

ГОЯКИ

#23 JULI-DEZEMBER/21
ALL PLAYS WITH ENGLISH SURTITLES

RASHA ABBAS ■ NORA ABDEL-MAKSOU
MARYAM ABU KHALED ■ EMRE AKSIZOĞLU ■
MAZEN ALJUBBEH ■ SEBASTIAN BAUMGARTEN
■ SIBYLLE BERG ■ LEONIE BÖHM ■ THILO
BOHDE ■ GEORG BÜCHNER ■ YANINA CERÓN
■ KARIM DAUD ■ LEA DRAEGER ■ REGINE
DURA ■ AYSİMA ERGÜN ■ NURKAN ERPULAT
TIM FREUDENSPRUNG ■ OLIVER FRLJIĆ ■
MARTA GÓRNICKA ■ ANASTASIA GUBAREVA
■ DOMINIC HARTMANN ■ KENDA HMEIDAN ■
KINAN HMEIDAN ■ HENRIK IBSEN ■ BRANKO
JANACK ■ CHRIS KONDEK ■ HANS-WERNER
KROESINGER ■ LINDY LARSSON FORSS ■
SVENJA LIESAU ■ HAKAN SAVAŞ MİCAN ■
■ ERSAN MONDTAG ■ ORIT NAHMIAS ■
SEBASTIAN NÜBLING ■ DENİZ OHDE ■ ANDREJ
PLATONOW ■ VIDINA POPOV ■ SEMA
POYRAZ ■ ANTA HELENA RECKE ■ YAEL RONEN
■ ABAK SAFAEI-RAD ■ TANER ŞAHİNTÜRK
■ FALILOU SECK ■ ISABELLA SEDLAK ■
SHLOMI SHABAN ■ WILLIAM SHAKESPEARE
■ ÇİĞDEM TEKE ■ SESEDE TERZİYAN ■ HANH
MAI THI TRAN ■ CHRISTIAN WEISE ■ OLIVIA
WENZEL ■ TILL WONKA ■ MEHMET YILMAZ ■

SPIELZEIT 2021/22

GORAKI

INHALTSVERZEICHNIS

SASHA MARIANNA SALZMANN, İDİL BAYDAR, ISIDORA RANDJELOVIĆ UND KATHARINA WARDA

Seite 06 Deutschland ist unser Problem

MARTA GÓRNICKA

Seite 12 Das Theater ist ein Haus der Hoffnung
STILL LIFE

ANTA HELENA RECKE

Seite 14 Auch eine Art Familienaufstellung
1000 Serpentina Angst

ÇİĞDEM TEKE

Seite 16 Ich liebe meinen Beruf
Streulicht

THERESE NÜBLING

Seite 18 Vom Körper her denken
Krampus: Pelz und Puderzucker!

LEONIE BÖHM

Seite 20 Man muss Freiheit trainieren
NOORRRRAAAAAAAAAA

AYŞE GÜLEÇ UND TUNÇAY KULAOĞLU

Seite 22 Die Gewalt nach der Gewalt
*Offener Prozess & '61 – '91 – '21: Immer wieder
Deutschland*

NORA ABDEL-MAKSOUD

Seite 26 Der Tod der Armen
Cortison

SHLOMI SHABAN

Seite 28 Wer Neues will, muss hinaus ins Unbekannte
Slippery Slope

HAKAN SAVAŞ MİCAN

Seite 30 Die Berliner Trilogie
Berlin Kleistpark

FROM YCA WITH LOVE

Seite 32 Ein Brief aus Athen, Griechenland
Seite 33 Ein Brief aus Yangon, Myanmar
Seite 34 Ein Brief aus Havanna, Kuba
Seite 35 Ein Brief aus Nairobi, Kenia

TURABI KOCADAĞ

Seite 36 Ich bin gerne zuständig für die schönen Momente

Seite 38 *Tschewengur – Die Wanderung mit offenem Herzen*

Seite 39 *Es sagt mir nichts das sogenannte Draußen (Remake)*

Seite 40 YANINA CERÓN

Sich bewusstmachen
*Die Aktionist*innen*

Seite 42 GORKI X

Seite 43 PREMIEREN JULI–DEZEMBER 21 / 22 & REPERTOIRE

Seite 46 REIHEN & EXTRAS

Seite 47 KARTEN & INFORMATIONEN

ZUSAMMEN KOMMEN COMING TOGETHER

OFFEN BLEIBEN haben wir uns seit dem Frühjahr 2020 auf den Container geschrieben. Allerdings konnten die Türen Ihres Theaters in der vergangenen Spielzeit lediglich vier Monate für Sie öffnen.

Offen geblieben sind wir aber online, unter anderem mit Dialog und Diskussion, mit Erinnerung und Erzählung. Unsere Theater-Kolumnistin Mely Kiyak, die kürzlich mit dem *Tucholsky Preis* ausgezeichnet wurde, schrieb Ihnen regelmäßig. Andere Autor*innen wie Svetlana Alexijewitsch, Aslı Erdoğan, Herta Müller gehörten zu den Gästen im Gorki. Am 8. Mai dieses Jahres trafen sich im Gespräch zum Gedenken an den Tag der Befreiung vom Faschismus in Deutschland unser*e langjährige*r Hausautor*in Sasha Marianna Salzmann mit İdil Baydar, Isidora Randjelović, Katharina Warda. Unter dem Titel **DEUTSCHLAND IST UNSER PROBLEM**, inspiriert von Henry Morgenthau und mit Betonung auf *unser*. Dieses Gespräch haben wir in diesem Heft für Sie aufbereitet (S. 06).

Der Abend war ein Prolog zu einem großartigen Projekt anlässlich der NSU-Morde, die 2001 – vor zwanzig Jahren – begannen und 2011 – vor zehn Jahren – aufgedeckt wurden. Die Ausstellung *Offener Prozess* und ein Teil des deutschlandweiten Programms *Kein Schlussstrich* wird ab dem 1. Oktober bis zum Dezember im Gorki zu Gast sein. Mit Ayşe Güleç und Tunçay Kulaoğlu, die zu den Initiator*innen und Kurator*innen gehören, – spricht wie auch mit allen anderen in diesem Heft Befragten – unser Hausphilosoph Arno Widmann. Vor sechzig Jahren, am 31. Oktober 1961, wurde das Anwerbeabkommen zwischen der Türkei und Deutschland unterzeichnet. Ihm vorausgegangen war der ab dem 13. August des Jahres betriebene Bau der Berliner Mauer, der den Zugang der DDR-Bevölkerung zum Arbeitsmarkt der BRD gestoppt hatte. Zur Erinnerung daran gehört auch die an 1991, an die rassistischen und rechts-extremistischen Anschläge dieser Jahre der frühen Wiedervereinigung. Das Gorki zeigt mit seinem Programm diese Geschichte aus migrantischer Wissensperspektive und erzählt von rassistischen und klassistischen Kontinuitäten in *Almanya* bis ins Jahr 2021.

Auch in den Romanadaptionen der Spielzeiteröffnung, *1000 Serpentina Angst* von Olivia Wenzel, über dessen Uraufführung die Regisseurin Anta Helena Recke im Heft spricht, und *Streulicht* von Deniz Ohde, gehören diese politischen Kontinuitäten und Zäsuren zum Hintergrundaussagen von Familienaufstellung und Selbstfindung. Unser Ensemblemitglied Çiğdem Teke, die in *Streulicht* auf der Bühne steht, erklärt im Gespräch – sicher für alle in diesem Heft Befragten, von der Autorin und den Schauspieler*innen über die Choreografin und den Musiker bis zu den Regisseur*innen und den Kantinenwirt, die unsere langjährige Künstlerin Esra Rotthoff fotografiert hat –, dass wir unsere Berufe lieben und uns darauf freuen, wieder für Sie Theater zu spielen.

Zusammen gehen wir nunmehr in eine dritte pandemische Theatersaison. Von postpandemischem Theater kann keine Rede sein. Die Pandemie ist noch immer da. Wir ahnen, dass nicht einfach wieder alles gut wird. Aber war es das denn je zuvor? In *STILL LIFE* von Marta Górnicka, unserer Spielzeiteröffnung, ist ein Chor aller Lebewesen zusammengekommen, um von nichts weniger als einer anderen Genesis zu erzählen. Ein posthumaner Endzeitchor, der bis zur Unkenntlichkeit das Wort »zusammen« skandiert und Zusammenkünfte radikal befragt: vom Politsprech über den Zusammenhalt in Wahlkampfzeiten, bis zu den digitalen nationalistischen Horden unserer Gegenwart.

Nach den Eröffnungsinszenierungen von Marta Górnicka, Deniz Ohde, Nurkan Erpulat, Olivia Wenzel und Anta Helena Recke, folgen fünf Autor*innen/Regisseur*innen/Künstler*innen, die ihre Stücke mit den Spieler*innen entwickeln und inszenieren: Isabella Sedlak, Leonie Böhm, Nora Abdel-Maksoud,

STAY OPEN has been written on the side of the Container since spring 2020, but we were only able to open the doors of your theatre to you for a mere four months of last season.

