fat-Suite unter den Kleidern doch eher geistig als boxringmäßig schlagkräftig wirken. Es ist in seiner zelebrierten Widersprüchlichkeit auch ein schreiend komischer Abend.

Seit Felicia Zellers „Kaspar Häuser Meer“ (in der Inszenierung von Marcus Lobbes, 2009 aus Freiburg nach Berlin übernommen) gab es am Maxim Gorki Theater kein vergleichbares Chorstück, keines, das derart packte. Und keines, das solche Sätze hatte: „Liebeskummer gibt mir das Gefühl, eine außerordentlich emotionale Person zu sein.“ Außerordentlich war es, fürwahr, und ganz ohne Kummer.

Material von Christian Rakow für das unabhängige und überregionale Theaterfeuilleton www.nachtkritik.de



«ЛЕНИН» – ПРОЩАНИЕ С ИДОЛОМ РАЗГОВОР С МИЛО РАУ

После Октябрьской революции прошло ровно сто лет. Почему же проект не о ней, а о Ленине, противоречивой фигуре, о которой спорят до сих пор?

Мне как раз интересно такое различное восприятие Ленина. Для одних он герой, для других – палач. Из печати одна за другой выходят его новые биографии. В одной через страницу пишут, что он был вспыльчив, не имел никакого понятия об искусстве и так далее. В другой главный тренд в восприятии Ленина последних лет проявляется уже в названии – «Ленин, предшественник Сталина». Двадцать лет назад ситуация была иной, тогда еще проявляли определенную открытость и отличали ленинский стратегический популизм и более поздний национализм от сталинского империализма.

Что вас так восхищает в фигуре Ленина?

Изначально меня увлекла жестокость его воли – как в ней объединяются научность и политика. Например, в Швейцарии Ленин изучает Гегеля, чтобы понять идеологию перелома, государственного переворота. Сидя в центральной библиотеке Цюриха, Ленин вывел из Гегеля, что именно

LENIN – ABSCHIED VON EINEM IDOL MILO RAU IM GESPRÄCH

Hundert Jahre nach der Oktoberrevolution. Warum ein Projekt nicht über die Revolution, sondern über den Menschen Lenin, an dem sich die Geister scheiden?

Mich interessiert gerade die so unterschiedliche Wahrnehmung von Lenin. Für die einen ist er ein Held, für die anderen ein Massenmörder. Es erscheinen ja gerade zahlreiche neue Lenin-Biographien: In der einen steht auf jeder zweiten Seite, Lenin sei jähzornig gewesen, habe keine Ahnung von Kunst gehabt usw. In einer anderen wird schon im Titel *Lenin. Vorgänger Stalins* der Mainstream deutlich, den es seit einigen Jahren in der Wahrnehmung Lenins gibt: als Prolog zu Stalin. Vor zwanzig Jahren war das noch ganz anders, da wurde mit einer gewissen Offenheit unterschieden zwischen Lenins strategischem Populismus und dem späteren Nationalismus und Imperialismus von Stalin.

Was fasziniert Sie so an Lenin?

Was mich von Anfang an begeistert hat, ist die Brutalität seines Willens – wie sich Wissenschaftlichkeit und Politik vereinigen. Dass Lenin zum Beispiel in der Schweiz Hegelstudien betreibt, um die Ideologie des Bruchs, des

нужно было делать в реальной политике, поехал в Россию и реализовал задуманное, пойдя против всей своей партии. Когда он опубликовал «Апрельские тезисы», даже его супруга Надежда Крупская сказала, что он сумасшедший. К тому же Ленин был плохим оратором, плохим журналистом и плохим писателем. Я так и не смог осилить «Государство и революцию». Книга, как почти все, что писал Ленин, ужасно скучная, излишне научная и одновременно слишком погруженная в тогдашнюю актуальную повестку, догматичная в самом неприятном смысле этого слова. А вот Троцкий, который в «Ленине» является рассказчиком, напротив, пишет великолепно. Он работал в Вене театральным критиком – и он умеет выражать свои мысли цветисто и образно. Вот кто был потрясающим оратором. А когда Ленин входил в комнату, на него никто даже не обращал внимания – обаяния у него не было, его присочинили позже. Тем не менее этот невзрачный человек смог организовать самую большую революцию в истории человечества. Когда весной 1917 он года приехал в Россию, партия большевиков уже практически прекратила свое существование. Только благодаря его упорству, благодаря диалектическому использованию ситуации партия большевиков с апреля по октябрь выросла до 100 000 человек в одном Санкт-Петербурге.

Зачем вообще ставить пьесу про 1917 год в год юбилея?

Этого юбилея я жду с самой своей юности. Вообще наш спектакль – часть триптиха, к которому относятся также

Staatsstreichs zu verstehen. Lenin hat, in der Zürcher Zentralbibliothek sitzend, aus Hegel geschlossen, was realpolitisch zu tun war – und dann ist er nach Russland gefahren und hat es umgesetzt, gegen seine ganze Partei. Als er die Aprilthesen veröffentlichte, hat ihn sogar seine Frau, Krupskaja, für wahnsinnig erklärt. Zudem war Lenin ein schlechter Redner, ein schlechter Journalist, ein schlechter Autor. Ich habe es nie geschafft, „Staat und Revolution“ ganz zu lesen. Das Buch ist, wie fast alle Schriften von Lenin, furchtbar langweilig, viel zu wissenschaftlich und zugleich viel zu nah dran an der Tagespolitik, rechthaberisch im unangenehmsten Sinn. Trotzki dagegen – der in *LENIN* der Erzähler ist – schreibt hervorragend. Er war ja in Wien Theaterkritiker, er schrieb blumig und metaphorisch, war ein wahnsinnig guter Redner. Lenin würde nicht auffallen, wenn er einen Raum betritt, er hatte kein Charisma, auch wenn es ihm später angedichtet wurde. Aber dieser unscheinbare Mann hat die vielleicht größte Revolution der Menschheitsgeschichte durchgeführt. Als er im Frühjahr 1917 nach Russland kam, existierte die bolschewistische Partei praktisch gar nicht mehr. Nur durch seine Beharrungskraft, durch sein dialektisches Ausnutzen der Situation wuchs die bolschewistische Partei vom April bis zur Oktoberrevolution auf über 100.000 Mitglieder, allein in St. Petersburg.

Warum überhaupt ein Stück über 1917 im Jubiläumsjahr?

Ich warte schon seit meiner Jugend auf dieses Jubiläumsjahr. Im Grunde ist unsere Inszenierung *LENIN* Teil eines Triptychons: zu *LENIN* gehören auch die General Assembly – unser Weltparlament mit Abgeordneten

«Генеральная ассамблея», наш глобальный парламент с депутатами со всего мира, его заседание прошло в начале ноября 2017 года, и, конечно, «Взятие Рейхстага», которое мы поставили ровно 100 лет спустя после «Взятия Зимнего». Но, как и во всех моих работах, реальная причина обращения к этому материалу – биографическая. Мой отец был троцкистом. Он сформировал у меня определенный, абсолютно антисталинистский взгляд на мир. Иначе говоря, русская революция для меня была неким универсальным явлением, по чистой случайности произошедшим именно в России. Мой первый в жизни доклад в гимназии в возрасте 13 лет я сделал по чудесной книге Троцкого «Молодой Ленин». В то время я даже учил русский, чтобы читать Троцкого и Ленина в оригинале, а за прошедшие с тех пор десятилетия прочитал десятки, может быть, даже сотни книг о русской революции, ее последствиях и причинах.

Но все же, что нового еще можно сказать на эту тему?

Мы быстро поняли, что «Ленин» не будет очередной переписью знакомых фактов и образов: хождение по сцене с плакатами, Ленин в plombированном вагоне, Троцкий на фронте, революционные песни, царь... Это все – общие места популярной культуры, они уже полностью отработаны искусством. Конечно, мы обращались к архивам, к истории – в подготовительном периоде с труппой все прочли и отыграли от и до с одной только целью – больше к этому не возвращаться. Потому что

aus aller Welt Anfang November 2017 – und natürlich der Sturm auf den Reichstag, den wir genau 100 Jahre nach dem legendären Sturm auf den Winterpalast inszenieren. Aber wie bei all meinen Stücken ist der eigentliche Grund biographisch: Mein Vater war Trotzki. Er hat mir eine Sichtweise auf die Dinge mitgegeben, die absolut antistalinistisch war. Anders ausgedrückt: Die russische Revolution war für mich immer etwas Universales, das eher zufällig etwas mit Russland zu tun hatte. Meinen allerersten Vortrag mit 13 im Gymnasium habe ich über „Der junge Lenin“ von Trotzki gehalten, ein wunderbares Buch. Damals lernte ich sogar russisch, um Trotzki und Lenin im Original zu studieren, und über die Jahrzehnte habe ich Dutzende, vielleicht Hunderte von Büchern gelesen über die russische Revolution, ihre Folgen, ihre Gründe.

Aber noch einmal: Was will man dem noch hinzufügen?

Wir haben schnell gemerkt, dass *LENIN* nicht eine weitere Ausstrichelung der bekannten Tatsachen, der bekannten Bilder sein konnte: die Umzüge mit den farbigen Plakaten, Lenin im plombierten Zug, Trotzki an der Front, die Revolutionslieder, der Zar, all diese popkulturellen Commons sind ja künstlerisch völlig durchgearbeitet. Natürlich haben wir das Archiv, wenn man so will, in den Vorproben mit dem Ensemble einmal von vorn bis hinten durchgeguckt und durchgespielt, aber eher, um es loszuwerden. Denn in *LENIN* gehen wir einen ganz anderen Weg: Das Stück versucht, ein paar Monate, im Grunde einen Tag im Herbst 1923 en détail darzustellen. Es geht um den Innendruck, der in diesem letzt-

в «Ленине» мы идем по совсем иному пути. В спектакле мы пробуем в деталях представить один день осени 1923 года. Речь идет о внутреннем давлении, которое испытывала очень маленькая верхушка коммунистической партии. Это мы знаем и по «Фракции Красной армии» – большевики, как и они, представляли из себя маленькую горстку людей, которые десятилетиями поддерживали очень близкие отношения друг с другом, доходящие почти до инцеста. Это невероятно параноидальная, сгущенная эмоциональность в действии. Непрерывающаяся травля, постоянно складывающиеся и распадающиеся альянсы. Однако перед смертью Ленина все свелось к дихотомии Сталин – Троцкий. Нам была интересна эта духота, будто в доме престарелых или тюрьме, и полная изоляция Ленина в последние месяцы жизни, напоминающая фильм ужасов. Как ощущается повседневность революции, которая в идеалистическом смысле провалилась? Как ощущается, когда мозг революции болен?

Многие ваши работы задуманы как интервенции в политическую реальность. Если вы еще не дошли до стадии классицистической музеефикации – чем была бы та реальность, в которую сегодня совершает интервенцию «Ленин»?

Когда я думаю про 1917 год, мне интересно осознание, что нельзя оставить все как есть. Система обречена, реформы не спасут, измениться должно все. Это основная идея ленинизма – что надо

lich ja sehr kleinen Gremium der Kommunistischen Partei herrschte. Das kennt man ja auch von der RAF: Die Bolschewiki, das ist eine winzige Gruppe von Menschen, eine Handvoll, die seit Jahrzehnten fast inzestuösen Umgang miteinander haben. Es ist eine unglaublich paranoide, verdichtete Emotionalität am Werk. Ein andauerndes Mobbing ist im Gang, die Allianzen wechseln ständig, bis sich in der Zeit von Lenins Tod alles um die Dichotomie Stalin-Trotsky zu verhärten beginnt. Diese Stickigkeit, die an ein Altersheim oder ein Gefängnis erinnert, diese Tatsächlichkeit der Isolation Lenins in seinen letzten Monaten, die fast in Richtung eines Horrorfilms geht: das hat uns interessiert. Wie fühlt sich das eigentlich an: der Alltag einer Revolution, die am idealistischen Sinn gescheitert ist? Wenn das Hirn der Revolution krank geworden ist?

Viele Ihrer Arbeiten sind als Interventionen in eine politische Wirklichkeit angelegt. Wenn Sie nun noch nicht im Stadium einer klassizistischen Musealisierung angelangt sind – was wäre dann die Wirklichkeit, in die Sie heute mit *LENIN* intervenieren?

Das Interessante an 1917 ist für mich die Erkenntnis, dass es nicht bleiben kann, wie es ist. Das System ist todgeweiht, Reformen ändern nichts daran, alles muss anders werden. Das ist die leninistische Grundidee: dass man den Gefrierzustand der Gedanken, die geheime Ideologie des Kapitalismus, dass es so und nicht anders geht, sogar um den Preis der totalen ökologischen und humanen Katastrophe, auf die wir ja gerade zuschlitern – dass man mit all dem brechen muss, dass man das totale,

«КОГДА Я ДУМАЮ ПРО 1917 ГОД, МНЕ ИНТЕРЕСНО ОСОЗНАНИЕ, ЧТО НЕЛЬЗЯ ОСТАВИТЬ ВСЕ КАК ЕСТЬ. СИСТЕМА ОБРЕЧЕНА, РЕФОРМЫ НЕ СПАСУТ, ИЗМЕНИТЬСЯ ДОЛЖНО ВСЕ. ЭТО ОСНОВНАЯ ИДЕЯ ЛЕНИНИЗМА – ЧТО НАДО ПОЛНОСТЬЮ ПОРВАТЬ С ОЛЕДЕНЕНИЕМ МЫСЛЕЙ, ЭТОЙ ТАЙНОЙ ИДЕОЛОГИЕЙ КАПИТАЛИЗМА»

МИЛО РАУ

„DAS INTERESSANTE AN 1917 IST FÜR MICH DIE ERKENNTNIS, DASS ES NICHT BLEIBEN KANN, WIE ES IST. DAS SYSTEM IST TODGEWEIHT, REFORMEN ÄNDERN NICHTS DARAN, ALLES MUSS ANDERS WERDEN. DAS IST DIE LENINISTISCHE GRUNDIDEE: DASS MAN DEN GEFRIERZUSTAND DER GEDANKEN, DIE GEHEIME IDEOLOGIE DES KAPITALISMUS, DASS ES SO UND NICHT ANDERS GEHT, (...) BRECHEN MUSS“