We stayed open online, however, with programming encompassing dialogue and discussion, remembering and recounting. Our theatre columnist Mely Kiyak, who was recently awarded the *Tucholsky Preis*, wrote to you regularly, other authors such as Svetlana Alexijewitsch, Aslı Erdoğan, Herta Müller were among the guests at the Gorki. On May 8th of this year, author Sasha Marianna Salzmann, our resident author of many years, spoke with İdil Baydar, Isidora Randjelović and Katharina Warda in commemoration of the day of the liberation from fascism in Germany. *GERMANY IS OUR PROBLEM* was the title of the discussion, inspired by Henry Morgenthau and with the emphasis on *our*. We've printed an abridged version of this conversation for you in this magazine.

This discussion was a prologue to a monumental project about the NSU murders, which began 20 years ago in 2001 and were uncovered in 2011 – over ten years ago. The Gorki is hosting the exhibition *Offener Prozess* and a part of the Germany-wide programme *Kein Schlussstrich* (No End) from October 1st to December. Ayşe Güleç and Tunçay Kulaoğlu, two of the initiators and curators of the programme, speak – like everyone else in this magazine – with our resident philosopher Arno Widmann.

60 years ago, on October 31st, 1961, the labour recruitment agreement between Turkey and Germany was signed. It was preceded by the construction on the Berlin Wall, which had begun on August 13th of the same year and which prevented the East German population from working in West Germany. Any commemoration of that time is also connected to 1991, to the racist and far-right attacks from those years of the early reunification era. With its programme, the Gorki presents this history from the perspective of the knowledge of immigrants and tells of the racist and classist continuities in *Almanya* up to the year 2021.

Political continuities and caesuras are also part of the background noise of family constellations and finding oneself in the adaptations of novels which are opening the season: *1000 Serpentina Angst* (1000 Coils of Fear) by Olivia Wenzel, the world premiere of which is discussed by the director Anta Helena Recke in this issue, and *Streulicht* (Sky Glow) by Deniz Ohde. Our ensemble member Çiğdem Teke, who takes to the stage in *Streulicht*, explains in her conversation – just like all those portrayed in this issue, from the author and the actors through the choreographer and the musician to the directors and the canteen proprietor – that we love our professions and are thrilled to produce theatre for you again.

Together we're heading into a third pandemic theatre season now. There can be no talk of post-pandemic theatre. The pandemic is still here. We suspect that it won't all just be fine again. But was it ever fine? In *STILL LIFE* by Marta Górnicka, our season opener, a chorus of all living beings has come together in order to tell of nothing less than another Genesis. A post-human chorus of the end of days, which chants the word »together« until it's unrecognizable and radically questions gatherings: from political language to cohesion in election seasons, up to the digital, nationalist hordes of our present.

After the opening premieres from Marta Górnicka, Deniz Ohde, Nurkan Erpulat, Olivia Wenzel und Anta Helena Recke, five author/director/artists follow with works developed and directed together with the actors. Isabella Sedlak, Leonie Böhm, Nora Abdel-Maksoud, Yael Ronen and Hakan Savaş Mican are drafting the rest of the premieres for the first half of the season with the Gorki's ensemble and visiting artists.

Yael Ronen und Hakan Savaş Mican werden die weiteren Uraufführungen und Premieren der ersten Spielzeithälfte bis Dezember mit dem Ensemble und Gästen des Gorki gestalten.

NOORRRRAAAAAA sei weniger ein Name als vielmehr ein Befreiungsschlag, meint Leonie Böhm und inszeniert nach Ibsen einen solchen im September. In ihrem Stück *Cortison*, das im Oktober Premiere haben wird, fragt Nora Abdel-Maksoud was passiert, wenn man in Deutschland von Armut betroffen ist und stirbt. Die Choreografin Therese Nübling spricht darüber, wie sie mit Isabella Sedlak und Ensemble den Bürgerschreck *Krampus* überschreibt und in Bewegung setzt und Shlomi Shaban der Co-Autor und Musiker von Yael Ronen erzählt davon, wie sie im November in *Slippery Slope* über die zweite Chance im privaten wie im politischen Leben erzählen werden. Im Dezember geht es dann ebenso musikalisch weiter, wenn Hakan Savaş Mican seine Berliner Trilogie vorstellt – ein mit vielen filmischen Mitteln arbeitendes Porträt der Stadt und seiner Menschen, das mit dem Stück *Berlin Oranienplatz* begann und nun mit *Berlin Kleistpark* abschließt.

Wir wünschen uns, dass wir zu all diesen Premieren und Uraufführungen sowie den Wiederaufnahmen ganz analog im Theater ZUSAMMEN KOMMEN. Die (Film-)Premiere *Tschewengur* von Andrej Platonov, welche Sebastian Baumgarten und Chris Kondek gänzlich als filmisches Essay mit dem Ensemble inszeniert haben, werden Sie auch online sehen können. Im Rahmen des 5. Berliner Herbstsalons begrüßt Sie ausschließlich digital die von Ong Keng Sen initiierte internationale *Young Curators Academy*. Von Mitgliedern der YCA, die 60 Jahre nach dem Bau der Berliner Mauer am 13. August ihre digitalen Pforten öffnete und mit einem Austausch über alle Grenzen hinweg auch als Archiv abzurufen ist, erhielten wir Briefe aus der ganzen Welt, von denen Sie einige in diesem Heft wiederfinden. Yanina Cerón stellt sich im Gespräch als unser neues Mitglied im Ensemble vor. Sie wird sich in Zukunft mit Modjgan Hashemian um den Nachwuchs bei den Aktionist*innen am Gorki kümmern. Im Heft wird auch Turabi Kocadağ befragt, der Pächter unserer Kantine, der sich weiter um unser und Ihr leibliches Wohl vor und nach den Vorstellungen kümmert. Was haben wir diesen Ort vermisst, den vielleicht wichtigsten sozialen Ort am Theater, an dem alle auch ohne Verabredung zusammenkommen können.

Die Pandemie hat uns vor Augen geführt, wie sehr wir Menschen – oder doch jedenfalls die meisten von uns – den anderen Menschen brauchen. Wir sind soziale Wesen. Wir wollen zusammenkommen, uns versammeln, austauschen, streiten und lieben. Uns verstehen und missverstehen. Dazu brauchen wir Räume wie das Theater. Es freut sich mit dem Ensemble und allen Beteiligten am Gorki auf hoffentlich sehr viele Zusammenkünfte in den kommenden Monaten.

Ihre
Shermin Langhoff

NOORRRRAAAAAA is less a name and more a stroke of liberation, according to Leonie Böhm, and that's what she is directing, based on Ibsen's *A Doll's House* and premiering in September. In her play *Cortison*, which will premiere in October, Nora Abdel-Maksoud asks what happens when someone dies in poverty in Germany. As the choreographer for *Krampus*, Therese Nübling talks about how she, together with director Isabella Sedlak and the ensemble, re-writes and sets the terrifying title character in motion. Shlomi Shaban, the co-author and musician for Yael Ronen's *Slippery Slope*, discusses how they'll approach the topics of second chances in personal and political life in the work, set to premiere in November. In December the music continues in Hakan Savaş Mican's presentation of his Berlin Trilogy – a portrait of the city and its people which works with many cinematic means, and which began with *Berlin Oranienplatz* and now concludes with *Berlin Kleistpark*.

We hope that we will COME TOGETHER for all these world premieres, as well as our repertory productions, in an entirely analogue way in the theatre. The (film) premiere of *Tschewengur* by Andrej Platonov, staged by Sebastian Baumgarten and Chris Kondek with the ensemble as a fully cinematic essay, will also be available to screen online. As part of the 5. Berliner Herbstsalon, the international *Young Curators Academy* initiated by Ong Keng Sen welcomes you to its entirely digital programme. From members of the YCA – which opened its digital gates 60 years after the Berlin Wall was raised on August 13th and is also available as an archive as an exchange beyond all borders – we received letters from around the world, a few of which have been printed in this magazine. Elsewhere in this issue, Yanina Cerón introduces herself as the newest member of our ensemble. Together with Modjgan Hashemian, she will also look after the next generation in the Aktionist*innen youth club at the Gorki. This magazine also presents a conversation with Turabi Kocadağ, the proprietor of our canteen, as he continues to take care of all of us before and after performances. How we have missed this place, perhaps the most important social place at the theatre, where everyone, even without making plans, can come together.

The pandemic made us very aware of how much we humans – or at least most of us – need other people. We are social beings. We want to come together, gather, share, argue and love. Understand and misunderstand each other. For that we need spaces like the theatre. It, alongside the ensemble and everyone else at the Gorki, is looking forward to a great deal of gatherings in the months to come.