MILO RAU

полностью порвать с оледенением мыслей, этой тайной идеологией капитализма, которая говорит, что может быть только так, как есть, и никак иначе, даже ценой полной экологической и гуманистической катастрофы, к которой мы сейчас летим на всех парусах. Такому нужно сказать решительное, абсолютное «нет». В этой постановке нам интересна ненависть ко всему половинчатому, выжидательному, что оправдывает сложившиеся условия эксплуатации и подавления. У Ленина были и личные, почти патологические причины для этого безумного гнева, направленного на еле теплый гуманизм. Его воля слабеет, он вытесняется из центра власти, и именно поэтому становится критиком власти и одновременно фанатиком воли. Он замечает, что Сталин его изолирует. На его даче больше не звонит телефон, он не получает писем и протоколов заседаний, ЦК приказывает секретаршам и охранникам следить за ним, а делегации, которые до него доходят – это такие дрессированные обезьянки, говорящие одними лозунгами. Но, как я и говорил, эта мрачность, этот пессимизм были бы невыносимы без одновременно идущих на сцене «Шаубюне», «Генеральной ассамблеи» и «Взятия Рейхстага». Говоря диалектически, они были бы неполными и таким образом неверными. «Генеральная ассамблея» и «Взятие Рейхстага» – интервенционистские произведения, а «Ленин», напротив, некая форма музея жестов и слов. Но, как прекрасно сказал Грамши: «Пессимизм разума – оптимизм воли».

absolute Nein dagegen setzen muss. Das interessiert uns in unserer Inszenierung: dieser Hass auf alles Halbe, Abwartende, das die Unterdrückungs- und Ausbeutungszustände schönredet. Bei Lenin hat dieser fast ins Wahnsinnige gesteigerte Hass auf den lauwarmen Humanismus der Besitzenden auch private, quasi pathologische Gründe: Gerade weil sein Wille nachlässt, weil er aus dem Zentrum der Macht rutscht, wird er zum Kritiker der Macht und gleichzeitig zum Fanatiker des Willens. Er merkt, dass er von Stalin isoliert wird. Auf seiner Datscha klingelt das Telefon nicht, er bekommt keine Briefe, keine Sitzungsprotokolle mehr, das ZK lässt ihn durch seine Sekretärinnen und seine Wachmannschaft überwachen, die Delegationen, die zu ihm durchdringen, sind abgerichtete Äffchen, die Parolen plappern. Aber wie gesagt: Diese Düsternis, dieser Pessimismus wäre ohne das gleichzeitig an der Schaubühne stattfindende Weltparlament und ohne den Sturm auf den Reichstag unerträglich und, dialektisch gesprochen, unvollständig und damit falsch gewesen. Das Weltparlament und der Sturm sind interventionistisch, *LENIN* hingegen ist eher eine Form Museum der Gesten und Worte. Aber wie Gramsci so schön sagte: Pessimismus des Verstands, Optimismus des Willens.

Ausgerechnet in einem Stück über die großen Revolutionäre wählen Sie eine besonders bürgerliche Ästhetik, einen Realismus fast wie in Peter Steins Inszenierung der „Sommergäste“, die ja auch an der Schaubühne entstanden ist.

Das stimmt: Wir haben Lenins Datscha auf eine Drehbühne bauen lassen, jede Regung wird mit zwei Kameras gefilmt, wir huld-

При этом именно для спектакля о великих революционерах вы выбираете буржуазную эстетику, реализм, напоминающий о «Дачниках» Петера Штайна, которые тоже шли на сцене «Шаубюне».

Это верно, мы построили дачу Ленина на поворотном круге, каждое движение снимается на две камеры, мы отдаем дань экстремальному натурализму, от утреннего туалета Ленина до удара, который его разбивает в финале. Вместе с этим я думаю, что отправная точка у «Ленина» совсем другая, нежели у Петера Штайна. В «Дачниках» Штайн действительно поставил текст определенной эпохи в костюмах и интерьерах того времени, импрессионистически и при этом с полной ясностью вчитываясь в текст и чувствуя его... А наше обхождение с источниками и текстами напоминает пробуждение зомби: труппа «Шаубюне» как будто попала в мрачный дом из кошмарного сна, на эту ленинскую дачу, где актеры вынуждены разыгрывать конец Ленина, говорить словами его современников, существовать в клейкости, подлости, жестокости и скуке занимающегося раннесталинского дня. Лишь изредка мелькает проблеск юмора, импровизации, надежды и нежности. «Ленин» – это в некотором роде фильм ужасов в исторических костюмах. То документальное, натуралистичное, переполненное чувствами, преувеличенно русское, со всеми формальностями, с земскими докторами, с отчествами. То, что у Петера Штайна воспроизводится полностью, один

ген einem Extremnaturalismus, von Lenins Morgenwäsche bis zum finalen Schlaganfall. Gleichzeitig, denke ich, setzt *LENIN* an einem völlig anderen Punkt an als Peter Stein, der in seinen „Sommergästen“ ja tatsächlich einen Text aus der Epoche in Kostümen der Epoche in Intérieurs der Epoche nachspielt, ganz impressionistisch und hellwach sich in den Text hineinfühlend. Wir hingegen pflegen eher einen zombiehaften Umgang mit den Quellen und Texten: Es ist, als wäre das Ensemble der Schaubühne in ein alptraumhaftes Haus geraten, eben Lenins Datscha, in der die Schauspieler gezwungen sind, Lenins Ende zu spielen, in den Worten der Zeitgenossen zu sprechen, in der ganzen Klebrigkeit, Gemeinheit, Brutalität und Langeweile eines frühstalinistischen Nachmittags – die nur ab und zu durchwirkt ist von den Blitzen des Humors, der Improvisation, der Hoffnung und der Zärtlichkeit. *LENIN* ist eine Art Gruselfilm in historischen Kostümen. Das Dokumentarische, Naturalistische, Gefühliche, dieses überdreht Russische mit all den Förmlichkeiten, Landärzten, der Kunstbeflissenheit und den Vatersnamen, das bei Peter Stein ja so völlig 1:1 abgespult wird, ist hier nur Zutat, nicht Endzweck. Etwa so, wie man einen Lynch-Film auch zur Zeit der Französischen Revolution ansiedeln könnte: das Historische, Objektive wird im Privaten, Heimlichen angesiedelt und dadurch wieder, so denke ich, in seine eigentliche Unheimlichkeit zurückversetzt. Und hier liegt wohl auch der Grund, warum wir uns entschieden haben, das Stück von unserem Dokumentaristen, Gleb J. Albert, annotieren zu lassen: um sichtbar zu machen, was eben

к одному, в нашем спектакле – только ингредиент и никогда не цель. Это примерно как если бы фильм Дэвида Линча можно было бы разыграть в эпоху Французской революции – историческое, объективное помещается в частное и тайное и, таким образом, снова обнаруживает свою жуткую сущность. Кстати, именно поэтому мы решили попросить историка Глеба Альберта написать комментарии к пьесе – чтобы показать, что манера повествования в «Ленине», которая кажется абсолютно фантазмагорической и аллегорической, по сути своей исторична. А также чтобы продемонстрировать, как сегодня можно написать историческую драму, избегая всех поп-культурных клише или играя с ними. И поэтому же в нашем спектакле как одно из действующих лиц появляется нарком просвещения Луначарский, который сначала поддерживал футуристов, а потом, при Сталине, активно способствовал обращению советских деятелей культуры к традициям.

Ставя спектакль о Ленине, вы неизбежно находитесь под влиянием уже существующих образов, принадлежащих как поп-культуре, так и искусству, науке. Может быть, какие-то из них повлияли на вас особенно сильно?

В первую очередь мы пользовались источниками того времени – трудами Троцкого, воспоминаниями других большевиков и членов ЦК, биографией Крупской, записями секретарей и врачей, деятелей культуры, таких как Горький или Луначарский, которые были близки

an der scheinbar völlig phantasmagorischen, allegorischen Erzählweise von *LENIN* im Kern historisch ist. Und wie man unter Vermeidung aller popkultureller Klischees bzw. durch das Spiel mit ihnen ein Historiendrama eigentlich heute schreiben kann. Und das ist auch der Grund, warum in unserem Stück der Kulturfunktionär Lunatscharski auftritt – jener Mann, der zuerst Futurist ist und dann, unter Stalin, die Retraditionalisierung der russischen Kulturszene vorantreibt.

Man ist also, wenn man Lenin inszeniert, unhintergebar beeinflusst von den bereits existierenden Bildern, den popkulturellen genauso wie den künstlerischen und den von „Wissenschaftlern“ gezeichneten. Was war für Sie besonders einflussreich?

In erster Linie haben wir Quellen aus jener Zeit verwendet: Trotzki's Schriften, die Erinnerungen anderer Bolschewiki und ZK-Politiker die Biographie von Lenins Frau Krupskaja, dann natürlich die Aufzeichnungen der Sekretärinnen und Ärzte, der Künstler wie Gorki oder Lunatscharski, die Lenin bis zum Ende gekannt haben. Es gibt unglaublich viel Material, vor allem auch zu Lenins letzten Jahren, was ja auch nicht verwundert. Und natürlich haben wir extrem verdichtet, gerafft: Viele Gespräche, Begegnungen fanden später oder früher statt, nicht an diesem Nachmittag 1923 in Lenins Datscha. Der in unserem Stück thematisierte Shift von der Politik der Weltrevolution zum Sozialismus in einem Land, von der Neuen Ökonomischen Politik zur Kollektivierung, von futuristischen Formexperimenten zu sozialistischem Realismus und schließlich vom anarchistischen

к Ленину вплоть до самого конца. По последним годам Ленина есть невероятное количество материала, что, впрочем, неудивительно. И, конечно, мы уплотняли действие – многие разговоры и встречи на ленинской даче на самом деле происходили не в этот день 1923 года, а раньше или позже. В спектакле показан переход от политики мировой революции к построению социализма в отдельно взятой стране, от НЭПа к коллективизации, от формальных экспериментов футуризма к социалистическому реализму и, в конце концов, от анархистского кодекса поведения (к которому относилась и свободная любовь) к сталинской буржуазности. Конечно, в реальности он был растянут на целые годы. И так же, как в нашем спектакле «Радио ненависти», где был использован похожий прием, мы работаем со сценическим или коммуникативным архетипом. В «Радио ненависти» это была радиостудия, а в «Ленине» – это личные покои умирающего диктатора. И что касается почти метафизического измерения жуткой сути, помещенной в среду приватности, то в России есть целый ряд мастеров, умеющих такое показывать, от Тарковского до Сокурова, который о смерти Ленина снял свой фильм «Телец». О жизни Ленина, конечно, есть сотни других фильмов и театральных пьес, сегодня по большей части забытых. Но в период с 1930-х до 1980-х годов даже были актеры, которые специализировались на исполнении роли Ленина во всевозможных возрастах.

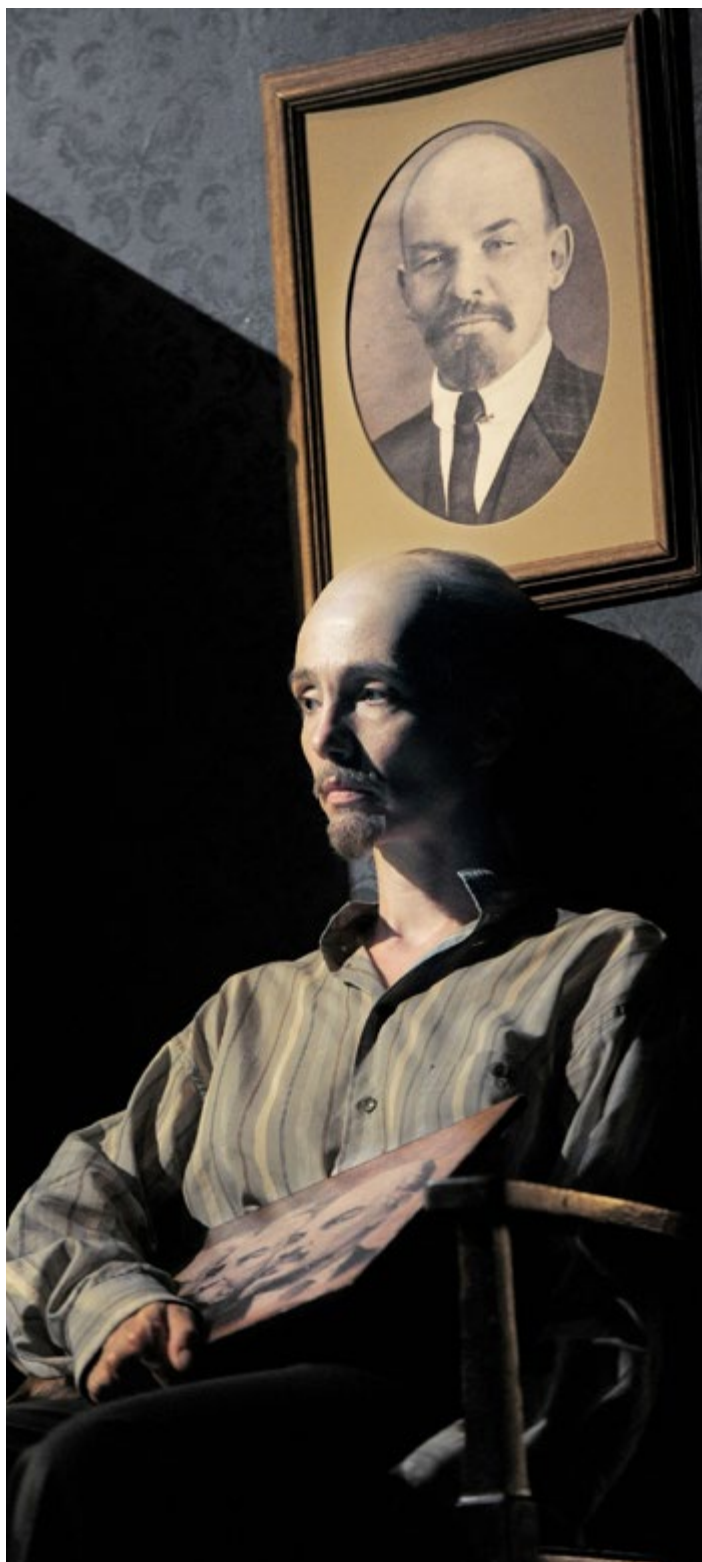
Habitus (zu dem auch die freie Liebe gehörte) zur stalinistischen Bürgerlichkeit – das alles erstreckt sich natürlich über Jahre. Und ähnlich wie in unserer Produktion „Hate Radio“, einem Stück, für das ein ähnlicher Verdichtungsvorgang stattgefunden hat, arbeiten wir mit einem szenischen bzw. kommunikativen Archetypus: bei „Hate Radio“ war es das Radiostudio, jetzt sind es die privaten Räumlichkeiten eines sterbenden Diktators. Und was das quasi-metaphysische Unheimliche des Privaten angeht, gibt es in Russland eine ganze Reihe von Meistern, von Tarkowski bis zu Sokurov, der sich in „Taurus“ dem Tod Lenins widmet. Und in Bezug auf Lenins Leben speziell gibt es natürlich Hunderte von Filmen, von Theaterstücken, die aber größtenteils in Vergessenheit geraten sind. Aber von den 30er Jahren bis in die 80er waren Darsteller geradezu spezialisiert auf die Darstellung von Lenin in all seinen Lebensaltern.

In der Inszenierung verwandelt sich Ursina Lardi in Lenin. Mit der Schweizer Schauspielerin haben Sie an der Berliner Schaubühne schon in „Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs“ gearbeitet. Was ist der Gedanke dahinter, Lenin von einer Frau spielen zu lassen?

Lenin ist ja, wie alle historischen Figuren, zugleich Mensch und Symbol, Verkörperung – und am Ende ja einbalsamierte Ikone, eine Mumie im Kristallsarg. Die Überführung der russischen Revolution von einem Aufbruch, einer Verbindung identitätspolitischer und ökonomischer Kämpfe, einer Explosion der Herzen und einem Blutbad in ein gleichförmiges Mausoleum der Gedanken, Gesten und Leistungsgrenzen: diesen Übergang wollen wir in *LENIN*

В спектакле в Ленина превращается швейцарская актриса Урсула Ларди. Вы уже работали с ней в «Шаубюне» в спектакле «Сострадание». Что стоит за вашим решением отдать роль Ленина актрисе?

Ленин, как любая историческая фигура, одновременно и человек, и символ, воплощение. А в конце – просто забальзамированная икона, мумия в хрустальном гробу. Русская революция переходит от восстания и нового начала, от установления связей между экономической борьбой и борьбой за политическую идентичность, от взрыва сердец и кровавой бани к устоявшейся, застывшей форме мавзолея мыслей, жестов и пределов мощности. Об этом переходе мы в спектакле рассказываем через борьбу Ленина (и Крупской) против бальзамирования его мыслей и в конце концов его тела. Сюда присоединяются эстетические соображения и амбициозная задача – я имею в виду, что сегодня все же нельзя поставить натуралистическую драму, где у главного героя Ленина был бы портретный грим. Такое, может быть, еще получилось бы у Петера Штайна, но сегодня это была бы полная ерунда. Уже в спектакле «Сострадание» меня интересовало, как же заключается этот договор между актером и действующим лицом, между каким-то явлением на сцене и зрителем. Это ведь по сути политический вопрос – как случилось, что Ленин, такой обыкновенный и лишенный всякой харизмы человек, стал вождем миллионов? Как может быть так, что белокурая швейцарка играет русского революционера? И что



случится, если она, как и все персонажи «Ленина», в процессе игры будет приводить себя к все большей внешней схожести с ним, одновременно наблюдая за своим превращением со стороны? Можем ли мы, живя в истории и делая ее, быть и сторонними наблюдателями? Что означает полная переделка мира в творческом акте революции – и что означает следующий за ним настолько же полный провал, выраженный в мимикрии, в бальзамирании революционного начала внутри внешней оболочки, трупа? Для меня «Ленин» – это почти материалистическая драма, где на одной стороне полностью заставленная, постоянно погруженная в полутьму сцена, откуда доносятся какие-то шумы, жужжание работающей техники и звуки природы, а на другой стороне – это тело, которое уже чуть менее, чем тело – здесь Гегель переводится в Маркса, а дух в материю против воли Ленина. Эта картина заворожила меня – тотальный, мрачный, кошмарный сон, в котором ты, почти полностью парализованный, вынужден наблюдать за тем, как монстр – в этом случае Сталин – подминает под себя твою жизнь. По-моему, это грандиозно, к тому же меня всегда привлекали темы болезни и распада. И еще – эта дача, в отличие от Твин Пикса, реально существовала.

Как изменился ваш взгляд на Ленина за время работы над спектаклем?

Может быть, вы перешли от разочарования в восприятии Ленина к разочарованию в самом Ленине?

Да, но это произошло довольно мирно. Ленин, при всей его бюрократической

anhand des Kampfes Lenins (und Krupskajas) gegen die Einbalsamierung seiner Gedanken und schließlich seines Körpers erzählen. Dazu kommt eine ästhetische Sache, oder eher eine Herausforderung: Man kann kein naturalistisches Drama inszenieren, in dem die Hauptfigur Lenin eine Halbglatze hat. Das hätte Peter Stein noch machen können, heute wäre es zu albern. Oder anders ausgedrückt: Was mich gerade interessiert, auch schon in Anführungszeichen, ist eher, wie dieser Pakt zwischen Schauspieler und Figur, zwischen Erscheinung auf der Bühne und Zuschauer eigentlich zustande kommt. Das ist im Grunde ja eine politische Frage: Wie kann es sein, dass ein so gewöhnlicher, uncharismatischer Mann wie Lenin zum Führer über Millionen wird? Wie kann es sein, dass eine blonde Schweizerin einen russischen Revolutionär spielt? Und was geschieht, wenn sie sich, wie alle Figuren in *LENIN*, sukzessive, spielend, diesem Mann immer weiter angleicht – sich gleichsam bei der Angleichung von außen beobachtend? Wie können wir, in der Geschichte lebend und sie machend, uns selbst dabei zusehen? Was heißt eigentlich diese totale Neuerschaffung der Welt im künstlerischen Akt der Revolution – und was heißt dieses darauf folgende, genauso totale, ja physische Scheitern in der Mimikry, der Einbalsamierung des Revolutionären in seinem äußerlichen Leichnam? *LENIN* ist für mich deshalb ein fast schon materialistisches Drama: Auf der einen Seite ist da die Bühne, komplett zugestellt, es herrscht ein ständiges Halbdunkel, ein ständiges Rauschen, Brummen, Surren der Technik und der Natur. Und auf der anderen Seite haben wir diesen Körper,

узколобости, при всей одержимости теорией и властью, был все же мягким, веселым, ироничным человеком. Его разговоры с Крупской и Коллонтай показывают совсем другого человека. Не всегда симпатичного, подверженного предрассудкам того времени, почти эдипова (отчасти по причине его инсультов), но именно человеческого. И ему в «Ленине» мы уделяем очень много внимания. Но я, хоть и вижу в нем эту человечность (вообще-то, присущую каждому), все же знаю слишком много подробностей о жизни Ленина, в частности, о его склонности к насилию, чтобы выводить его на сцену как иконическую фигуру. Что касается восприятия, то я думаю, что образ Ленина уже устоялся, особенно в том, что касается его негативных качеств. Так, в спектакле «Генеральная ассамблея» мы сотрудничали с сотнями активистов, НКО, левыми и либеральными группами. Наша концепция начиналась с фразы: «Через 100 лет после Октябрьской революции в России мировой парламент дает слово угнетенным, не имеющим представительства, третьему сословию». Молодые левые на это ответили: «Да, но ведь Октябрьская революция как раз и была концом представительства, концом Советов». Конечно, они правы – ведь первое, что сделали Ленин и Троцкий – разогнали Учредительное собрание и начали преследовать его членов. Для вошедшей в поговорку «свалки истории», на которую Троцкий в начале 1918 года выбросил демократию, не нужен был никакой Сталин. Наш мировой парламент Ленин бы сразу закрыл, он

der wenig mehr als ein Körper ist – Hegel wird hier in Marx überführt, Geist in Materie, gegen den Willen Lenins. Das hat mich fasziniert: dieser totale, finstere Albtraum, in dem man quasi-gelähmt zusehen muss, wie ein Monster – in diesem Fall Stalin – sich deines Lebens bemächtigt. Das finde ich grandios, und das Morbide habe ich ja schon immer gemocht. Denn zu alledem kommt: diese Datscha hat es, anders als Twin Peaks, wirklich gegeben.

Wie hat sich Ihr Blick auf Lenin durch Ihre Arbeit an *LENIN* verändert? Sind Sie von der früheren Enttäuschung über die Lenin-Rezeption inzwischen bei der Enttäuschung über Lenin gelangt?

Ja, aber auf eine friedvolle Weise. Lenin war ja, bei seiner ganzen bürokratischen Ver-nageltheit, bei seiner ganzen Theorie- und Herrschsucht, ein sanfter, lustiger, ironischer Mensch. Seine Gespräche mit Krupskaja, mit Kollontai etwa – die zeigen einen ganz anderen Menschen, nicht immer sympathisch, in den Vorurteilen der damaligen Zeit gefangen, fast ein wenig ödipal, auch aufgrund seiner Hirnschläge, aber eben menschlich. Dem geben wir in *LENIN* großen Raum. Doch von dieser Menschlichkeit, die ja jeder irgendwo hat, abgesehen: Ich habe zu viel über die Details von Lenins Leben geforscht, über seine extreme Gewalttätigkeit, als dass er als ikonische Figur noch tragbar wäre. Was die Rezeption angeht, so denke ich, dass das Lenin-Bild fixiert ist, und zwar im Negativen. Für unser Weltparlament arbeiten wir ja mit Hunderten von Aktivisten, NGOs und linken und liberalen Basisgruppen zusammen. Unser erster Satz im Konzept war: „100 Jahre nach der russischen

посчитал бы его смехотворной, лживой, космополитической и буржуазной мечтой, как и некоторые из наших экспертов, которых мы пригласили для того, чтобы они нас критиковали с точки зрения ленинизма. Но, как мы знаем, из ленинизма есть два пути – один ведет в преждевременно состарившийся культурный пессимизм, а в некоторых случаях даже в фашизм. Другой ведет к демократическому анархизму. От Ленина можно уйти направо или налево. Я думаю, что склоняюсь ко второму пути.

Вопросы задавали Штефан Блеске, Анна Жихарева и Флориан Келлер. Интервью было опубликовано в книге: Milo Rau. Lenin. Verbrecher Verlag, 2017. с. 11-19. www.verbrecherverlag.de

Oktoberrevolution gibt das Weltparlament den Unterdrückten, den Nicht-Repräsentierten, dem globalen Dritten Stand eine Stimme.“ Die jungen Linken antworteten darauf: „Ja, aber die Oktoberrevolution war doch eigentlich das Ende der Repräsentation, das Ende der Sowjets.“ Natürlich haben sie recht: Das erste, was Lenin und Trotzki taten, war, die Konstituierende Versammlung zu schließen und ihre Mitglieder verfolgen zu lassen. Für den sprichwörtlichen Abfallhaufen der Geschichte, auf den Trotzki Anfang 1918 die Demokratie werfen ließ, brauchte er keinen Stalin. Lenin hätte unser Weltparlament sofort schließen lassen, es wäre ihm als lächerlicher, verlogener kosmopolitischer Spießler-Traum erschienen – wie ja auch einigen unserer Experten, die wir eingeladen haben, damit sie uns aus leninistischer Perspektive kritisieren. Aber wie man weiß, gibt es zwei Wege aus dem Leninismus. Der erste führt in den frühvergreisten Kulturpessimismus, bei einigen sogar in den Faschismus. Der andere führt in den demokratischen Anarchismus. Man verlässt Lenin nach rechts oder nach links. Ich glaube, ich bin dabei, den zweiten Weg zu gehen.

Die Fragen stellten Stefan Bläske, Anna Jikhareva und Florian Keller. Das Interview erschien im Buch: Milo Rau. Lenin. Verbrecher Verlag, 2017. S. 11-19. www.verbrecherverlag.de



Беседовал драматург

Штефан Блеске

«СНОВА НАУЧИТЬСЯ ОПРЕДЕЛЕННЫМ ВЕЩАМ». РАЗГОВОР С МИЛО РАУ

Бельгийский центр искусства и перформанса CAMPO во всем мире известен своими спектаклями для взрослых, где играют дети. После постановок Тима Этчелса, группы Gob Squad и Филиппа Кена CAMPO позвал тебя. Что стало решающим аргументом, чтобы согласиться работать с детьми?

CAMPO сознательно предлагает сотрудничество только тем художникам, которые обычно как раз не работают с детьми. Хотя должен признать, что я, безусловно, их самый абсурдный выбор на сегодняшний день. Ведь мы работали во всех возможных странах, с любителями и с известнейшими артистами, с закоренелыми преступниками и с очень уязвимыми исполнителями, в импровизированных залах в горячих точках и в прекрасно оборудованных государственных театрах. Мы адаптировали классиков, ставили рассказы реальных людей, организовывали «народные процессы» – но никогда ничего не делали с детьми. Я думаю, что, как и в других наших проектах, решающим аргументом стала необычность и сложность задачи – желание попробовать что-то абсолютно новое.

Фото с постановки Five Easy Pieces при сотрудничестве Интернационального института политических убийств и центра искусств CAMPO в Генте, Нидерланды © Five Easy Pieces – Milo Rau/CAMPO&IIPM © Phile Deprez

Das Gespräch führte

Dramaturg Stefan Bläske

„DIE DINGE NOCH EINMAL LERNEN“ MILO RAU IM GESPRÄCH

Das belgische Kunst- und Performancezentrum CAMPO ist international berühmt für seine Stücke mit Kindern für ein erwachsenes Publikum. Nach den Inszenierungen von Tim Etchells, Gob Squad und Philippe Quesne hat CAMPO Dich gefragt. Was hat für Dich den Ausschlag gegeben, mit Kindern zu arbeiten?

CAMPO fragt bewusst nur Künstler an, die normalerweise nicht mit Kindern arbeiten. Wobei ich zugeben muss, dass ich sicher die absurdeste Wahl in der bisherigen Reihe bin. Wir haben ja in allen möglichen Ländern gearbeitet, mit Laien genauso wie mit berühmten Schauspielern, mit Massenverbrechern wie mit hochsensiblen Performern, in improvisierten Sälen in Kriegsgebieten genauso wie an voll ausgestatteten Staatstheatern. Wir haben Klassiker adaptiert, Erzählstücke inszeniert, Volksprozesse organisiert – aber nie etwas mit Kindern gemacht. Ich glaube, wie bei all unseren Projekten hat die Lust an der Herausforderung den Ausschlag gegeben: Der Wunsch, etwas komplett Neues zu versuchen.

Foto von der Aufführung von Five Easy Pieces, der Coproduktion vom International Institute of Political Murder und Kunstzentrum CAMPO in Gent © Five Easy Pieces – Milo Rau/CAMPO&IIPM © Phile Deprez

Когда слышишь про спектакль, где играют дети, то сразу думаешь об особенно распространенном в сфере перформанса представлении о детскости и подлинности, которое можно выразить фразой «правду говорят только дети и безумцы».