Yours,
Shermin Langhoff

DEUTSCHLAND IST UNSER PROBLEM

GERMANY IS OUR PROBLEM

Zum 76. Jahrestag des Sieges über den Faschismus sprach Sasha Marianna Salzmann mit İdil Baydar, Isidora Randjelović und Katharina Warda aus dem Projektbeirat des die Ausstellung *Offener Prozess* begleitenden bundesweiten Theaterprojekts zum NSU-Komplex *Kein Schlusstrich!*.

On the 76th anniversary of the victory over fascism at the end of World War II in Europe, Sasha Marianna Salzmann spoke with İdil Baydar, Isidora Randjelović and Katharina Warda from the project advisory board of the nationwide theater project *Kein Schlusstrich!* on the NSU complex accompanying the exhibition *Offener Prozess*.

Herzlichen Glückwunsch zum 8. Mai! Ich begrüße euch anlässlich des Tages des Sieges über den Faschismus. *Deutschland ist unser Problem* ist der Titel unseres Panels und auch der Titel eines Buches von Henry Morgenthau, dem US-amerikanischen Finanzminister, der 1944 seine Vision von dem, was mit Deutschland nach dem Krieg passieren sollte, entwarf – unter anderem natürlich Entmilitarisierung, Entnazifizierung, Reparationszahlungen, und Deutschland sollte ein Agrarstaat werden. Über den Titel *Deutschland ist unser Problem* haben wir im Gorki viel diskutiert. Worauf wollen wir den Fokus legen? Wenn ich sage, *Deutschland ist unser Problem*, dann heißt es, ich bin hier ein Fremdkörper und arbeite mich immerzu an Deutschland und seiner Dominanzkultur ab. Wenn wir aber den Akzent anders setzen und sagen, *Deutschland ist unser Problem*, dann gibt es ein uns, es gibt ein wir, und uns an Deutschland abzuarbeiten heißt, dass wir auch an uns arbeiten. Wie würdet ihr euch positionieren? Ist *Deutschland* unser Problem, oder ist Deutschland *unser Problem*?

KATHARINA WARDA: Ich würde sagen, Deutschland ist *unser* Problem. Ich würde bei mir anfangen. Deutschland und ich haben eine toxische Beziehung. Ich bin hier geboren. Ich bin als Deutsche in Deutschland geboren. Ich genieße Schutz und Privilegien dadurch, dass ich Deutsche bin, gleichzeitig werde ich seit meiner Geburt oder meiner Kindheit in Deutschland ausgegrenzt, unsichtbar gemacht, diskriminiert. Nicht alle haben diese toxische Beziehung mit Deutschland, aber es gibt uns und es gibt mehrere, die diese toxische Beziehung haben und für mich hat es sehr lange gedauert, dieses »uns« überhaupt zu finden. Ich bin in der DDR geboren und in Ostdeutschland aufgewachsen. Generell gibt es eine große Unsichtbarkeit von PoCs in Deutschland, aber im Osten ist diese Unsichtbarkeit noch viel stärker. Es gibt kaum Communities. Es war ein langer Prozess für mich, dieses *uns* zu finden. Trotzdem würde ich sagen, Deutschland ist *unser* Problem, weil es die anderen gibt und ich habe sie gefunden, finde sie immer mehr und das ist sehr empowernd und stärkend.

ISIDORA RANDJELOVIĆ: Ich würde auch sagen, Deutschland ist *unser* Problem. Diese Feststellung entstand ja unter dem Eindruck des Nationalsozialismus.

Happy May 8th! On this occasion of the anniversary of the victory over fascism, I would like to welcome you to our panel discussion titled *Germany is Our Problem*. The title is taken from the 1944 book by U.S. Secretary of the Treasury Henry Morgenthau, in which he lays out his vision for what should be done with Germany after the war – including of course demilitarisation, denazification and reparation payments, as well as the conversion of Germany into an agrarian nation. The title *Germany Is Our Problem* was the subject of much discussion among us at the Gorki. What part do we want to emphasize? When I say *Germany is our problem*, then it says that I am a foreign entity here, and I'm still working on Germany and its dominant culture. If we change the emphasis, however, and say *Germany is our problem*, then there is an *us*, there is a *we*, and working on Germany means that we are also working on ourselves. How would you position yourselves? Is *Germany* our problem or is *Germany our problem*?

KATHARINA WARDA: I would say Germany is *our* problem. I would begin with myself. Germany and I have a toxic relationship. I was born here. I was born German in Germany. I benefit from protection and privileges because I am German. At the same time, I have, since my birth and my childhood in Germany, been excluded, made invisible and discriminated against. Not everyone has this toxic relationship with Germany, but we exist and there are many people who have this toxic relationship, and for me it took a very long time to find this *we* at all. I was born in the GDR and raised in Eastern Germany. In general, PoCs are invisible in Germany, but in Eastern Germany it is even worse. There are very few communities. For me, finding this *us* was a long process. Despite that, I would say Germany is *our* problem, because these others exist, and I have found them and continue to find more and that is very empowering and strengthening.

ISIDORA RANDJELOVIĆ: I would also say Germany is *our* problem. This assessment was originally made while National Socialism was still the regime. *Germany is our problem* is an assessment, but it is also an analysis, and it

Deutschland ist unser Problem ist eine Feststellung, aber auch eine Analyse und auch ein Widerstand, in dem wir heute zusammenkommen, in dem wir gestern zusammengekommen sind, in dem Menschen, Überlebende, nach '45 an Schulen gegangen sind und insgesamt öffentlich über das Problem des Nationalsozialismus in Deutschland gesprochen haben, als ihnen niemand zuhören wollte. Die Bürger*innenrechtsbewegung der Rom*nja und Sinti*zze hat ja nach '45 den Genozid, der an ihnen begangen wurde, und den fortwährenden Rassismus thematisiert und noch einmal zu ihrem Problem gemacht. So sehe ich bis heute dieses »uns«. Natürlich ist es *unser* Problem, aber ich betrachte es auch immer aus dieser Bewegungsgeschichte heraus, von der ich auch ein Teil bin und in der wir quasi unser Leben lang analysieren, Widerstand leisten und miteinander versuchen, an diesem Problem Deutschland zu arbeiten.

İDİL BAYDAR: Ich bin schon fast geneigt zu sagen, Deutschland, *du* hast ein Problem. Dadurch, dass meine Eltern ja erst eingewandert sind, fällt es mir schwer, das ganz zu meinem Problem zu machen. Wenn ich als migrantisierte Person aus der Türkei im Geschichtsunterricht sitze und diese furchtbare deutsche Geschichte höre, identifiziere ich mich nicht mit den Deutschen. Ich habe schon das Problem, dass die Mehrheitsgesellschaft ein Problem hat, aber wir sind Gott sei Dank hier, um ihnen zu helfen. Es ist eher so ein Gefühl, das ich habe. Deutschland, *du* hast dein Problem zu meinem gemacht. Was nicht bedeutet, dass ich da nicht trotzdem auch leidenschaftlich und willentlich dran arbeiten möchte, weil der Faschismus ja tatsächlich ein Problem ist, das über die Grenzen Deutschlands hinaus geht.

Als 2011 der NSU aufflog, war das für mich ungefähr so gravierend wie für viele Leute der 11. September 2001. Alles änderte sich. Viele Freund*innen beschlossen, Deutschland zu verlassen, und ich glaube, ich überlegte das auch. Und dann zog 2017 die AfD in den Bundestag ein. Das hat mich provoziert, ich dachte, die kriegen mich nicht dazu, dass ich gehe. Wenn ein*e Gegner*in so klar ist – immerhin war die AfD bei dieser Wahl die drittstärkste Partei –, dann wusste ich, wohin ich meine Kräfte lenken kann. Was zu tun ist. Ihr habt begonnen, diese toxische Beziehung, diese familiäre Verflechtung, in die wir reingewachsen sind, zu beschreiben. Lasst uns über die Jetztzeit sprechen. Wenn wir in Dreißig-Jahre-Schritten denken: 1961 war der Mauerbau und das Anwerbeabkommen mit der Türkei, 1991 gab es das wiedervereinigte Deutschland, und die Asylbewerber*innenheime brannten. Wie würdet ihr jetzt, 2021, das Deutschland in dem ihr heute lebt und schafft, beschreiben?

İB: Also das ist nicht mehr das Deutschland meiner Kindheit. Wenn ich die letzten zehn Jahre, seit der NSU aufgedeckt wurde, betrachte, dann ist das Komische, dass man meinen könnte, alles sollte jetzt besser, sollte aufgeklärt sein, aber es ist eigentlich viel schlimmer geworden. Auch mich hat der Einzug der AfD in den Bundestag wahnsinnig schockiert. Es geht bis heute nicht in meinen Kopf rein, wie man Faschismus als Meinungsspektrum verkaufen kann, dass man nicht verstanden hat, in einer Demokratie kannst du vielleicht Faschismus wählen, aber im Faschismus kannst du keine Demokratie wählen. Für mich hat in meinem Kopf tatsächlich eine Spaltung stattgefunden. Das ist ein ganz starker Verwirrungsmoment gewesen, denn bis dato dachte ich, naja man versucht den Faschismus zu überwinden und mit der Geschichte umzugehen, aber dann kann es doch so etwas nicht geben.