Это верно. Конечно, в подготовительный период мы исследовали вопрос и выяснили, что спектакли, где играют дети, все время прибегают к одним и тем же приемам. Их типичные темы – видение будущего, абсурдность жизни взрослых, понятие подлинного и настоящего, сказочная поэзия. Там рассказывают причудливые биографические истории, включают музыку, представляют невинность. Мы поняли, что хотим чего-то совсем другого. Хотим показать что-то, чего люди совершенно не хотят и не готовы видеть в исполнении детей. Спектакль «Пять легких пьес» должен был стать невозможным детским театром.

Постановка основана на деле Марка Дютру. Это педофил и убийца, который считается воплощением зла и самым ненавидимым человеком в Бельгии. Какой образ Марка Дютру у тебя сложился после наших исследований? И думал ли ты о том, чтобы показать на сцене его самого?

С Дютру как с национальным мифом я столкнулся еще в 2013 году в Брюсселе во время кастинга для спектакля «Гражданские войны». Тогда я спросил у артистов: «Что для вас Бельгия, когда вы чувствовали себя бельгийцами?» (Ведь Бельгия – это страна с разорванной

Bei „Kinderstück“ denkt man schnell an eine besonders im Performance-Bereich verbreitete Vorstellung von Kindlichkeit und Authentizität, nach dem Motto: „Kinder und Narren sagen die Wahrheit.“

Das stimmt. Wir haben natürlich im Vorfeld ein paar Recherchen gemacht und festgestellt, dass Kinderstücke immer die gleichen Register ziehen. Da geht es um Zukunftsvisionen, um die Absurdität des Erwachsenenlebens, um Authentizität, um märchenhafte Poesie. Es werden skurrile Lebensläufe erzählt, Musik wird eingespielt, Unschuld performt. Für uns war klar: Wir wollen was ganz Anderes versuchen. Wir wollen das zeigen, was man von Kindern nicht sehen will. „Five Easy Pieces“ sollte quasi ein unmögliches, ein unerhörtes Kinderstück werden.

Die Arbeit ist inspiriert von dem Fall Marc Dutroux. Der Kinderschänder gilt als Inbegriff des Bösen und meistgehasste Figur Belgiens. Welches Bild würdest Du, nach unseren Recherchen, von ihm zeichnen? Und hast Du erwogen, ihn auf der Bühne darstellen zu lassen?

Auf Dutroux als nationalen Mythos bin ich 2013 anlässlich der Castings zu „The Civil Wars“ in Brüssel gestoßen. Ich fragte damals die Schauspieler: Was ist für euch Belgien, wann habt ihr euch als Belgier gefühlt? Denn Belgien ist eine kulturell zerrissene, eigentlich eine unmögliche Nation, die im 19. Jahrhundert als Puffer zwischen Deutschland und Frankreich gegründet wurde und nie richtig zusammengewachsen ist. Die Schauspieler antworteten: Das war beim Weißen Marsch 1996 – anlässlich jener gegen die eigene

культурой, почти невозможная, она была создана в XIX веке как буфер между Германией и Францией – и так никогда и не срослась в единое целое). Актеры ответили: «На Белом марше в 1996 году». «Белый марш» – это огромная демонстрация бельгийцев против собственного правительства в связи с делом Дютру.

Самый важный коллективный миф Бельгии – это Дютру?

Такая мысль меня не радует, но, кажется, это так. Если повнимательнее посмотреть на его историю, то можно найти много важных пересечений. Первые годы жизни Дютру прожил в Конго, бывшей бельгийской колонии. Свои преступления он совершал около города Шарлеруа, это горнопромышленный район, сегодня находящийся в упадке. Процесс Дютру чуть было не разрушил Бельгию как страну и привел к восстанию гражданского общества против собственных коррумпированных элит. Все это вместе – почти что аллегория упадка западной колониальной и индустриальной державы. На материале жизни Дютру можно было бы рассказать всю историю Бельгии. Кроме того, у каждого бельгийца есть свой взгляд на этого человека, даже дети его знают и судят о нем. Он не выходит на сцену «сам», потому что так же, как и в «Речи Брейвика», нас интересует не убийца и его психология. Сам Дютру остается пустым местом, гравитационным полем. Эта история рассказывается людьми, которых мы встретили во время сбора материала для спектакля – отцом Дютру, родителями одной из жертв, полицейским и так далее.

Regierung gerichteten Großdemonstration im Rahmen der Affäre Dutroux.

Der wichtigste kollektive Mythos Belgiens ist Dutroux?

Beunruhigenderweise scheint es so. Wenn man dann genauer hinsieht, erkennt man tatsächlich viele Kreuzungslinien: Dutroux, der die ersten Jahre in der ehemaligen belgischen Kolonie Kongo lebte, der seine Verbrechen im heute verödeten Bergbaugebiet um Charleroi beging, dessen Prozess fast zur Implosion Belgiens und zum Aufstand der Zivilgesellschaft gegen die eigenen korrupten Eliten führte – das ist beinahe eine Allegorie auf den Abstieg der westlichen Kolonial- und Industriemächte. An ihm und durch ihn ließe sich eine Geschichte Belgiens erzählen. Dazu kommt natürlich: Jeder Belgier hat seinen Blick auf diesen Menschen, schon Kindern ist er ein Begriff. Deshalb steht er auch nicht „selbst“ auf der Bühne: Denn wie in „Breiviks Erklärung“ interessiert uns nicht der Mörder und seine Psyche, Dutroux selbst bleibt Leerstelle, Gravitationsfeld. Der Fall wird von Menschen erzählt, die wir während der Recherchen getroffen haben: Dutroux' Vater, den Eltern eines der Opfer, von einem Polizisten u. a.

Wie kann man mit Kindern zwischen 8 und 13 Jahren solch ein Thema angehen, ist das nicht zu grausam, zu unverständlich, zu schockierend für die Kinder?

Zu unserem Team gehört – neben zwei Betreuern – auch eine Kinderpsychologin. Die Eltern sind eng in den Probenprozess integriert. Und wir haben mit wesentlichen Betroffenen der realen Affäre Dutroux Kontakt

Какой подход к этой теме возможен с детьми от 8 до 13 лет? Не слишком ли она ужасна, непонятна, не шокирует ли детей?

В нашей команде наряду с двумя воспитателями был детский психолог. В процесс репетиций были вовлечены родители. И мы связывались с основными потерпевшими из дела Дютру. Но предмет постановки – не ужас как таковой, а большие темы, которые стоят за очень специфическим, в конце концов, даже жалким делом Дютру. Это распад страны, национальная паранойя, скорбь и ярость, охватившие бельгийцев после преступлений Дютру. Пьеса начинается с объявления независимости Конго от Бельгии и заканчивается похоронами жертв Дютру – между этими двумя событиями развеиваются практически все иллюзии, которые еще оставались у бельгийцев в последние несколько десятилетий. Иллюзия безопасности, доверия, свободы, будущего. «Пять легких пьес» – это негативное «Воспитание чувств», и названия всех пяти монологических эпизодов-реконструкций тому соответствуют. Например, в одной пьесе рассказывается об отчаянии отца, чей взрослый сын – Дютру – становится убийцей. В другой пьесе достаточно прямо говорится о насилии, физическом и сексуальном. Третья пьеса рассказывает о чувстве, наверное, самом глубоком и страшном – о горе родителей, у которых погиб ребенок. Все пьесы основаны на оригинальных документах или на разговорах, которые мы вели с участниками дела Дютру.

Фото с постановки Five Easy Pieces при сотрудничестве Интернационального института политических убийств и центра искусств CAMPO в Генте, Нидерланды © Five Easy Pieces – Milo Rau/CAMPO&IIPM © Phile Deprez

ауфgenommen. Worum es der Inszenierung aber eigentlich geht, ist nicht der Horror an sich, sondern die hinter dem sehr spezifischen, letztlich erbärmlichen Fall Dutroux lagernden Großthemen: Der Zerfall eines Landes, die nationale Paranoia, Trauer und Wut, die auf die Verbrechen folgten. Das Stück beginnt mit der Unabhängigkeitserklärung des Kongo von Belgien und endet mit der Beerdigung der Opfer von Dutroux – dazwischen liegt das Verfliegen mehr oder weniger aller Illusionen, die man sich als Belgier in den letzten Jahrzehnten hatte machen können: die Illusion der Sicherheit, des Vertrauens, der Freiheit, der Zukunft. Die „Five Easy Pieces“ sind eine negative Erziehung des Herzens, und die Titel der fünf monologischen Mini-Reenactments sind denn auch entsprechend: In einem Stück beispielsweise geht es um die Verzweiflung eines Vaters, dessen erwachsener Sohn – Dutroux – zum Mörder wird. In einem anderen Stück geht es, recht direkt, um Gewalt und Missbrauch. Ein drittes Stück behandelt die wohl tiefste, dunkelste aller Emotionen – die Trauer von Eltern um ihr Kind. Alles basiert auf Originaldokumenten oder Gesprächen, die wir mit Beteiligten am Fall Dutroux geführt haben.

Der Mensch ist, wie schon Aristoteles schrieb, ein mimetisches Wesen. Kinder lernen durch Nachahmung. Was heißt es, als Kind mit der Grausamkeit der Erwachsenenwelt konfrontiert zu werden?

Am Anfang der Proben haben wir mit den Kindern Ausschnitte aus „Szenen einer Ehe“ von Ingmar Bergman nachgespielt. Das war

Foto von der Aufführung von Five Easy Pieces, der Coproduktion vom International Institute of Political Murder und Kunstzentrum CAMPO in Gent © Five Easy Pieces – Milo Rau/CAMPO&IIPM © Phile Deprez

Как писал Аристотель, человеку свойственно подражание. Именно так учатся дети. Что это значит – будучи ребенком столкнуться с жестокостью мира взрослых?

В начале репетиций мы разыгрывали с детьми отрывки из «Сцен из супружеской жизни» Ингмара Бергмана. Это был необычный и странный опыт – на уровне игры и интеллекта дети хорошо понимают, что происходит в человечески очень сложных сценах Бергмана, но при этом им не знакомы те эмоции и то экзистенциальное отчаяние, которые за ними скрываются. Есть некая органичность сцены, которой в такой форме не бывает в жизни. Для меня как для режиссера это было очень интересно. Как слова персонажей прозвучат в исполнении актеров, которые не обладают ни техникой, ни жизненным и профессиональным опытом, нужными для разыгрываемых сцен?

eine seltsame Erfahrung: Denn die Kinder verstehen intellektuell und auch spielerisch, was in Bergmans menschlich hochkomplexen Szenen geschieht – ohne aber die eigentlichen Emotionen, die existenzielle Verzweiflung dahinter zu kennen. Es gibt eine Selbstverständlichkeit der Bühne, die es im Leben so nicht gibt. Für mich war das als Regisseur sehr interessant: Wie funktioniert Figurenrede mit Schauspielern, die weder über die Techniken noch über Lebens- oder Berufserfahrung verfügen, um die es in den Szenen ja geht? Wie entsteht Konzentration, Genauigkeit mit einem Ensemble, das per se nur herumrennen, herumspielen will? Deshalb der Titel, der Titel eines Piano-Lehrbuchs, also die Bezeichnung eines systematischen Lernvorgangs: „Five Easy Pieces“. Wie können Kinder verstehen, was Erzählen, was Einfühlung, was Verlust, Unterwerfung, Alter, Enttäuschung, Wut auf



Как добиться концентрации и точности в коллективе, который сам по себе хочет только бегать и играть? Поэтому и возникло название из учебника игры на фортепиано – «Пять легких пьес». Как дети могут понять, что такое повествование, эмпатия, потеря, покорность? Возраст, разочарование, гнев, направленный на общество, восстание? И что происходит с нами, когда мы на них смотрим, когда они это все постигают на сцене?

Ты известен детальностью, перфекционизмом своих постановок. Как дети вписались в такой стиль работы и что в этом процессе было от «муштры» или «дрессуры»?

Как Бергман рассказывает в своей автобиографии, есть два противоположных метода постановки. Либо с самого начала все тщательно выстраивать, а потом дать актерам свободу, либо наоборот – импровизировать почти до самого конца и зафиксировать все за неделю до премьеры. Вообще я люблю установить какие-то рамки и затем делегировать ответственность артистам. В спектакле «Пять легких пьес» я решил испробовать противоположный поход, и в первые недели мы очень много импровизировали. Вывод – с детьми оба подхода не работают. Или, выражаясь эстетически, муштру и дрессуру всегда будет видно, и неважно, на какой стадии рабочего процесса они применялись. Я никогда не видел спектакля с детьми, в котором не было бы следов деятельности какого-то «режиссера», который поставил детям некие рамки. А тут процесс становится интересным, как по содержанию, так и по форме.

die Gesellschaft, Rebellion bedeutet? Und was geschieht mit uns, wenn wir ihnen dabei zusehen, wie sie das auf der Bühne herausfinden?

Du bist bekannt für Deine detailgenauen, perfektionistischen Inszenierungen. Wie passen Kinder in diese Art der Arbeit und wie viel hat das mit „Drill“ und „Dressur“ zu tun?

Es gibt ja, wie Bergman in seiner Autobiografie erzählt, zwei gegensätzliche Arten zu inszenieren. Entweder man stellt die Szenen gleich am Anfang penibel durch und gibt den Schauspielern dann alle Freiheiten. Oder man macht es genau umgekehrt, also man improvisiert bis kurz vor der Premiere und fixiert dann in der letzten Probenwoche alles. Eigentlich mag ich es, die Rahmenbedingungen zu fixieren und dann den Schauspielern die Verantwortung zu überlassen. Für „Five Easy Pieces“ aber habe ich den umgekehrten Weg versucht, wir haben in den ersten Wochen viel improvisiert. Mein Fazit: Bei Kindern funktioniert beides nicht. Oder ästhetisch ausgedrückt: Der Drill, die Dressur bleibt immer sichtbar, ganz egal, wo im Arbeitsprozess sie stattfindet. Ich habe nie ein Stück mit Kindern gesehen, bei dem das eigentliche, spürbare Thema nicht gewesen wäre, dass es einen „Regisseur“ gegeben hat, der den Kindern eben einen Rahmen gesetzt hat. Und hier wird es interessant, thematisch wie formal.

Inwiefern?

Kindertheater für Erwachsene ist – im ästhetischen Bereich und natürlich im metaphorischen Sinne – was Pädophilie beziehungsweise ist: Keine gegenseitig verantwortliche Liebes-, sondern eine einseitige

В какой степени?