KW: Ich finde es interessant, İdil, dass du eingestiegen bist mit dem »Das Deutschland jetzt ist nicht mehr das Deutschland Deiner Kindheit«. Das würde ich auch für mich stark machen. Das Deutschland jetzt ist nicht mehr das Deutschland meiner Kindheit. Das meine ich aber tatsächlich recht positiv, weil meine Kindheit in Deutschland die absolute Hölle war und damit meine ich nicht die DDR, sondern alles, was danach kam, also gerade die Zeit der Wiedervereinigung ab den 90ern. Du hattest die Pogrome erwähnt, '91 Hoyerwerda und dann '92 Rostock-Lichtenhagen. Aber das ist ja nur die Spitze des Eisbergs. Was alles innerhalb der Bevölkerung passiert ist, jenseits der Pogrome, die sichtbar geworden sind, war die absolute Hölle für People of Colour, für Menschen mit Migrationsgeschichte, für fast jeden, der sich nicht offen als rechts bekannt und gezeigt hat in der Zeit. Auf die Straße gehen war zum Teil lebensgefährlich. Die Öffentlichkeit wurde zum lebensgefährlichen Ort. Gemessen an dem, konnte es nicht mehr so viel schlechter werden.



is an act of resistance, in which we come together today, in which we came together yesterday, in which people, survivors who, after '45, went to schools and generally spoke in public about the problem of National Socialism in Germany when no one wanted to listen to them. After '45, the Roma and Sinti civil rights movement took the genocide committed against them and the ongoing racism against them and made them both into a subject of discussion and into their problem once again. To this day that's how I see this *us*. Of course, it is *our* problem, but I also see it always from the position of this history of the movement, of which I'm also a part, and in which we spend almost our entire lives analysing, resisting and attempting to work together on the problem of Germany.

İDİL BAYDAR: I'm almost inclined to say, Germany, *you* have a problem. Because it was my parents who immigrated, it's difficult for me to make it into my problem. When I sit in history class as a person whose family immigrated from Turkey and listen to this terrible German history, I don't identify myself with the Germans. Yes, I have a problem because the majority of society has a problem, but we are, thank God, here to help them. It's more a feeling that I have. Germany you have made your problem into mine. Which doesn't mean that I do not work passionately and purposefully on it, because fascism is actually a problem that stretches beyond Germany's borders.

When the public found out about the NSU in 2011, it was about as serious for me as September 11th was for many people. Everything changed. Many of my friends decided to leave Germany, and I think I considered it as well. And then the AfD entered the parliament in 2017. That provoked me. I thought, they won't force me to leave. When the opponent is so clear – after all, the AfD was the third strongest party in that election – then I knew where I could direct my energy. What needed to be done. You have all begun to describe this toxic relationship, this familial entanglement which we grew up into. Let us think about the present day. When we think in 30-year sections: 1961 was the construction of the Berlin Wall and the labour recruitment agreement with Turkey, in 1991 Germany was reunified and housing for refugees was set on fire. How would you describe now, 2021, the Germany in which you live and work?

İB: So, this is no longer the Germany of my childhood. When I look at the last ten years since the NSU was exposed, then the strange thing is that one could think everything should be better now, should be cleared up, but actually it's only gotten much worse. I was also deeply shocked when the AfD entered the parliament. To this very day, my brain refuses to understand how fascism can be sold as part of a range of opinions, that it has not been explained that in a democracy one can perhaps vote for fascism but under fascism one cannot vote for democracy. For me a split actually took place in my head. That was a moment of extreme confusion for me, because up to that point I thought, ok, there is an attempt to overcome fascism and deal with the history, but then something like this surely cannot exist.

KW: İdil, I think it's interesting that you began with: Germany today is no longer the Germany of your childhood. I would underline that for myself.



Also mein Maßstab ist so weit unten, dass ich jetzt im positiven Sinne sagen würde, es ist nicht mehr das Deutschland, in dem ich aufgewachsen bin, aber es ist nicht gut und verschlechtert sich wieder zunehmend. Schau ich nach Sachsen-Anhalt, wo ich herkomme, brodelt es da und deswegen wundern mich solche Wahlergebnisse einfach nicht. Das heißt nicht, dass sie mich nicht bestürzen.

IR: Ich bin am Vorabend der Jugoslawienkriege Anfang 1990 nach Deutschland gekommen. Ich hatte das Glück, dass ich nach Wedding in eine sogenannte »Ausländerklasse« gekommen bin. Diese Bildungsungerechtigkeit zu erleben, ich wollte damals Literatur- und Russischlehrerin werden und erfuhr, dass ich auf der Hauptschule keine Chance dazu hatte. Gleichzeitig erhielt ich absoluten Support von anderen Kindern, die in Deutschland geboren waren und mir erklärten, dass sie trotzdem in der Ausländerklasse sind. Das hat für mich so viel aufgemacht und mir klar gemacht, in was für einem Land ich eigentlich lebe. Ich soll angepasst und integriert werden, soll Deutsch lernen, mit denjenigen, die eigentlich hier geboren sind, die mir Deutsch beibrachten und trotzdem als Kinder in einer extra Klasse segregiert wurden. Da wirkt also etwas jenseits von Aufenthalt und Sprache-Erlernen in dieser Gesellschaft. Das hat mir die Augen aufgemacht und gleichzeitig habe ich diese Solidarität erlebt. Ich bin in Deutschland willkommen geheißen und eingeführt worden von diesen Kindern mit Rassismuserfahrungen. Die rassistische Gesellschaft war für mich von Anfang an vorhanden. Es gab keine großen Überraschungsmomente und als die AfD kam, hatte ich auch das Gefühl, jetzt manifestiert sich etwas, wird etwas deutlich, das sehr viele Spuren hat – deshalb auch *NSU-Komplex*. Es sind ja nicht nur die Rechtsterrorist*innen, es ist dieser Apparat, der das unterstützt, es sind z.B. die Medien, die das befeuern, die unwürdige Begriffe für Morde verwenden.

KW: Ich finde das gut, Isidora, dass du das noch mal zusammengefasst hast. Also es gibt diese einschneidenden Erlebnisse, die ja dann doch aus irgendwelchem Glück in die Medien kommen, aber es gibt natürlich das ganze Netzwerk drum herum, was das erst ermöglicht. Aber was diese drei Daten angeht, die du genannt hattest, Sasha, ich arbeite oft, wenn ich über Migration oder nicht-weiße Ostdeutsche spreche, mit dem Begriff »Homogenisierungswellen«. Für mich stehen diese Daten mit solchen »Homogenisierungswellen« im Zusammenhang, angefangen bei 1945. Wir gehen in Deutschland gern davon aus, dass so, wie die Bevölkerung 1945 aussah, der Grundzustand war, und dann kamen auf einmal die ganzen Migrationswellen. Dieser Grundzustand, von dem wir da sprechen, ist eine künstlich herbeigeführte Homogenisierung durch den Holocaust. Da ist nichts dran, was man irgendwie organisch oder natürlich feiern kann, sondern es ist ein sehr perfider Zustand, den man da mit Biodeutsch zusammenbringt.

Germany today is no longer the Germany of my childhood. But I actually mean that in a quite positive way, because my childhood in Germany was absolute hell and with that, I don't mean the GDR, but everything that came after that, so precisely the time of reunification beginning in the 90s. You mentioned the pogroms. In 91, Hoyerswerda and then in 92, Rostock Lichtenhagen. But that is just the tip of the iceberg. Everything that happened within the population, beyond the pogroms which were visible, was absolute hell for people of colour, for people who had immigrated, for almost everyone who didn't openly proclaim themselves to be on the political right at that time. Walking down the street was sometimes life-threatening. Public space became a life-threatening place. Compared to that it couldn't get that much worse. So, my standard is so low that I would now say it is no longer the Germany of my childhood in a positive sense, but it is still not good, and it's getting worse again. When I look at Sachsen-Anhalt, where I come from, it's boiling there, and that's why I'm not surprised by those election results. That doesn't mean that they don't upset me.

IR: I came to Germany in 1990, on the eve of the war in Yugoslavia. I was lucky enough to land in a so-called »foreigners' class« in Wedding. I experienced this inequality in education, back then I wanted to become a literature and Russian teacher and found out that I had no way to do that at a Hauptschule. At the same time, I had complete support from other children who were born in Germany and who explained to me that they were, despite that, in the foreigners' class. That opened up so much to me and made clear to me what kind of country I'm living in. I was supposed to be adapted and integrated, to learn German, with those who were actually born here, who taught me German, and despite that, were segregated into another class as children. So there's something besides length of stay and learning the language at work in this society. That opened my eyes and, at the same time, I experienced this solidarity. I was welcomed and introduced to Germany by these children with experiences of racism. This racist society was present for me from the very beginning. There were no big, surprising moments, and when the AfD gained in popularity, I also had the feeling: now something is manifesting, something is becoming clear that has many tracks – therefore the *NSU-complex*. It is not just about the far-right terrorists, it is this apparatus that supports it, it is, for example, the media outlets that encourage it, that use undignified terms for murders.

KW: I think it's good Isidora, that you've summarized that for us again. So, there are these dramatic experiences that for some reason still get into the media, but there is also, of course, the entire network around them that made them possible in the first place. But about these three dates that you mentioned Sasha, I often work with, when I speak about immigration or non-white East Germans, the term »waves of homogenisation.« For me these dates are



İdil Baydar, Katharina Warda, Isidora Randjelović, Sasha Marianna Salzmann

Und das war eine sehr klare Homogenisierung, die stattgefunden hat, und diese Homogenisierung zieht sich fort. Auch die ganze Gewalt und die Morde in den 90ern in Folge der Wiedervereinigung sind Homogenisierungsprozesse.

Angela Davis sagte in einem Vortrag, die Tatsache, dass sie überhaupt auf der Bühne stehen kann, ist die Arbeit von Generationen von Menschen, die unsichtbar geblieben sind. Ich möchte euch zu euren Vorbildern befragen. Sucht ihr diejenigen, auf deren Schultern wir stehen, arbeitet ihr dazu?

İB: Ich könnte schon sagen, dass diese Vorbilder meine Eltern sind. Je älter ich werde, desto mehr sehe ich, was sie eigentlich gemacht haben. Ich glaube nicht, dass denen so bewusst war, was sie eigentlich Unfassbares geleistet haben. Natürlich muss man auch bedenken, dass sie aus einer Situation kamen, wo, verglichen damit, Deutschland eher soft war. Damit sind wir auch schon wieder bei der Internationalität dieser ganzen Geschichte. Es war sehr mutig von meinen Eltern, etwas zu verlassen, was für sie nicht funktioniert hat. Das Interessante ist ja, dass das für mich das Gleiche ist. Es funktioniert für mich, so wie es für sie in der Türkei nicht funktioniert hat, hier auch nicht. Es ist sehr spannend, diese Wiederholung zu sehen. Meine Eltern haben etwas unfassbar Mutiges gemacht, wahrscheinlich, damit ich noch etwas Mutigeres mache.

KW: Ja, ich suche sie, ganz aktiv. Es gab diese Unsichtbarkeit, von der ich schon gesprochen habe. Ich musste erst mal reinwachsen und überlegen, was bedeutet denn überhaupt, Schwarz zu sein. Es gab diese Idee lange gar nicht. Und es gab sehr lange »I don't see colour« um mich herum. Es war peinlich und unangenehm darüber zu sprechen. Es gibt Unterschiede? Nein, wir sind doch alle gleich. Aber wir sind offensichtlich ja nicht alle gleich, so wie wir behandelt werden. Ich habe einen langen Prozess hinter mir. Ich brauchte erst einmal Zeit, um zu verstehen, dass ich nicht allein bin. Ich habe mich als Kind mit den Erfahrungen, die ich machte, so allein gefühlt, weil ich mit niemandem darüber sprechen konnte, weil eben nicht wirklich benannt wurde, was jetzt eigentlich das Problem ist, dass es Rassismus gibt. Ich merke jetzt in der Auseinandersetzung mit anderen nicht-weißen Ostdeutschen, dass wir alle nichts übereinander wissen, es kaum Kontinuitäten, keine Geschichten gibt. Dementsprechend ist es eine große Sache für mich, diese Geschichten zu suchen, diese Personen zu suchen, diese Identitäten zu suchen und die Geschichten zu erzählen und mich dazu auszutauschen. Das gibt mir wahnsinnig viel Kraft und ich verstehe erst, wer ich überhaupt bin, und kann bestimmte Dinge teilen.

İR: Mit diesem Begriff der Unsichtbarkeit kann ich etwas anfangen. Das ist auch der Grund, weshalb wir das RomaniPhen Archiv gegründet haben. Da

associated with »waves of homogenisation,« beginning in 1945. In Germany we like to assume that the way the population looked in 1945 is the initial state and then, suddenly, all the waves of migration came. This initial state that we speak of in that case is a homogenisation produced artificially by the Holocaust. There is nothing in it that can somehow be celebrated organically or naturally, rather it is a very perfidious state that is connected to Biodeutsch. And that was a very clear homogenisation that took place, and this homogenisation continues on. All of the violence and the murders in the 90s following reunification are processes of homogenisation as well.

Angela Davis said in a lecture that the fact that she could stand on stage at all was the work of generations of people who have remained invisible. I want to ask all of you about your role models. Do you look for those whose shoulders we're standing on, are you working on this subject?

İB: I can already say that my role models are my parents. The older I get the more I understand what they actually did. I don't think that they were so aware of what unbelievable things they actually achieved. Of course, one also has to take into account that they actually came out of a situation where, in comparison, Germany was rather soft. And there we've arrived at the international nature of this whole history once again. It was very courageous of my parents to leave something that did not work for them. The interesting thing is that it's the same thing for me. In the same way it didn't work for them in Turkey, it also doesn't work for me here. It is fascinating to observe these repetitions. My parents did something incredibly courageous, probably so I would do something even more courageous.

KW: Yes, I'm looking for them, very actively. At first there was this invisibility that I already spoke of. First off, I had to grow into it and consider what it means to be Black anyway. This idea didn't exist at all for a long time. And there was this »I don't see colour« around me for ages. It was embarrassing and uncomfortable to talk about it. Do differences exist? No, we're all the same after all. But we are clearly not all the same in the way we are treated. I have gone through a long process. First of all, I needed time to understand that I am not alone. As a child I felt so alone with all the experiences I was having because I couldn't speak with anyone about it, because what exactly the problem was – that racism exists – wasn't really named. Now, when I meet with other non-white East Germans, I notice that all of us didn't know anything about each other, there are few continuities, no histories. In that context, it is a huge thing for me to seek out these stories, these people, these identities and to tell our stories and share with others. It gives me an insane amount of strength, and I finally understand who I am and can share certain things.

ging es genau darum, dass Rom*nja ja unter dem rassistischen Begriff eine sehr hohe Sichtbarkeit in der Gesellschaft genießen und es unheimlich viel Wissen, rassistisches Wissen, über Rom*nja und sehr reduzierte Vorstellungen, wie Rom*nja und Sinti*zze seien, gibt. Über 90 Prozent der Wissensproduktion oder dessen, was über Rom*nja gesagt, geschrieben, gemalt, gezeichnet, gespielt, berichtet wird, ist von Gadge gemacht. Das heißt, nicht Rom*nja und Sinti*zze sind beteiligt oder die Autor*innen. Es gibt kaum Selbstzeugnisse und Selbstaussagen, die ernst genommen werden, außer sie passen wieder in dieses rassistische Klischee. So hat sich das Archiv, so haben sich die Frauen der IniRromnja zusammengefunden. Einerseits, um wirklich aktiv gegen konkreten Rassismus vorzugehen, weil Rom*nja ja auch von Pogromen und der langen Geschichte des Nationalsozialismus betroffen waren, bis heute noch betroffen sind. Andererseits aber auch, um genau nach diesen Spuren, nach Personen zu suchen, die gesellschaftlich aktiv waren. Diese Geschichten zu rekonstruieren und zu schauen, was wir heute für uns daraus lernen, was wir auch für diese Gesellschaft aus diesen Geschichten lernen, hat eine unheimliche Kraft. Und wenn sich unsere Mädchengruppe Romani Chaji auf den Weg macht und in einen Austausch mit uns geht, dann habe ich das Gefühl, dass das im besten Sinne Arbeit an der Geschichte ist.



Sasha Marianna Salzmann

Das heißt, das wäre dann auch eine Strategie?

IR: Ja, das ist die Strategie. Und unbedingt auch das Zusammenkommen mit anderen, um zu schauen, wie verschiedene Geschichten zusammenwirken. Wie kommt die DDR-Geschichte mit unserer Geschichte in der BRD hier zusammen? Wie kommt deine Ankunft, Sasha, mit meiner Ankunft nach Deutschland zusammen? Eine solche Geschichte hilft dem, was ich vorhin als Netzwerk beschrieben habe, auf die Spur zu kommen. Macht ist komplex, Macht verändert sich, ist flexibel und produziert eben permanent diese Trennung untereinander oder was du, Katharina, als Homogenisierung bezeichnet hast. Um diese Trennung zu überwinden, müssen wir flexibel sein und miteinander im Gespräch bleiben und immer mehr ins Gespräch kommen. Ich habe den Eindruck, das passiert auch jetzt, also nicht nur heute, sondern grundsätzlich in dieser Zeit.

Wie geht's euch beiden? Katharina? İdil?