Театр для взрослых, где играют дети – в эстетическом и, конечно, в метафорическом смысле – это то же, что педофилия в смысле отношений. Это не любовные отношения со взаимной ответственностью, а односторонние отношения, построенные на власти, к которой более слабая часть, то есть дети, должна понять, как относиться. Выражаясь иначе – в детском театре для взрослых постмодернистская склонность к критике средств выражения возвращается к своему изначальному объекту атаки – она снова становится критикой действительности. Делать театр с детьми – значит подвергать экзистенциальному сомнению такие понятия, как «персонаж», «реализм», «иллюзия», «власть». Этот подход мы хотим показать и в «Пять легких пьес», выражая его в том, что «пьесы» становятся все сложнее. Мы начинаем с ролевой игры – то есть со старого доброго вопроса в стиле Синди Шерман «Как нам изобразить на сцене Патриса Лумумбу или отца Дютру?» – а приходим к вопросу о постановочном насилии. Из натуралистической мимикрии, из жуткого удовольствия от обезьянничания постепенно вырисовывается своего рода метаисследование искусства перформанса и его практик – превращения, покорности и восстания.

«Пять легких пьес» – спектакль не только про Марка Дютру и про то, как вместе с детьми заглядывать в бездны, но и основополагающее размышление о том, что это вообще такое – заниматься театром?

Скоро будет уже 15 лет, как мы занимаемся театром и кино. От минималистического перформанса до политической акции,

Machtbeziehung, zu der sich der schwächere Teil, also die Kinder, verhalten müssen. Anders ausgedrückt: Beim Kindertheater für Erwachsene kommt die postmoderne Vorliebe für Medienkritik zu ihrem ursprünglichen Angriffspunkt: Sie wird wieder Wirklichkeitskritik. Theater mit Kindern zu machen, heißt Begriffe wie „Figur“, „Realismus“, „Illusion“ und eben „Macht“ existenziell in Frage zu stellen. Diesen Vorgang wollen wir auch bei „Five Easy Pieces“ zeigen, indem die „Stücke“ immer schwieriger werden: Was mit Rollenspielen beginnt – also mit der guten alten Cindy-Sherman-Frage: Wie können wir Patrice Lumumba oder den Vater Dutroux auf der Bühne nachmachen? – führt zu grundsätzlichen Fragen über inszenatorische Gewalt. Aus naturalistischer Mimikry, aus dem gruseligen Spaß am Nachäffen wird nach und nach eine Art Meta-Studie zur Performancekunst und ihren Verwandlungs-, Unterwerfungs- und Rebellionspraktiken.

„Five Easy Pieces“ ist also ein Stück nicht nur über Marc Dutroux und die Frage, wie man sich mit Kindern den menschlichen Abgründen nähert, sondern auch eine grundlegende Reflexion dessen, was es heißt, Theater zu machen?

Wir machen ja seit bald 15 Jahren Theater und Filme. Von der minimalistischen Performance über die politische Aktion bis zur ironischen Gesellschaftsrevue und dem Erzähltheater haben wir alles Mögliche gemacht – dazu Hörspiele, Videoclips, Filme, Bücher, Tribunale, Ausstellungen. Und obwohl man sich natürlich vornimmt, sich jedes Mal neu zu erfinden – irgendwann fragt man sich: Warum eigentlich das Ganze? Es war der

ироничного общественного ревью и повествовательного театра – мы делали все, что только можно, вдобавок еще и аудиопьесы, видеоклипы, фильмы, книги, трибуналы, выставки. Каждый раз, приступая к работе, намереваешься изобретать себя заново, но все равно рано или поздно возникает вопрос – а зачем вообще все? Это был правильный момент для проекта, где речь идет о самых основах – что значит быть на сцене «кем-то другим», что значит «подражать», «вчувствоваться», «рассказывать»? Как быть с тем, что на тебя смотрят? Как это объяснить и как это сделать? Такие вопросы об основах театра – это не какое-то принятое нами интеллектуальное решение. Вещи, которые для взрослых исполнителей – нечто само собой разумеющееся, с детьми невозможны по моральным или техническим причинам. Мелкобуржуазные трюки Станиславского, миф об интенсивности, происходящий из традиции перформанса – все это можно сразу выбросить. Незадолго до отъезда в Гент на первые репетиции, я шутя сказал в одном интервью, что эта работа пугает меня больше, чем поездка в Ирак или Конго, где идет гражданская война – туда мы ездили для постановки спектаклей «Трибунал по Конго» и «Империя». Это была чистая правда.

Интервью было опубликовано в книге Milo Rau. Five Easy Pieces. Verbrecher Verlag, 2017. с. 8-12.

www.verbrecherverlag.de

richtige Zeitpunkt, ein Projekt zu machen, in dem es um völlig grundsätzliche Dinge geht. Was heißt es, „jemand anderes“ zu sein auf der Bühne? Was heißt „nachmachen“, „einfühlen“, „erzählen“? Wie geht man damit um, angeschaut zu werden? Wie erklärt und wie macht man das? Und diese grundsätzliche Befragung des Theaters ist ja keine intellektuelle Entscheidung: Dinge, die für erwachsene Performer völlig selbstverständlich sind, sind mit Kindern moralisch oder technisch unmöglich. Die ganzen kleinbürgerlichen Stanislavski-Tricks, den ganzen Intensitäts-Mythos der Performance-Tradition kann man wegschmeißen. Bevor wir das erste Mal zu den Proben nach Gent gefahren sind, sagte ich scherzhaft in einem Interview: Das macht mir mehr Angst als ein Trip in den irakischen oder kongolesischen Bürgerkrieg – wo wir fürs „Kongo Tribunal“ und für „Empire“ hingefahren sind. Und es war tatsächlich so.

Das Interview erschien im Buch: Milo Rau. Five Easy Pieces. Verbrecher Verlag, 2017. S. 8-12.

www.verbrecherverlag.de

ИНТЕРВЬЮ ПО ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЕ С МИРОСЛАВОЙ СВОЛИКОВОЙ О ПЬЕСЕ «КРАЙ»

Мировая премьера пьесы «Край» была запланирована на конец апреля, но не состоялась из-за локдауна. Теперь твоей новой пьесой мы открываем сезон. Переместился ли куда-то «Край» за последние месяцы?

Для многих ситуация сильно ухудшилась из-за экономического кризиса, стали видны недостатки, которые раньше незаметно существовали внутри структуры. В целом есть чувство, что сейчас многое находится в движении, в процессе становления, все время что-то новое оказывается в фокусе общественного внимания, например, структурные изъяны, неблагоприятные для маргинализированных групп, или злоупотребление властью.

В пьесе ты описываешь ряд ситуаций наблюдения и контроля. Социологи и полицейские, следовательно, представляют центр?

За другими персонажами наблюдают не только социологи или полиция. Публика тоже наблюдает, и также наблюдают за ней. Публика иногда оказывается центром, иногда краем, щелями – все меняется. Это позиции, которые постоянно

E-MAIL- INTERVIEW MIT MIROSLVA SVOLIKOVA ZU RAND

Die Uraufführung von „Rand“ konnte wegen des Lockdowns nicht wie geplant Ende April stattfinden. Nun eröffnen wir die neue Spielzeit mit deinem Stück. Hat sich der Rand in den vergangenen Monaten verschoben?

die situation hat sich aufgrund der wirtschaftskrise für viele sicher massiv verschlechtert und misstände sind sichtbar geworden, die strukturell aber längst da waren. insgesamt hat man das gefühl, dass im moment viel in bewegung ist, dass sich die ganze zeit etwas verschiebt, in den blick der öffentlichkeit rückt, strukturelle misstände gegen marginalisierte gruppen etwa, machtmisbrauch.

Du beschreibst im Stück verschiedene Settings der Beobachtung und der Kontrolle. Stehen die Soziolog*innen und die Polizist*innen folglich für die Mitte?

es beobachten nicht nur die soziolog*innen und die polizei die anderen figuren. das publikum beobachtet genauso, und genauso wird das publikum beobachtet. das publikum ist einmal die mitte und dann selbst der rand, die ritze; das wechselt alles. das sind positionen, die ständig verschoben werden. aus



передвигаются. Из этой взаимной вложенности возникает абсурдность текста. Постоянное наблюдение, хранение данных, «большие данные» – это актуальные сегодня темы, которым, как я думаю, мы будем уделять все больше внимания. Те, на которых смотрят, смотрят в ответ. Фуко описывает это образом видимости. Она распространилась с короля на народ, который никогда ранее не был до такой степени видим и никогда ранее так тщательно не учитывался.

Особенно жестокая судьба ждет блоки тетриса, которые существуют внутри дисплея, и последнего единорога, за которым охотятся. Так получается из-за того, что герои покоряются своей судьбе, или из этих структур действительно нет никакого выхода?

В ограниченной реальности блоков тетриса это, наверное, так и есть. Хотя в определенной степени это верно для всех групп персонажей – они не покидают отведенных им рамок, но потом все же выходят из своих ролей. Такие вопросы возникают только при психологизации героев. Я думаю про одну сцену в «Симпсонах», в которой Гомер дружит с лобстером и одновременно его ест, просто потому что он очень вкусный. Это невероятно жестоко. С другой стороны, это же просто мультик. Я думаю, юмор всегда существует на некоей границе. Если нельзя точно определить, через что входит юмор, то, наверное, это знак что что-то ускользает. И благодаря этому работает.

dieser verschachtelung ergibt sich die absurdität des texts. permanente beobachtung in kombination mit datenspeicherung, big data sind aktuelle themen, die, glaube ich, in zukunft noch viel stärker in den fokus rücken werden. die, die angeschaut werden, blicken zurück. foucault beschreibt das mit dem bild der sichtbarkeit. die hat sich ausgeweitet vom könig auf das volk, das davor nie in dem maße erfasst oder sichtbar war.

Besonders brutal sind die Lebenswelten der Tetrissteine, die nur innerhalb des Displays existieren, aber auch die des letzten Einhorns, das gejagt und missbraucht wird. Ist das Schicksalsergebenheit oder ist tatsächlich kein Heraustreten aus diesen Gefügen möglich?

in der begrenzten realität der tetrissteine ist das wohl einfach so. wobei das auf alle figurengruppen in gewissem grade zutrifft, dass sie den ihnen zugewiesenen rahmen nicht verlassen, und dann aber doch heraustreten aus ihrer rolle. diese fragen stellen sich so wohl erst durch eine psychologisierung der figuren. ich denke an eine scene bei den simpsons, in der sich homer mit einem hummer anfreundet und ihn gleichzeitig aufisst, weil er einfach so gut schmeckt. das ist doch furchtbar brutal. andererseits ist es nur eine zeichentrickserie. ich denke, humor bewegt sich immer an irgendeiner grenze. wenn man nicht ganz einordnen kann, worüber genau der humor reinkommt, dann ist das vielleicht ein zeichen dafür, dass sich irgendetwas entzieht. und dadurch vielleicht funktioniert.

Какую роль в этом процессе играет тело?

Если бы мы были только телами, то являясь людьми были бы действительно заперты в круге репродукции, в принудительном самоповторении ради сохранения вида. В такой круг в какой-то мере заключены блоки тетриса, но они размышляют об этом почти на метафизическом уровне. Благодаря этому открывается несоответствие, на которое можно реагировать с юмором, но которое вызывает и некоторую неприятную неловкость. Видимо, это как-то связано с западной традицией: с одной стороны – бессмертная душа, с другой – абсолютно греховное тело. Настоящее переворачивает эту ситуацию. После того как никакого потустороннего мира уже нет, тело становится храмом, но совершенно избавиться от неприятной неловкости не получается. Тело, несмотря на настоящее присутствие, все равно греховно. Можно только радикально принять свою конечность – так делают блоки тетриса и тем самым подносят нам некое искаженное зеркало (как дисплей, где потом болят глаза).

Что для тебя значит насилие, кровавый хоррор? Какие возможности ты с этим связываешь?

Сначала это насилие, к которому относятся не совсем серьезно, это просто часть, которую можно исчерпать, обращаясь к запасам. А в абсурдистской пьесе, где нет обычного повествования, наверное, нужно что-то экстремальное для того, чтобы заново заземлить абсурд в действительности, то есть в представляемой реальности,

Welche Rolle spielt der Körper dabei?

wenn wir nur körper wären, dann wären wir als menschen tatsächlich gefangen, im kreislauf der reproduktion, im wiederholungszwang der arterhaltung – die tetrissteine sind gewissermaßen darin gefangen, reflektieren das dann aber fast schon metaphysisch. das macht eine diskrepanz auf, auf die man mit humor reagieren kann, die aber vielleicht auch unbehagen auslöst. irgendwie kommt das aus der abendländischen tradition, einerseits die unsterbliche seele und auf der anderen seite der komplett fehlbare körper. die gegenwart dreht es um, nachdem es kein jenseits mehr gibt, wird der körper zum tempel, aber ganz kann man das unbehagen nicht losbekommen, dass der körper trotz lauter gegenwart brutal fehlbar ist. man kann seine eigene endlichkeit nur radikal akzeptieren, das machen die tetrissteine und setzen uns damit eine art zerrspiegel vor (wie ein display, wo dann die augen wehtun).

Was bedeutet Gewalt, Splatter für dich?

Welches Potenzial verbindest du damit?

zunächst ist die nicht ganz ernst gemeinte gewalt einfach ein teil, den man mit ausschöpfen kann, wenn es ans eingemachte gehen soll. und bei einem absurden stück, in dem kein inhalt abgerollt wird, braucht es irgendein extrem, vielleicht, um das absurde wieder im realen zu erden, also im vorgestellten realen, im verwundeten körper. weil letztlich ist nichts realer als der verwundete körper, auch wenn das dann wieder komplett überhöht nur als splatter stattfindet. sobald ich blut sehe, und wenn es nur theaterblut oder farbe ist, sobald ich den verwundeten

в израненном теле. Так как в конце концов нет ничего реальнее израненного тела, даже если оно существует как совершенно невысеченное и в рамках кровавого хоррора. Как только я вижу кровь (даже если это театральная кровь или краска), как только я вижу израненное тело, меня как зрителя отбрасывает назад в мою собственную телесность. То есть абстрактно-одухотворенное как-то заземляется в теле. В конце концов, это очень театральный подход – снова вписать тело в такое абстрактное окружение.

Многие персонажи, как кажется, происходят из детской комнаты.

Скачкообразную структуру пьесы тоже можно связать с работой детской фантазии. Ты обращаешься к архетипам?