KW: Ich kann mich da nur anschließen. Also ich hatte ja auch schon gesagt, wie viel mir das gibt und bedeutet, diese Kontinuitäten aufzufangen, die Geschichten, die Geschichte, also Geschichte aus Geschichten und Personen, Kontinuitäten sichtbar zu machen und darin irgendwie auch meine Geschichte zu finden. Aber auch das, was du, Isidora, gesagt hast, diese Geschichten mit der deutschen Geschichte zu versöhnen, also sie einzuschreiben und sichtbar zu machen.

İB: Ich merke, dass wir ein Angebot schaffen müssen. Mein Eindruck ist, dass wir schon zueinander gefunden haben. Aber auch wir sprechen selten über die jeweiligen Beziehungen, die wir haben. Ich habe gar keinen deutschen Anteil. Also ich habe keine deutsche 600-Jährige Geschichte hier. Ich habe auch

IR: I can say something about this term of invisibility. That was also the reason we founded the RomaniPhen Archiv. It was about the fact that Roma, under the racist term applied to them, experience a very high level of visibility in society and there is an incredible amount of knowledge, racist knowledge, about the Roma and very narrow ideas about what Roma and Sinti are like. Over 90 percent of the knowledge production, or that which is said, written, painted, drawn, performed, reported, has been made by gadje. This means Roma and Sinti did not participate in or author it. There are very few testimonials and personal reports that are taken seriously unless, once again, they fit into this racist cliché. That's how the archive, and why the women of IniRromnja, came together. On the one hand, to quite actively counter concrete racism, because the Roma are still affected by pogroms and the long history of National Socialism today. And on the other hand, to really look for these traces, for the people who were active in society. To reconstruct these histories and look at what we can learn from them for us today, what we learn from these stories for this society, it has incredible power. And when our girls' group, Romani Chaji, sets out and enters into an exchange with us, then to me it feels like that is work on history in the best sense of the word.

That means that would be a strategy as well?

IR: Yes, that is the strategy. And it is also imperative that we come together with others to examine how different histories interact. What is the interplay between the GDR's history and our history in West Germany here? How does your arrival in Germany, Sasha, interconnect with my arrival in Germany? Such a history helps all of us working on this in the process of uncovering and understanding. Power is complex, power changes itself, it's flexible and produces this continual separation among people or what you, Katharina, labelled homogenisation. To overcome this separation, we have to stay flexible and stay in conversation with one another and talk with more and more people. I have the impression that that is happening now, and not just today, but in general at this point in time.

What do you both think? Katharina? İdil?

KW: I can only endorse all of that. I already said how much it gives me and means to me to catch these continuities, the stories, the history, so the history made up of stories and people, to reveal the continuities and in that somehow also locate my own history. But also the same thing you said, Isidora, reconciling these stories with German history, so inscribing them and making them visible.

İB: I'm noticing that we need to create a programme. My impression is that we've already found each other. But we ourselves rarely speak about the relationships we each have. I have no German ancestry at all, so I don't have a 600-year German history here. I also don't have a German mother or father. With me there's still a lot there from another culture, one I wasn't socialised into. But I have stories from what I've experienced, and when I listen to teenagers today, then that is something that we urgently need to give to one another: we need to tell our stories in relation to the others. If we want to get along with each other and if we really want to knit together a good programme for the world in which there aren't mostly Germans, autochthonous Germans, then we have to be ready to tell these stories and to make concessions to one another. I think that's important in the end because we are only as strong as our ability to stand together. We also have prejudices about each other, because of stories we've heard and historical perspectives passed on to us. That's a work that I'm excited about. I've grated myself on the *Almans* long enough. Now the gaze is shifting to me, and I'm excited about that work.

What comes next? Are you hopeful? Is there room for optimism? Are there plans and are there visions?

İB: I have a plan, or rather a vision. My dream would be a Nazi reservation where they can relax and do their *alman*-thing all by themselves. Of course, they couldn't have any goals of expansion. We would have to make it clear that that's not possible. But on this reservation, they could do what they want. I think it would be a good thing for the whole world to create this kind of

keine deutsche Mutter oder Vater. Bei mir ist da noch sehr viel aus einer anderen Kultur, in der ich aber nicht sozialisiert wurde. Was ich aber erlebt habe, sind Geschichten, und wenn ich jetzt Jugendlichen zuhöre, dann ist das etwas, was wir dringend für einander leisten müssten, dass wir unsere Geschichten in Beziehung zu den Anderen erzählen. Wenn wir miteinander klarkommen wollen und wenn wir wirklich ein schönes Angebot für eine Welt stricken wollen, in der es eben nicht hauptsächlich Deutsche gibt, autochthone Deutsche, dann müssen wir bereit sein, uns diese Geschichten zu erzählen und uns Zugeständnisse zu machen. Ich finde, das ist ultimativ wichtig, weil wir so stark sind, wie wir eben auch zusammenhalten. Auch wir haben Vorurteile einander gegenüber, aufgrund von Geschichten und geschichtlicher Perspektive. Das ist eine Arbeit, auf die ich mehr Bock habe. Ich habe mich jetzt abgerieben an den *Almans*. Jetzt kommt der Blick in meine Richtung und das ist eine Arbeit, auf die ich mich freue.

Was kommt jetzt? Habt ihr Hoffnung? Gibt es Optimismus? Gibt es Pläne und gibt es Visionen?

IB: Ich habe einen Plan, beziehungsweise eine Vision. Meine Vision wäre ein Nazireservat, wo sie ganz entspannt ihr *Alman*-Ding machen können, ganz alleine. Sie dürfen natürlich keine Expansionswünsche haben. Das müssen wir klären, dass das nicht geht. Aber in diesem Reservat können sie ihr Ding machen. Ich fände es gut für die ganze Welt so ein Reservat einzuführen, wo sie tatsächlich unter sich sein können und wo sie aber auch unter sich bleiben müssen. Wir kommen da nicht rein. Das machen wir nicht. Es kommt aber auch kein Döner rein. Es kommt nichts anderes außer irgendwas Deutsches rein. Dann kann da jemand seine uralte Kolonialkultur oder -identität leben, aber eben sicher, also wir sind sicher. Wenn man merkt, aha, da hat jemand diese Tendenzen, dann ist der wahrscheinlich in dem Reservat besser aufgehoben. Da geht es ihm dann besser.

KW: Ich versuche positiv zu sein. Ich bin immer nicht so positiv, weil ich mich mit soviel schlimmen Themen den ganzen Tag auseinandersetze. Es gibt gerade so viele Geschichten, die mich so an die 90er erinnern. Das erschlägt mich manchmal und ich frage mich, geht es wirklich vorwärts? Aber ich versuche positiv zu bleiben und sehe eine positive Vision für die Zukunft, einfach weil wir uns viel mehr vernetzen und Rassismen oder Übergriffe werden einfach sichtbarer schon durch diese »verteufelten« sozialen Medien. Die sozialen Medien sind ja ganz in Ordnung dafür, dass wir uns austauschen, dass Dinge, dass Gewaltakte sichtbar werden und auch international sichtbar werden und wir international uns auch gewisse Solidaritäten zuweisen können. Ich hoffe, dass sich da mehr positiv entwickelt.

IR: Ich habe leider nicht so viele Visionen. Ich hatte mal Ideen von transformativer Gerechtigkeit, es gibt eine Revolution, wir werden etwas verändern in dieser Welt usw. Mittlerweile sind das so kleine soziale Reformen, die ich mir wünsche. Das kann man nicht als Vision bezeichnen. Spontan würde ich mir wünschen, dass diese ganzen Verbrechen, der ganze NSU-Komplex, einfach ordentlich untersucht wird. Und es sind eher Ziele, die ich habe, dass es unabhängige Beschwerdestellen, sowohl für die Schule als auch für die Polizei usw. geben muss. Ich habe eher Vorstellungen von konkreten Zielen, an denen wir arbeiten, dass wir mehr werden, die daran arbeiten, dass wir gemeinsam arbeiten und dass wir irgendwie sichtbarer, lauter werden und wirklich guten Druck ausüben. Es ist meine Hoffnung, dass wir uns noch mehr solidarisieren und das Tempo, das wir jetzt haben, auch körperlich/gesundheitlich beibehalten können und hier etwas verändern.

Das waren perfekte Schlussworte, Isidora. Es war doch sehr hoffnungsvoll für mich, weil es ja passiert. Es ist nur kein Geschenk. Es ist harte, harte Arbeit und das ist etwas, was es immer wieder anzuerkennen gilt. Ich danke euch für eure Arbeit.

reservation, where they could actually be alone with themselves but also where they would have to stay isolated. We don't get in there. We wouldn't do that. But Döner also doesn't get in there. Nothing enters it except things that are German. So anyone can live out their ancient colonial culture or identity there but in a safe way, so we're safe. If you start to notice, wait, this person has these tendencies, then they are probably better off on the reservation. They'll feel better there.

KW: I try to stay positive. I am not always positive because I have to deal with so many awful subjects all day. There are so many stories at the moment that remind me of the 90s. That brings me down sometimes and I ask myself: are we really making progress? But I try to stay positive and see a positive vision for the future, just because we're networking with each other more and more, and racism and attacks are simply more visible through these »vilified« social media platforms. Social media is actually ok for connecting with each other, for making things, like violent attacks, visible, and visible on an international level, and we can share in a certain solidarity internationally. I hope that continues to develop in a positive way.

IR: Unfortunately, I don't have many visions. I used to have ideas about transformative justice, there is a revolution, we will change something about this world etc. In the meantime, that has turned into small social reforms that I'd like to see. Those cannot be described as visions. Off the cuff, I'd like to see this entire crime, the whole NSU-complex simply be investigated properly. And the goals that I have are, for example, that independent complaints offices must be established for both schools as well as the police etc. I have ideas for concrete goals that we can work toward, that we will grow into more people working on these things, that we will work together and that we will somehow become louder, more visible and apply really good pressure. I hope that we will show more solidarity and that we'll physically be able to keep up the pace we have now in a healthy way and change something here.

Isidora, those were perfect concluding statements. It was very hopeful for me because it is happening. But it doesn't come easily. It is hard, hard work and that is something that needs to be recognized again and again. Thank you all for your work.

DAS THEATER IST EIN HAUS DER HOFFNUNG

THE THEATER IS A HOUSE OF HOPE

Die Autorin und Regisseurin Marta Górnicka über ihr Stück *STILL LIFE*.
The author and director Marta Górnicka about her play *STILL LIFE*.

Ihr *STILL LIFE* ist kein Stilleben.

Der Chor ist immer in Bewegung. Er ist rastlos, laut und monströs: ein Bild unserer Zeit und unserer Situation. Das schrecklichste und schönste Stilleben zugleich. Wir haben während der Pandemie unter extremen Bedingungen geprobt. Nun beginnt der Chor wieder zu atmen, doch er hat auch aufgehört, im wörtlichen Sinne zu sprechen. Er bewegt synchron die Lippen und schafft so eine neue Form des chorischen Theaters. Er agiert an der Grenze zwischen aufgenommenen und Live-Klängen, Spoken Word, Musik und Stille. Als gäbe es keine Rückkehr zu dem, was war. In der Schlusszene von *SONG OF ALL BEINGS* hören wir allerdings acht Live-Stimmen, die ein altes jüdisches Lied über das Kalb singen, das zum Schlachthof geht. Mit einer neuen deutschen Übersetzung, welche eher dem Original entspricht. Doch wir können auch



Your *STILL LIFE* is not a still life.

The chorus is always on the move. It is restless, loud and monstrous: a picture of our time and our situation. The most terrible and simultaneously most beautiful still life. We were rehearsing in the extreme conditions of the pandemic. Now the chorus starts to breathe again but has also stopped speaking in literal sense. It lip-syncs, creates a new form of chorus theatre. It works on the edge of recorded sound, live sound, spoken word, music and silence. As if there is no return to what has been. However, in the final scene, *SONG OF ALL BEINGS*, we hear eight live voices singing an old Jewish song about a calf going to the slaughterhouse. In a new German translation, which is more close to the original than before. But we can also recognise Joseph Schmidt's voice, singing »This is the most beautiful day of my life«, rhythms of Namibian tribes, kids... A chorus of people and animals, living and dead. Voices of people murdered in the Holocaust, voices of extinct tribes from the Amazonia. Even the life that has been killed, the still life, speaks to us. It is a utopia. An artistic and a social one. That's what I'm working on.

The choir speaks in big words, in punched sentences. Lots of quotations.

Oh yes, and they're wildly mixed up. I love playing with words and ideas. Language is never a transparent tool for me. In the Manifesto scene we hear calls for work on the political idea of a RE-INVENTED SOCIETY written during the pandemic; I clash it with Britney Spears: »We can still be together« and the robotic phrase »please donate.« We live in this thicket of ideas and we all live with these phrases. I use some to repel others and others to repel me from some. »Together, together« – that's what it's all about. But in the end, »together« no longer sounds like a chorus of people, but like a machine. Utopia is always threatened with a tipping over into catastrophe. We live in uncertainties. The theatre is the place where we can endure this.

In the chorus?

I don't get anywhere with the psychological theatre that dissects the individual. My theatre is space, and post-language. Our language is worn out, hijacked. Music allows for laughter and transcends meanings into irony or protest. Musical tools can be a weapon, always bringing small changes. Everything is happening between voice, language and silence.

German critics bristled at your Holocaust phrases.

I feel I have put my fingers into the wounds of the German body. In the play there is a chorus of mothers who survived the Holocaust. They speak of the Holocaust. And the mechanisms that bring it forth again and again. These mothers also say: history repeats itself, and nothing repeats itself as often as Auschwitz.

It is not something unique?

The fundamental mechanism of the annihilation of life is always the same. »Auschwitz kein Ende«, as Heiner Müller said. It's been a central point of my work for years. Never again can always turn into Auschwitz no end, but frankly speaking, nobody listens to the survivors.

The main picture of the production shows the wall of biodiversity from the museum of natural history. A magnificent panorama. The biggest still life in the world. You stand in front of it and know, all these creatures belong together.

Joseph Schmidts Stimme erkennen, die »Heut' ist der schönste Tag in meinem Leben« singt, namibischem Rythmus, Kinder... Ein Chor aus Menschen und Tieren, Lebenden und Toten. Stimmen von Menschen, die im Holocaust ermordet wurden, Stimmen ausgestorbener Stämme aus Amazonien. Selbst das Leben, das getötet wurde, das Stillleben, spricht zu uns. Es ist eine Utopie. Eine künstlerische und eine soziale. Daran arbeite ich.

Der Chor spricht mit großen Worten, in gestochenen Sätzen. Viele Zitate.

O ja, und wild durcheinander. Ich liebe Wort- und Gedankenspiele. Sprache ist für mich nie ein transparentes Werkzeug. In der Manifest-Szene hören wir Aufrufe zur Arbeit an der politischen Idee einer *RE-INVENTED SOCIETY*, einer neu erfundenen Gesellschaft aufrufen, die während der Pandemie entstanden ist; diese lasse ich mit Britney Spears' »We can still be together« und der roboterhaften Phrase »Please donate« kollidieren. Wir leben in und mit diesem Dickicht der Ideen. Ich verwende sie, weil ich mit ihnen denke und weil wir alle das tun. Ich verwende sie, um andere abzuwehren, und andere, um mich vor manchen zu wehren. »Together, together« – darum geht es. Doch am Ende klingt »together« nicht mehr wie ein Chor aus Menschen, sondern wie eine Maschine. Eine Utopie ist immer gefährdet, in die Katastrophe umzukippen. Wir leben in Ungewissheiten. Das Theater ist der Ort, an dem wir das aushalten können.

Im Chor?

Mit dem psychologischen Theater, das das Individuum auseinandernimmt, erreiche ich nichts. Mein Theater ist der Raum und die Post-Sprache. Unsere Sprache ist abgenutzt, geklaut. Musik lässt Lachen zu und verwandelt Bedeutungen in Ironie oder Protest. Musikalische Werkzeuge können eine Waffe sein, bringen stets kleine Veränderungen mit sich. Alles spielt sich zwischen Stimme, Sprache und Stille ab.

Deutsche Kritiker*innen haben Ihre Holocaust-Sätze kritisiert.

Ich habe den Eindruck, den Finger in die Wunden des deutschen Körpers gelegt zu haben. In diesem Stück gibt es einen Chor der Mütter, die den Holocaust überlebt haben. Sie sprechen vom Holocaust. Und von den Mechanismen, die ihn wieder und wieder hervorbringen. Diese Mütter sagen auch: Geschichte wiederholt sich, und nichts wiederholt sich so oft wie Auschwitz.

Ist das nicht etwas Einmaliges?

Der grundsätzliche Mechanismus der Vernichtung von Leben ist immer derselbe. »Auschwitz kein Ende«, wie Heiner Müller gesagt hat. Seit Jahren ist dies ein zentraler Punkt meiner Arbeit. »Nie wieder« kann immer zu »Auschwitz kein Ende« werden, aber offen gesagt hört niemand auf die Überlebenden. Das Hauptbild der Produktion zeigt die Biodiversitätswand des Berliner Naturkundemuseums. Ein grandioses Panorama. Das größte Stillleben der Welt. Man steht davor und weiß, all diese Lebewesen gehören zusammen. Aber dann merkt man: Sie zeigt nicht nur das Leben. Sie zeigt auch den Tod. So schön das Bild ist, so schrecklich ist es auch. Ein westliches Theater des Todes, verkleidet als Leben. Dies ist eine Metapher, ein großer Sarkophag, der viele Formen des Lebens enthält. Durch ihn kann man die Geschichte der ausgestorbenen Arten, der Gewalt und der Völkermorde betrachten. Der Mechanismus der Auslöschung von Leben ist unsichtbar, aber lebendig.