С архетипами я в любом случае работаю часто. В других моих пьесах это приобретает скорее мифологическое направление, как с мифом о Европе, или я могу работать с говорящими символами, такими как звезда, радуга и так далее, в данном случае это, наверное, единорог. В пьесе, однако, можно найти следы популярной культуры, их больше, чем обычно – это Микки Маус, тетрис, целый ряд фильмов-боевиков. В Средние века существовало представление, что мир плоский, и с него запросто можно упасть в населенную невероятными чудовищами пропасть. Единорог – средневековое сказочное существо, за его рог принимали зуб нарвала, приписывая тому магическую силу. В пьесе охотятся на единорога, тараканы ждут своего уничтожения, священник ищет бога в зрительном зале, потом приезжают пожарные, террорист ссорится с блоками

körper sehe, wirft mich das auf meine eigene körperlichkeit als zuschauer*in zurück. also wird irgendwie das abstrakt-vergeistigte wieder im körper geerdet. es ist am ende wohl eine sehr theatrale art, den körper wieder hineinzuschreiben in so ein abstraktes geschehen.

Zahlreiche Figuren scheinen aus dem Kinderzimmer zu stammen. Auch die Sprunghaftigkeit des Stücks könnte mit kindlicher Fantasie assoziiert werden. Arbeitest du mit archetypischen Anlagen?

mit archetypischen anlagen arbeite ich auf jeden fall oft. bei meinen anderen stücken geht das eher in eine mythologische richtung, wie mit dem europamythos, oder ich arbeite mit sprechenden symbolen wie dem stern, dem regenbogen und so weiter, das ist hier beim einhorn am ehesten der fall. in diesem stück ist aber eine spur mehr populärkultur drinnen, also mickey mouse, tetrissteine und eine ganze reihe actionfilme. im mittelalter gab es die vorstellung, dass die welt eine scheibe ist, von der aus man leicht in den von ungeheuern bevölkerten abgrund fällt. das einhorn ist ein mittelalterliches fabelwesen; man hielt den stoßzahn des narwals für dessen horn, dem man magische wirkung zuschrieb. im stück wird das einhorn gejagt, die kakerlaken harren ihrer vernichtung, der priester sucht gott im zuschauerraum, dann kommt die feuerwehr, der terrorist und die tetrissteine reiben sich aneinander. das ist eher ein figurenpotpourri, ich denke, das kommt nicht aus einem bestimmten raum. ich sehe mich da in der tradition absurder

тетриса. Это попури из персонажей. Я думаю, оно не происходит из какого-то определенного пространства. Здесь я вижу себя частью традиции абсурдистского и символистского подхода, в этот ряд хорошо вписываются фильмы Бунюэля. Кроме того, театр как таковой тоже часто становится темой, текущее мгновение и внешний комизм положения. В абсурде что-то исчезает – порядок, безопасность и уверенность повседневности. «Край» – это еще и край уверенности, сознания, предвидимого. Около края находится пропасть, там находится «другое». Это, в принципе, такой край, с которого не хотелось бы упасть, но одной ногой мы уже оказались за ним. Бездна – это часть человеческого существования.

Про персонажей «Края» ты говорила, что они не могут ни о чем договориться, потому что работающая коммуникация должна основываться на общем контексте. Но разве эти общие контексты не должны все время создаваться – в общении или в постоянных попытках общения? Могло бы это стать выходом из дихотомии края и центра?

Контекст – это пьеса. В невозможности договориться, собственно, проходит весь вечер. Говорится же о таких темах, как участие, исключение, сообщество, точки зрения, повествование. Или о них не договариваются, они просто выходят на сцену, машут и договариваются о себе сами.

Вопросы задавали Анна Хиршман и Люси Ортман. Интервью было опубликовано в журнале Венского драматического театра № 1 20/21, с. 10-11.

www.schauspiehaus.at

und symbolistischer verfahrensweisen, die filme von buñuel passen da auch sehr gut. außerdem ist das theater selbst immer wieder thema, der augenblick, und situationskomik. im absurden löst sich etwas auf, die ordnung, sicherheiten und gewissheiten des alltags. der rand ist auch der rand der gewissheit, der rand des bewusstseins, der vorhersehbarkeit. am rand ist auch der abgrund, da ist das andere. das ist im prinzip der rand, wo man nicht runterfallen will, aber irgendwie ist man mit einem fuß schon drin. der abgrund ist teil der menschlichen existenz.

Du hast über die Figuren in „Rand“ gesagt, dass sie nichts aushandeln (können), weil sich Kommunikation auf einen geteilten Kontext beziehen muss, um zu funktionieren. Aber müssten nicht – im Austausch miteinander und als ständiger Versuch – gemeinsame Kontexte immer wieder neu erzeugt werden? Wäre das ein Ausweg aus der Dichotomie von Rand und Mitte?

der kontext ist das stück. in der unmöglichkeit des verhandelns ergibt sich schließlich ein ganzer abend. verhandelt werden themen wie teilnahme, ausschluss, gemeinschaft, perspektive und narration. oder sie werden nicht verhandelt, sie kommen einfach auf die bühne und winken und verhandeln sich selbst.

Die Fragen stellten Anna Hirschmann und Lucie Ortman. Das Interview erschien im Magazin Schauspielhaus Wien Nr. 1 20/21, S. 10-11.

www.schauspiehaus.at

RIMINI PROTOKOLL: «СИТУАЦИОННЫЕ ЗАЛЫ»

Даниэль Ветцель: Спектакль «Ситуационные залы» – это 17 комнат и 20 историй. У нас было чуть больше 20 участников, с ними вместе мы создали видео, которые остались в комнатах, где сейчас ходят зрители. Мы даем им планшеты и наушники, они слышат рассказы участников. Видео снимались в тех самых комнатах, где оказываются зрители. Участников здесь нет, но мы связаны

RIMINI PROTOKOLL: „SITUATION ROOMS“

Daniel Wetzel: Situation Rooms – das sind 17 Räume und 20 Geschichten. Im Prinzip haben wir mit 20 Leuten plus x Videos erarbeitet, die diese hinterlassen haben – in den Räumen, die man jetzt begeht. Man hat ein iPad in der Hand, Kopfhörer auf und hört, was diese Leute einem erzählen. Und die haben es in den Räumen gefilmt, in denen man sich gerade befindet. Man ist also verbunden mit diesen Leuten, die nicht mehr da sind – da-



Фото с постановки в рамках Рурской триеннале
2013 года © Jörg Bauman / Ruhrtriennale 2013

Foto von der Aufführung bei der Ruhrtriennale 2013
© Jörg Bauman / Ruhrtriennale 2013

с ними, потому что находимся в их положении, на их позиции. И мы пытаемся ее понять – нам что-то рассказывают, хочется сразу же следовать за картинкой, искать двери и так далее. Но мы как бы застреваем в шкуре этого конкретного рассказчика. Каждые 7 минут рассказчик меняется, и вы превращаетесь в другого человека. Это противоположные точки зрения, дополняющие друг друга, которые с разных сторон рассматривают тему или феномен оружия.

Хельгард Хауг: В наших работах можно проследить несколько линий. Есть классическая ситуация зрителя и актера. Мы делаем спектакли, где на сцене разворачивается действие, где на сцене говорят. Но «классическими» их, наверное, можно назвать только в кавычках, потому что в наших спектаклях отсутствует один важный «классический» элемент, а именно актер. Его мы заменили людьми, которые представляют на сцене самих себя. У них нет актерского образования, но есть специальные знания, особенная биография или опыт. И еще есть такие спектакли, как этот, где мы скорее стремимся активировать зрителя, разделить роли на множество частей, сделать зрителя действующим лицом – чтобы он видел, что другие зрители на него смотрят. Мы пытаемся этого добиться на разных уровнях, из спектакля в спектакль. Это не четкий путь к определенной цели, скорее мы экспериментируем на всех путях сразу. И спрашиваем себя, какая же наша следующая сложная задача? Этот спектакль оказался именно такой

рüber, dass man an ihrer Position steht. Und man versucht, diese nachzuvollziehen, bekommt etwas erzählt und möchte gleichzeitig dem Bild folgen, Türen finden und so weiter. Man steckt eben fast in der Haut dieses einen Menschen, der da erzählt. Alle sieben Minuten gibt es eine Art Wechsel. Und man ist eine andere Person. Es gibt gegensätzliche Positionen, einander ergänzende Positionen, die sich alle um das Thema und das Phänomen der Waffe drehen – aus den unterschiedlichsten Perspektiven gesehen.

Helgrad Haug: Es gibt unterschiedliche Stränge in unseren Arbeiten, die wir verfolgen. Es gibt die klassische Zuschauer-Akteur-Situation. Wir machen Bühnenstücke, in denen auf der Bühne agiert und gesprochen wird. „Klassisch“ vielleicht in Anführungszeichen, weil eigentlich ein klassisches Element – der/die Schauspieler*in – bei unseren Stücken fehlt. Die haben wir ersetzt oder haben Menschen einspringen lassen, die sich selbst auf der Bühne darstellen, ohne Schauspielausbildung, sondern mit einer bestimmten Kenntnis, die sich aus ihrer Biographie oder irgendeinem Fachwissen ergibt. Und dann gibt es aber auch Stücke wie diese, in denen es viel stärker um die Frage geht, wie man Zuschauer*innen aktivieren kann, wie man Rollen noch weiter aufspalten kann, wie man Zuschauer*innen zu Akteur*innen werden lassen kann und andere Zuschauer*innen dabei zusehen. Wir versuchen das auf unterschiedlichen Ebenen, und die Stücke lösen sich irgendwie gegenseitig ab. Es ist sozusagen kein bestimmter Weg an ein bestimmtes Ziel, sondern es wird von uns auf allen Wegen

задачей. Сложность была в том, чтобы распределить этот параллельный рассказ 20 биографий новыми для нас средствами кино. Фильмы, которые зрители смотрят одновременно, так же одновременно и снимались. Это было очень увлекательно. Пока мы над ними работали, было возведено это здание. Это была такая маленькая планета, которая возникла одновременно с фильмами. И сейчас мы находимся в точке, где мы нашу работу отдаем, расстаемся с ней, и можем только заглядывать в нее снаружи. Или, если повезет, запрыгнуть внутрь и смотреть, работает ли все так, как мы хотим.

experimentiert. Und ja, für uns ist einfach die Frage: Was ist die nächste Herausforderung? Dieses Stück war eine. In seiner Komplexität, in der Anlage dieses zeitgleichen Erzählens von 20 Biographien in einem neuen Medium, auch für uns – im Film nämlich. Wir haben die Filme, die zeitgleich angeschaut werden, auch zeitgleich gedreht. Das war sehr spannend, denn während wir an diesen Filmen gearbeitet haben, ist das Gebäude drumherum entstanden. Das war sozusagen wie ein kleiner Planet, der da zeitgleich entstanden ist. Und jetzt ist der Moment, in dem wir wirklich alles abgeben und nur noch von draußen reingucken können. Oder, wenn wir Glück



Фото с постановки в рамках Рурской триеннале
2013 года © Jörg Bauman / Ruhrtriennale 2013

Foto von der Aufführung bei der Ruhrtriennale 2013
© Jörg Bauman / Ruhrtriennale 2013

Даниэль Ветцель: В центре спектакля – работа с 20 участниками. Они рассказывают нам вещи, которых мы раньше не знали, переносят нас в незнакомые ситуации, они, так сказать, сообщают себя. И когда чем-то делятся с нами, это совсем не то ощущение, как если бы я сидел в зрительном зале и они мне что-то сообщали со сцены. Как правило, мы работаем с людьми, которые хотят нам что-то рассказать, а не с актерами, которые интерпретируют эти истории. На этот раз место, где находятся зрители, одновременно является сценой. Зрители там, где раньше были «исполнители». Ты идешь по их стопам. Вот в чем идея.

Доминик Хубер: Для нас интереснее всего было построить эти комнаты в отсутствие главных героев. Выяснить, где в этих комнатах ярче всего проявляют себя духи наших основных исполнителей, насколько сценография помогает созданию этих персонажей. И насколько зрители, которые сюда приходят и какое-то время живут здесь, тоже помогают созданию персонажей вместе с комнатами.

**Отредактированная транскрипция видеоматериала, подготовленного Ральфом Гёрцем, 2013. Интервью состоялось в рамках Рурской триеннале: международного фестиваля искусств 23 августа – 6 октября 2013 года. www.ruhrtriennale.de
Сайт Римини протокол: www.rimini-protokoll.de**

haben, einspringen können und dann sehen, ob das so funktioniert, wie wir es wollen.

Daniel Wetzel: Im Zentrum dieser Arbeit steht schon, dass wir mit 20 Leuten arbeiten, die uns Dinge berichten, die wir nicht gewusst haben oder die uns in Erfahrungssituationen transportieren, die wir nicht kennen, die sich uns sozusagen mitteilen. Und dieses Teilen von Erfahrung geschieht eben nicht so, dass ich im Zuschauerraum sitze und die Menschen auf der Bühne teilen mir etwas mit. Wir arbeiten ganz oft, eigentlich immer, mit Leuten, die uns etwas zu erzählen haben anstatt mit Schauspieler*innen, die diese Geschichten interpretieren. Sondern dieses Mal sind der Ort und die Bühne eigentlich dasselbe. Also du bist da, wo die „Darsteller*innen“ vorher waren. Und du machst ihre Schritte. Das ist die Idee.

Dominic Huber: Ich glaube, das für uns Spannende ist, hier die Räume aufgebaut zu haben, ohne dass die Protagonist*innen vor Ort sind. So können wir feststellen, wo sich gewissermaßen die Geister unserer Hauptdarsteller*innen in den Räumen manifestieren und wie weit die Szenographie mithilft, diese Figuren zu erzeugen. Und inwiefern die Zuschauer*innen, die das Ding jetzt betreten und durchleben, gemeinsam mit den Räumen auch diese Menschen entstehen lassen.

**Redigierte Transkription des Videomaterials von Ralph Goertz, IKS, 2013. Das Interview fand statt im Rahmen der Ruhrtriennale: International Festival of the Arts, 23. August – 06. Oktober 2013. www.ruhrtriennale.de
Homepage des Rimini Protokolls:
www.rimini-protokoll.de**

Оригинал видео:
Originalvideo:



АНГЕЛА РАЙБХАРДТ

ОБРЕЗКИ РЕЗИНЫ В МАРИАНСКОЙ ВПАДИНЕ

**ТЕКСТОВАЯ ОРГИЯ ТОМАСА КЁКА «ПОТОКИ
РАЯ» КАК СИНТЕТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕ-
НИЕ ИСКУССТВА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ТЕАТРА
В ШТУТГАРТСКОМ ТЕАТРЕ «РАМПА»**

Штутгарт. Эта пьеса – мощнейший поток, она погружает нас в водоворот из критики капитализма, изменения климата и колониальной истории, она с грандиозной языковой виртуозностью рассказывает о медленной гибели нашего мира за миллиарды лет, поднимаясь до масштабов целой Солнечной системы.

Молодой австрийский автор Томас Кёк (ему как раз исполнилось 30 лет) назвал свою «заблудшую симфонию» «Потоки рая». Но это не просто потоки, а настоящий потоп – он буквально заливает сцену изображениями апокалипсиса, видениями будущей гибели Европы, трезвым сленгом рынка труда, сгущенным до опьяняющих концентраций, диалогами, в которых персонажи проговаривают вслух все ремарки и постоянно дистанцируются от самих себя. Пьеса, награжденная призом Генриха Клейста, уже ставилась и в театре танца, и в драме, обе мировые премьеры прошли едва ли год назад. Теперь это красноречивое сочинение выходит в штутгартской «Рампе», где совершенно восхитительно объединились оба вида театра.

ANGELA REIBHARDT

GUMMISCHNIPSEL IM MARIANEN- GRABEN

**THOMAS KÖCKS TEXTORGIE „PARADIES
FLUTEN“ ALS TANZ-THEATER-GESAMT-
KUNSTWERK IN DER STUTTGARTER RAMPE**

Stuttgart – Dieses Stück ist ein Sog: Es zoomt mitten hinein in einen Strudel aus Kapitalismuskritik, Klimawandel und Kolonialgeschichte, um mit grandioser Sprachvirtuosität den Abstand eines ganzen Sonnensystems zu gewinnen und vom Vergehen unserer Welt in Milliarden Jahren zu erzählen.

Ganz bewusst schreibt der junge Österreicher Thomas Köck, gerade 30 Jahre alt, den Stücker Titel seiner „verirrten sinfonie“ klein: Es sind wohl kaum die „paradies fluten“ mit Bindestrich, in denen wir hier untergehen, viel eher flutet er mit einem Ausrufezeichen die Bühne – mit apokalyptischen Schilderungen, hochgerechneten Visionen des untergehenden Europa, mit einer berausenden Potenzierung des nüchternen Arbeitsmarkt-Slangs und mit Dialogen, die ständig eine Distanz zu sich selbst halten, indem sie die Regieanweisung gleich mitsprechen. Sowohl als Tanz- wie als Sprechtheater wurde das mit dem Kleist-Förderpreis prämierte Werk bereits inszeniert, beide Uraufführungen liegen kaum ein Jahr zurück. Jetzt hatte das sprachgewaltige Opus in der Stuttgarter Rampe Premiere, wo man auf faszinierende Weise beides vereint.



БЕШЕНАЯ И ДИКАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ

«Рынок капитализма» начинается с игровой инсталляции в фойе. Боксерская груша из старых шин вводит одну из тем пьесы – речь идет о каучуке, который в XIX веке принес Южной Америке и внезапное богатство, и проклятие колониализма. Во второй линии действия каучук подрывает основы существования маленькой семьи, потому что отец упорно борется за то, чтобы продолжать собственное дело – небольшой автосервис. Гибель в потоках капитализма показана через страдающих индейцев в джунглях и противопоставленную этому сегодняшнюю жизнь дочери – она перебивается случайными заработками и наконец устраивается танцовщицей. Строительство роскошного оперного театра в Манаусе контрастирует с печальным концом отца в приюте. В роли отца Нико Элефтериадис со злостью, доходящей до дрожи, борется с жесткими условиями рынка, Штеффи Шадевег в роли жены бранит его на чем свет стоит, а чуть позже мутирует в элегантного менеджера по спонсорам и ищет деньги на новые кресла для оперного театра.

Пока Раймунд Видра в роли молодого увлеченного архитектора в самых развеселых позах скользит к нам по дорожке из мыльной пены и так хочет спасти индейцев, Сара Бауеретт с видеопроекции во всю высоту сцены жалуется на современную эксплуатацию. Если за миллиарды лет высохнут моря, как мы узнаем в начале, то обрезки резины в Марианской впадине по-прежнему будут напоминать о нас.

Великолепный ансамбль из 10 человек, который одинаково хорошо выступает

РАБИАТЕ, WILDE KÖRPERLICHKEIT

Der „Markt des Kapitalismus“ beginnt bereits als bespielte Installation im Foyer, ein Punching-Sack aus alten Autoreifen setzt das Thema: Es geht um Kautschuk, der Südamerika im 19. Jahrhundert plötzlichen Reichtum und den Fluch des Kolonialismus brachte; in einem zweiten Handlungsstrang kostet er eine Kleinfamilie die Existenz, weil sich der Vater mit seiner Autowerkstatt unbedingt selbstständig machen muss. Das Untergehen in den Fluten des Kapitalismus führt die leidenden Indios im Dschungel vor und setzt im Heute das „querfinanzierte“ Leben der Tochter als unterbezahlte Tänzerin dagegen, kontrastiert den Bau eines Opernhauses in Manaus mit dem schlimmen Ende des kranken Vaters im Heim. Als der kämpft Niko Eleftheriadis mit zitternder Wut gegen die Zwänge des Marktes, Steffi Schadeweg zetert als seine Frau und mutiert kurz darauf zur eleganten Sponsorenwerberin für die neuen Opernstühle.

Während Raimund Widra als junger, engagierter Architekt in den lustigsten Posen über eine Schaumbahn immer wieder auf uns zuflutscht und doch so gerne die Indios retten möchte, klagt Sarah Bauerett als bühnenhohe Projektion übers moderne Ausgebeutetwerden. Wenn in Milliarden Jahren die Meere verdampfen, so haben wir am Anfang erfahren, werden Gummischnipsel im Marianengraben von uns übrig bleiben.

Das großartige, zehnköpfige Ensemble, das keinen Unterschied zwischen Tänzern und Schauspielern macht, ertrinkt nur fast in den Fluten von Texten, denn es setzt ihnen eine rabiate, wilde Körperlichkeit entgegen. Ge-

и в танце и в драме, все же не тонет в потоках текста, потому что противопоставляет им бешеную и дикую телесность. У спектакля два режиссера – руководитель театра Мари Буес и хореограф Ники Листа, это видно и по активной, увлекательной постановке, переходящей от сатиры к гротескному пафосу, и по яростным, наполненным автоагрессией танцевальным сценам, где исполнители бросают друг друга на пол или штурмуют стены. Хорошо сочетается с психоделическим хард-роковым грохотом музыкального трио Хайко Гириंगा, этот танец не несет в себе ничего намеренно изящного, ничего «красивого» – это чистое элементарное движение и столкновение.

МОНОЛОГ В БУДУЩЕМ СОВЕРШЕННОМ ВРЕМЕНИ

Потоки извергаются из ртов и визуализируют высыхание морей, четырехголосный хор поет о капитализме, обнаженные тела скрываются в кучах шин, жуткий траурный марш проходит по сцене с фанфарами и мелодикой.

В конце все и вся растворяется в пространстве и времени. Мы, зрители, потоком выходим на сцену, где вопросительный монолог в будущем совершенном времени еще и грамматически превращает будущее в уже свершившееся настоящее. Затем фаталистический полонез исполнителей покидает сцену и оставляет нас одних.

Статья Ангелы Райбхарт для газеты «Эсслингер цайтунг», 20.09.16 www.esslinger-zeitung.de

Материал предоставлен театром Рампе (Штутгарт)

www.theaterrampe.de

meinsam mit Rampe-Intendantin Marie Bues führte die Choreografin Nicki Liszta Regie, was sich nicht nur in einer bewegungsintensiven, spannenden Inszenierung zwischen Satire und groteskem Pathos niederschlägt, sondern auch immer wieder in wütenden, oft autoaggressiven Tanzszenen, mit denen sich die Darsteller gegenseitig zu Boden schleudern oder die Wände hoch stürmen. Zum psychedelischen Hardrock-Wummern der dreiköpfigen Band von Heiko Giering hat dieser Tanz nichts Geziertes, nichts Schönes, sondern er ist pure, elementare Bewegung bis zum Aufprall.

MONOLOG IM FUTUR ZWEI

Die Fluten sprühen aus den Mündern und visualisieren das Verdampfen der Meere, während ein vierstimmiger Chor vom Kapitalismus singt, Nackte verschwinden in Stapeln von Autoreifen, ein unheimlicher Trauermarsch zieht mit Pauke und Melodica über die Bühne.

Am Ende löst sich ein jedes und alles in Raum und Zeit auf – wir Zuschauer fluten auf die Bühne, wo ein fragender Monolog im zweiten Futur auch grammatikalisch die Zukunft zur Vergangenheit macht. Dann verschwindet die fatalistische Polonaise der Mitwirkenden durch die Außentüre und lässt uns alleine zurück.

Material von Angela Reibhardt für die Esslinger Zeitung, 20.09.2016. www.esslinger-zeitung.de

Das Material wurde durch Theater Rampe zur Verfügung gestellt. www.theaterrampe.de

МОЖНО ВАС НА ПАРУ СЛОВ?.. ВОЛЬФРАМ ХЁЛЛЬ «ДИСКОТЕКА»

В пьесе Вольфрама Хёлля дискотека – это место, куда каждый мечтает попасть. Но стоящий на пороге охранник отправляет всех незваных гостей восвояси, чтобы не портить праздник избранным – тем, у кого есть право свободного входа. На улице (пока что) остаются беженцы и диссиденты. Но Хёлль написал не просто еще одну драму о беженцах, а создал необычный словесный концерт.

О чем эта пьеса?

Есть дискотека – на входе стоит охранник, внутри танцуют, люди хотят зайти и их не пускают. Это ключевой образ, мотор действия, который позволяет говорить о так называемом миграционном кризисе. Есть те, кто уже внутри, те, кто хочет попасть внутрь, и есть охранник. Это если в общих чертах.

С какими героями мы встречаемся в «Дискотеке»?

Один из героев – одинокий мужчина, который не хочет заводить отношения. Другая героиня любит всем помогать. Еще персонаж – сирийский беженец или просто беженец, который вообще-то очень

AUF EIN WORT MIT... WOLFRAM HÖLL „DISKO“

Die Disko ist hier der Ort, wo jeder rein will. Nur weist an der Schwelle ein Türsteher jeden Dahergelaufenen ab, ohne den Ausgewählten, die problemlos rein dürfen, den Spaß zu verderben. Draußen bleiben (vorerst): Flüchtlinge und dissidente Geschöpfe. Höll hat aber nicht einfach ein weiteres Flüchtlingsdrama verfasst, sondern ein Wortkonzert.

Wovon handelt „Disko“?

„Disko“ nimmt eine Diskothek, in der es einen Türsteher gibt und drinnen Leute tanzen, in die Leute hinein wollen, die wohl nicht hinein können, als Schlüsselsymbol, als Motor, um von der sogenannten Flüchtlingskrise zu reden. Also es gibt die da drinnen – Leute, die schon drin sind – Leute, die reinkommen wollen und eben diesen Türsteher. Ganz grob umrissen.

Welche Figuren finden wir in Ihrer Disko?

Also eine Figur ist Single, die möchte keine Frau haben. Es gibt eine Figur, die einfach gerne helfen möchte. Es gibt eine Figur – ein syrischer Geflüchteter, oder eben ein Geflüchteter – der sehr gerne Kunst und Musik machen möchte. Genau. Und diesen besorgten Bürger wiederum, den fand ich einfach

хотел бы заниматься искусством или музыкой. А также озабоченный гражданин – мне он показался интересным. Я, честно, не сейчас это придумал, но... когда он рассказывает, чего хочет, – его монолог это почти ария, из него прямо что-то рвется, если можно так сказать. То, о чем он говорит – это буржуазная семейная идиллия с домом для всей семьи, со своими стенами и крышей – такой домик



Фото с премьеры в театре «Шаушпиль Лейпциг»
9 февраля 2019 года © Rolf Arnold / Schauspiel Leipzig

interessant. Das habe ich nicht erfunden, aber ich glaube es inzwischen: das, was er möchte, ist ein Monolog, fast eine Arie, die aus ihm herausplatzt, wenn ich es so sagen darf. Was ihn beschäftigt, ist das spießige Familienidyll mit Eigenheim und vier Wänden und Schrägdach – es sieht genau so aus, wie ein Kind es malen würde – für seine Familie. Und es ist irgendwie spießig, aber irgendwie vielleicht auch rührend. Und da gibt diese Stelle, an der man merkt – ein Geflüchteter will schlussendlich genau das Gleiche, nur bekommt er es in seiner Heimat nicht mehr.

Wann waren Sie das letzte Mal in einer Disko?

Das ist lange her, das ist wirklich lange her (lacht). Ich war wahrscheinlich 2012 zum letzten Mal in einer Disko.

Wieso haben Sie diesen Schauplatz gewählt?

Das Stück war ursprünglich eine Auftragsarbeit, und zwar für das „Schauspiel Leipzig“. Die haben da eine Spielstätte, die „Diskothek“ heißt. Eine ehemalige Diskothek. Und die wurde neu eröffnet, und da sollte ich ein Stück schreiben. Ich habe diesen Auftrag sehr ernst genommen und dachte, ich erschaffe dann wirklich eine Diskothek im Stück. Das finde ich einfach spannend, weil die Leute ja... in einer echten Disko sind viele Leute zusammen, die müssen sich alle zueinander verhalten, das finde ich schon sehr ähnlich wie im Theater... da gibt es immer jemanden, der ausgeschlossen wird, selbst wenn man schon in der Disko drin ist. Und dann habe ich natürlich in der Zeit geschrieben, in der die sogenannte Flüchtlingskrise erst an Fahrt

Foto von der Premiere am Schauspiel Leipzig
am 9. Feb. 2019 © Rolf Arnold / Schauspiel Leipzig

с детского рисунка. Как-то по-мещански, но в то же время трогательно. И в пьесе есть момент, когда вы замечаете, что беженец в конечном итоге хочет того же самого, просто у него нет никаких шансов это получить у себя на родине.

Когда вы в последний раз были на дискотеке?

Давно. Очень давно (смеется). Наверное, году в 2012-м.

Почему вы выбрали такое место действия?

Пьеса была изначально написана по заказу для театра «Шаушпиль Лейпциг». У них есть сцена, которая называется «Дискотека», потому что это и правда бывшая дискотека. Было запланировано ее открытие, и по этому случаю мне заказали пьесу. Я всего лишь серьезно отнесся к заказу и подумал, что тогда и правда сделаю в пьесе дискотеку. Потом я увлекся задачей – на настоящей дискотеке так много людей, они все вместе, они как-то относятся друг к другу, это уже очень напоминает театр... и всегда есть кто-то, кого исключают, даже если ему удалось попасть внутрь. Я писал пьесу в то время, когда только начинался так называемый миграционный кризис, когда в Дрездене и Кемнице активизировалось движение ПЕГИДА (расшифровывается как «Патриотические европейцы против исламизации Запада»). И я подумал, что раз у меня уже возникла эта метафора, то напрашивается идея присоединить к ней тему миграционного кризиса и беженцев.

aufgenommen hat, wo dann eben auch viel in Dresden mit dem PEGIDA-Zeug, das in Chemnitz usw. passiert ist. Dann fand ich tatsächlich: wenn ich schon diese Metapher habe, dann drängt sich das auf, dann muss ich was dazu machen.

Das Stück ist in Spalten geschrieben – womit hängt das zusammen?

Ich interessiere mich schon sehr lange für Housemusik, Technomusik, wie die funktioniert und ob man das irgendwie für einen Theatertext nützlich machen könnte. Alle vier oder acht Takte ändert sich die Musik, da kommt ein Element hinzu oder eins fällt weg. Alles wird immer wieder neu kombiniert, und das wollte ich gern in dem Stück auch machen. Die Figuren haben nicht alle Texte, die später etwas von ihrer Geschichte erzählen, aber schon am Anfang kommen kleine Bruchstücke daraus.

Wie sieht so eine Textseite aus?

Also da sind eben acht Spalten, oder sieben... es ist relativ einfach, es gibt links eine Seite – diese Hälfte ist die Disko – rechts ist draußen, in der Mitte ist der Türsteher, so wie in der Wirklichkeit. Und dann gibt es in der Disko vier Spalten für Figuren. Das sind die, die schon drinnen sind. Und es gibt im Draußen drei Spalten für Figuren, Mitsprecher*innen. Und dann, weil viel gleichzeitig geschieht, kann es sehr gut sein, dass da eine Spalte durchgeht, in der immer steht „ja um die Welt, um die Welt, ja um die Welt“, dann ist da die nächste Spalte, die geht: „lauf, lauf, lauf, steh auf“ und drinnen kommt dann währenddessen in der Disko, dass man härter feiern soll und besser trinken und so. Also sehr

Пьеса написана в несколько колонок – с чем это связано?

Я давно интересуюсь музыкальными стилями хаус и техно, изучаю, как они устроены и можно ли их как-то приспособить, привить к театральному тексту. Каждые 4 или 8 тактов музыка меняется, добавляется или уходит какой-то элемент. И все элементы постоянно по-новому комбинируются. Что-то подобное я хотел сделать и в своей пьесе. Персонажи позже расскажут свои истории, но уже в начале появляются небольшие осколки их тем.

Как выглядит такая страница с текстом?

Там 7 или 8 колонок. Это не так просто для восприятия. Страница слева – половина дискотеки, страница справа – половина улицы, в центре – охранник, как это и бывает в жизни. Внутри дискотеки есть четыре колонки для тех персонажей, которые уже внутри. А на улице – три колонки для других персонажей. И так как много всего происходит одновременно, то может быть, например, что идет одна колонка, где написано «вокруг света, вокруг света, вокруг света», потом следующая колонка «беги, беги, беги, стой», а внутри дискотеки говорят, что надо сильнее зажигать и больше пить и так далее. То есть много-много всего одновременно. Если бы я писал нормальную пьесу – таких уже почти не осталось, но тем не менее – то было бы написано «Гамлет, двоеточие, Джульетта, двоеточие», и они послушно бы ждали, пока другой договорит. Так тоже можно, и это хорошо. Но в реальной жизни и вот,

sehr viel gleichzeitig eigentlich, genau. Wenn ich ein normales Theaterstück schreiben würde – das gibt's ja so auch nicht mehr richtig – stünde dann eben auch irgendwie: „Hamlet:“, „Julia:“ und die warten immer schön, bis die andere Figur fertig gesprochen hat. Das kann man natürlich machen, es ist ja auch gut. Aber in der Realität und z.B. in der Disko passiert wirklich sehr vieles gleichzeitig. Und das kann man auch auf der Bühne so machen.



например, на дискотеке много всего происходит одновременно. И это можно воспроизвести и на сцене.

Как вы записывали эту параллельность?

Я писал на бумаге, на листах в клеточку, сначала карандашом. Потом из театра передали, что им хотелось бы как-то удобнее работать с текстом, и попросили таблицу в экселе. Так я узнал, что таблицы годятся не только для вычислений, но и для искусства.

С каким чувством публика должна выходить со спектакля по вашей пьесе, есть у вас какие-то пожелания?

Реальность, какой она предстает как минимум в СМИ, поразила меня тем, что люди сразу становятся на чью-то сторону. На сторону культуры гостеприимства или же на сторону ПЕГИДА и Кемница. А я думаю, что делая так, мы что-то упускаем, и, наверное, задача театра – это распознать, заметить, что происходит нечто важное с обществом, с нами, с людьми, которые приезжают. Можно попробовать сначала это просто воспринять, изучить, прежде чем занимать жесткую позицию. И я думаю, что пьеса пытается продвинуться немного дальше по этому пути.

Отредактированная транскрипция видеointerview.

Режиссура и монтаж: Каролина Шварц, в рамках 44-го фестиваля «Дни театра в Мюльхайме», пьесы 2019. www1.muelheim-ruhr.de

Wie haben Sie diese Parallelität aufgeschrieben?

Ich habe es auf Papier geschrieben, auf Kästchenpapier, erst mit Bleistift. Die vom Theater wollten, damit sie damit arbeiten können, eine Excel-Tabelle. So habe ich jetzt gelernt, dass man mit Tabellen-Kalkulationen anscheinend auch irgendwie Kunst machen kann.

Haben Sie einen Wunsch, wie das Publikum Ihr Stück verlässt?

Ich habe die Realität zumindest über die Medien erlebt, und so war ich sehr davon geprägt, dass man immer klar in Gruppen eingeteilt hat: Man war entweder auf der Willkommenskulturseite oder man war auf der PEGIDA- oder Chemnitz-Seite. Und ich denke, was dabei manchmal vielleicht ein bisschen untergegangen ist oder wo, wie ich finde, eine Aufgabe des Theaters liegt, ist, davon unabhängig überhaupt erst einmal zu erkennen, dass da gerade etwas passiert mit unserer Gesellschaft und mit uns und mit den Leuten, die kommen. Und das kann man ja erst einmal versuchen, wahrzunehmen, bevor man sofort eine Position und eine krasse Haltung einnehmen muss. Und ich glaube, das versucht das Stück, ein Stück weit erstmal zu machen.

Redigierte Transkription des Videointerviews. Regie und Schnitt: Caroline Schwarz, im Rahmen der 44.

Mülheimer Theaterstage NRW, Stücke 2019.

www1.muelheim-ruhr.de

Оригинал видео:
Originalvideo:



ВЫХОДНЫЕ ДАнные

Издатель: д-р Гюнтер Хазенкамп

Координация: Яна Соболева, Олеся Бессмельцева

Биографии и аннотации к пьесам (с. 17–63): Наталия Бакши, Алексей Платунов, Мария Слоева

Перевод биографий авторов и аннотаций к пьесам (с. 17–63) на немецкий язык: Беате Рауш

Перевод текста «О проекте» (с. 10–11), интервью и рецензий (с. 75–141) на русский язык: Екатерина Воронова

Редактор/корректор немецких текстов: Анна Брикса

Редактор/корректор русских текстов: Валерия Овсянникова

Дизайн и верстка: Трофим Попов

На обложке и с. 4, 16, 64, 74 использована работа художницы Татьяны Ахметгалиевой

Печать: ООО «Быстрый цвет», Санкт-Петербург, наб. реки Карповки, 5/1, корп. 16. Тираж 1000 экз. Заказ №

www.goethe.de/spb

www.goethe.de/russland/schag

Издатели благодарят за предоставленные текстовые, фото- и видеоматериалы:

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА: Rowohlt Theater Verlag и госпожу Марен Циндель, Suhrkamp Theater Verlag (Suhrkamp Verlag AG), госпожу Лизу-Марию Флек и госпожу Франциску фон Хеде, Thomas Sessler Verlag GmbH и госпожу Герлинде Хайсцан, schaefersphilippen™ Theater und Medien GbR и госпожу Юлию Тилен, henschel SCHAUSPIEL, Theaterverlag Berlin GmbH и госпожу Марию Трагелен, S. FISCHER Theater & Medien, S. FISCHER Verlag GmbH и госпожу Барбару

IMPRESSUM

Herausgeber: Dr. Günther Hasenkamp

Projektkoordination: Jana Sobolewa, Olesja Besmeltsewa

Biografien der Autor*innen und Kurzinhalte der Stücke (S. 17–63): Natalia Bakshi, Alexej Platunov, Maria Sloeva

Übersetzung der Biografien der Autor*innen und

Kurzinhalte der Stücke (S. 17–63) ins Deutsche: Beate Rausch

Übersetzung des Artikels „Über das Projekt“ (S. 10–11) und von Interviews und Rezensionen (S. 75–141) ins

Russische: Ekaterina Voronova

Lektorat deutsche Texte: Anna Brixa

Lektorat russische Texte: Valeria Ovsjannikova

Grafikdesign: Trofim Popov

Auf dem Deckblatt und auf den S. 4, 16, 64, 74 wurde ein Bild der Künstlerin Tatyana Akhmetgalieva verwendet

Druck: ООО „Bystrij Zvet“, St. Petersburg, Nab. Reki Karpovki, 5/1, 16. Druckauflage: 1000 Exemplaren. Bestellung Nr.

www.goethe.de/spb

www.goethe.de/russland/schag

Die Herausgeber*innen danken für die freundlich zur Verfügung gestellten Bild-, Video- und Textmaterialien:

DEN THEATERVERLAGEN: Rowohlt Theater Verlag und Frau Maren Zindel, Suhrkamp Theater Verlag (Suhrkamp Verlag AG) und Frau Lisa-Marie Fleck sowie Frau Franziska vom Heede, Thomas Sessler Verlag GmbH und Frau Gerlinde Haiszan, schaefersphilippen™ Theater und Medien GbR und Frau Julia Thielen, henschel SCHAUSPIEL, Theaterverlag Berlin GmbH und Frau Maria Tragelehn, S. FISCHER Theater & Medien, S. FISCHER Verlag GmbH und Frau Barbara Neu, der Redaktion des

Ной, редакцию независимого межрегионального театрального интернет-вестника nachtkritik.de и особенно его авторов Кристиана Ракова и Мартина Песля;

КОМАНДЫ ОТДЕЛОВ ПРЕССЫ И СВЯЗЕЙ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ ТЕАТРОВ И ТЕАТРАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ:

Венского драматического театра и господина Хуберта Вайнхаймера, Немецкого театра «Шаушпиль Штутгарт» и госпожу Катарину Парпарт, Театра Рампе в Штутгарте и госпожу Катрин Штэрк, Немецкого национального театра и Государственной капеллы в Ваймаре и госпожу Сузанн Ляйне, Фестиваля искусств в Ваймаре и господина Франка Гробе, Театра «Шаушпиль Лейпциг» и госпожу Эстер Нингельген, Театра Максима Горького в Берлине и госпожу Сою Фогель, Театра Казерне в Базеле и госпожу Николь Константиноу, Театра в Бонне и госпожу Сузанну Бэртеле, Театра Шаубюне в Берлине и госпожу Антонию Рудер, а также Катарину Глёлль, Театрального фестиваля в Мюльхауме и госпожу Штефани Штайнберг, Театра в Йозефштадте в Вене и госпожу Сабину Хаберль, Культурный и интернациональный интернет-журнал Szenik.eu и руководительницу редколлегии Дженни Липман, Редакцию издательства «Фербрехер» и особенно господина Йорга Зундермайера, Команду Rimini Protokoll, и в частности коллег Мэтен Шарлотт Арнс и Александру Лаук, Агентство АвгустинПиар (Берлин) и в особенности его руководителя господина Ивена Августина, Центр искусств САМРО (Гент, Нидерланды) и сотрудницу отдела прессы и связей с общественностью госпожу Жюстину Ботен;

писателя Бориса Никитина;

ФОТОГРАФОВ: Томаса Аурина, Йорга Баумана, Тило Боя, Сару Бекер, Давида фон Беккера, Бьорна Кляйна, Катарину Лютчер, Эсру Ротхофф, Никласа Фогта, Макса Церрана, Billy&Hells.

unabhängigen und überregionalen Theaterfeuilletons nachtkritik.de und insbesondere seinen Autoren Christian Rakow und Martin Pesl;

DEN TEAMS DER ABTEILUNGEN FÜR PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT AN THEATERN UND THEATERFESTIVALS: Schauspielhaus Wien und Herrn Hubert Weinheimer, Schauspiel Stuttgart und Frau Katharina Parpart, Theater Rampe Stuttgart und Frau Kathrin Stärk, Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar GmbH und Frau Susann Leine, Kunstfest Weimar und Herrn Frank Grobe, Schauspiel Leipzig und Frau Esther Ningelgen, Maxim Gorki Theater in Berlin und Frau Sonja Vogel, Kaserne Basel und Frau Nicole Konstantinou, Theater Bonn und Frau Susanne Baertele, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin und Frau Antonia Ruder sowie Frau Katharina Glögl, Mülheimer Theaterstage und Frau Stephanie Steinberg, Theater in der Josefstadt Wien und Frau Sabine Haberl, dem kulturellen und grenzüberschreitenden Webmagazin Szenik.eu und seiner Redaktionschefin Jenny Lippmann, der Redaktion des Verbrecher-Verlags und ganz besonders Herrn Jörg Sundermeier, dem Team von Rimini Protokoll und explizit den Kolleginnen Maitén Charlotte Arns und Alexandra Lauk, der Agentur AugustinPR (Berlin) und im Besonderen ihrem Leiter Herrn Yven Augustin, dem Kunstzentrum CAMPO (Gent, Niederlande) und seiner Beraterin für Presse- und Kommunikationsarbeit, Frau Justine Boutens;

dem Schriftsteller Boris Nikitin;

DEN FOTOGRAF*INNEN: Thomas Aurin, Jörg Baumann, David von Becker, Clara Becker, Billy & Hells, Thilo Beu, Björn Klein, Katharina Lüscher, Esra Rotthoff, Niklas Vogt, Max Zerrahn.



www.goethe.de/russland/schag