Wie können Sie mit dieser Idee leben?

Vor der Wand steht ein multipler Dionysos auf der Bühne. Der Gott des unzerstörbaren Lebens. Ich verteidige das Leben mit jedem Atemzug. Solange wir zusammen atmen, solange leben wir. Verstehen Sie jetzt, warum der Chor so wichtig für mich ist? Er ist nicht nur eine Performance. Er ist eine Praxis.

Der Holocaust ist lebendig. Doch Sie haben Hoffnung?

Ich glaube an den Chor der Menge, an die Möglichkeit einer guten Zukunft. Menschen zusammenzubringen und gleichzeitig die Individualität einer jeden Person zur Geltung zu bringen, das ist immer sehr schwierig. Wenn wir das hin und wieder im Theater schaffen, warum dann nicht auch auf der ganzen Welt? Das Theater ist ein Haus der Hoffnung.

But then you realise: It doesn't just show life. It also shows death. As beautiful as the picture is, it is also terrible. A Western theatre of death disguised as life. This is a metaphor, a big sarcophagus of many forms of life. Through this one can look at the history of extinct species, violence and genocides. The mechanism of annihilation of life is invisible but alive.

How can you live with that idea?

In front of the wall, there is a multiplied Dionysus on the stage. The god of indestructible life. I defend life with every breath. As long as we breathe together, as long as we live. Do you understand now why the chorus is so important to me? The Chorus is not just a performance. It is a practice.

The Holocaust is alive. But you still have hope?

I believe in the choir of multitudes, in the possibility of a good future. To bring people together, and at the same time to let the individuality of each person emerge, that is always very difficult. If we can do that at the theatre once in a while, why not in the world? The theatre is a house of hope.

STILL LIFE

A CHORUS FOR ANIMALS, PEOPLE AND ALL OTHER LIVES

URAUFFÜHRUNG 31/Juli 2021 | Von MARTA GÓRNICKA

Wessen Leben zählt? Ausgangspunkt für diese Frage ist die beeindruckende Biodiversitätswand des Museum für Naturkunde Berlin. Leben und Nicht-Leben zugleich. *STILL LIFE* ist ein Manifest für eine neue Gesellschaft, ein Aufruf zu einer neuen Welt der Verbindungen. Der Chor legt die allgegenwärtigen Gewaltmechanismen offen, die aus »Nie wieder« ein »Auschwitz kein Ende« machen, und kreiert eine monströse digitale, post-sprachliche Antwort auf unsere Realität. Am Ende lädt ein multipler Dionysos ein zu einer Vision eines Chors aller Lebewesen: der Menschen und Tiere, Lebenden und Toten, Stimmen von in Auschwitz Ermordeten, Rhythmen namibischer Stämme, und alle anderen...

Whose life counts? The starting point for this question is the magnificent wall of biodiversity from the Museum für Naturkunde Berlin. Life and non-life at the same time. *STILL LIFE* is a manifesto of a re-invented society, a call for a radical new world of relations. The chorus exposes the pervasive mechanisms of violence, which turn »never again« into »Auschwitz no end«, and creates a digital, post-language song as a monstrous answer to our reality. In the end, a multiplied Dionysus invites you to a vision of a chorus of all living beings: humans and non-humans, living and dead, voices of people murdered in Auschwitz, rhythms of Namibian tribes, animals and all others...

Regie & Libretto **MARTA GÓRNICKA**

Komposition **POLINA LAPKOVSKAJA** Choreografie **ANNA GODOWSKA**

Bühne **ROBERT RUMAS** Kostüme **SOPHIA MAY** Sounddesign **RAFAŁ RYTERSKI**
Video **EXPANDER FILM (STEFAN KORSINSKY, LILLI KUSCHEL, MIKKO GAESTEL)**

3D Video-Animation **LUIS AUGUST KRAWEN, ALEXANDER PANNIER**

Dramaturgie **AGATA ADAMIECKA-SITEK & CLARA PROBST**

Mit **SANDRA BOURDONNEC, LINDY LARSSON FORSS, HILA MECKIER, GIAN MELLONE, DAVID JONGSUNG MYUNG, VIDINA POPOV, SESEDE TERZIYAN, RIKA WENIGER/THEKLA HARTMANN**

STILL LIFE ist Teil des Projektes Chorus of Women Berlin, gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes und aus Mitteln des Landes Berlin, Senatsverwaltung für Kultur und Europa.
Mit freundlicher Unterstützung des Museum für Naturkunde Berlin.

EINE ART FAMILIENAUFSTELLUNG

SOME SORT OF A FAMILY CONSTELLATION

Die Regisseurin Anta Helena Recke spricht über die Arbeit an ihrer ersten Romanadaption, der Uraufführung von Olivia Wenzels *1000 Serpentina Angst*.

Director Anta Helena Recke talks about working on her first adaptation of the novel, the world premiere of Olivia Wenzel's *1000 Coils of Fear*.

1000 Serpentina Angst ist ein Roman von Olivia Wenzel. Daraus entsteht jetzt ein Theaterstück. Wie machen Sie das?

Wir werden sehen, was daraus wird. Die Autorin hatte mir und ein paar anderen die Druckfahne zugeschickt. Es ging ihr um ein Feedback in der Endphase ihrer Arbeit. Ich war damals auf der Suche nach einem Stoff und der Roman gefiel mir sehr gut. Dialoge spielen in *1000 Serpentina Angst* eine große Rolle, aber die Dialoge finden nie in konkreten Räumen statt. Oft weiß man nicht einmal, mit wem die Protagonistin gerade spricht. Manchmal hat man den Eindruck, es handele sich um innere Dialoge, auch wenn immer wieder verschiedene Meinungen aufeinanderprallen. Der Roman operiert mit unterschiedlichen Zugängen und ganz diversen Herangehensweisen. Das macht die Sache sehr komplex und zu einem großen Vergnügen.

Auf dem Weg vom Buch zum Stück muss viel gestrichen werden.

Wir machen ja die Uraufführung und da dachte ich, ich müsse das Buch irgendwie als Ganzes vorstellen. Aber das ist, das merke ich jetzt, unmöglich. »Was braucht man wirklich?« darauf konzentriert sich gerade alles. Was braucht man zur Begründung von Handlungsabläufen? Welche braucht man unbedingt, auf welche muss man verzichten?

Wissen Sie, wie viele Personen das Stück haben wird?

Von Anfang an wollte ich, dass die Figuren im Roman auch von einzelnen Schauspieler*innen verkörpert werden. Jedenfalls für den Start. Dass die verschiedenen Körper, die auf der Bühne stehen, alle nichts sind als der Körper des einen großen gemeinsamen Textes, wollte ich definitiv nicht. Gedanken und Sätze werden in dieser Inszenierung bestimmten Personen zugeordnet sein. Ich wollte keine Herangehensweise, die letztlich beliebig bzw. scheinuniversell bleiben würde.

Was meinen Sie damit?

Es geht zuviel verloren bei der Vergemeinschaftung der Texte. Es macht einen gewaltigen Unterschied aus, ob der Text aus diesem oder aus jenem Körper kommt. Und hier geht es um die Unterschiede. Sie dürfen nicht eingeebnet, sie müssen bewahrt werden. Ein Universalismus, der die Differenz leugnet, ist keiner.

Sie sagten, Sie seien auf der Suche nach einem Stoff gewesen. Arbeiten Sie immer so?

Nein, das war das erste Mal. Bisher hatte ich immer erst eine Idee gehabt und machte mich dann auf die Suche nach einer Gelegenheit, sie zu realisieren. Diesmal aber hatte ich Angebote und erst einmal keine Idee. Eine völlig neue Situation. Ich mache jetzt das erste Mal etwas mit einer Vorlage. Das ist zwar das übliche Verfahren, aber für mich ist es völlig neu. Es dauerte ein wenig, bis ich mir sagte: Das kannst du doch auch einmal probieren!

Ist es so herum einfacher oder ist es anstrengender?

Es ist anders. Ich muss ja einen ganz neuen Weg gehen. Hinzu kommt: Es ist kein Stoff, der schon hundertmal aufgeführt wurde. Es ist eine Uraufführung,

1000 Serpentina Angst (1000 Coils of Fear) is a novel by Olivia Wenzel, which is now being turned into a play. How are you approaching the adaptation process?

We'll see what comes out of it. The author sent me and a few others the proofs to get feedback during the final stages of her work. At the time I was looking for material and I really liked the novel. Dialogues play a sizable role in *1000 Serpentina Angst*, but they never take place in concrete spaces. It's often entirely unclear with whom the protagonist is speaking at any given moment. Sometimes one has the impression that it's about inner dialogues even when it's different opinions colliding over and over again. The novel operates with different access points and highly varied approaches. That makes it all very complex and a great pleasure to work with.

A lot needs to be cut on the path from book to play.

We're creating the world premiere and because of that I thought I needed to somehow present the book as a whole. But I'm now realizing that is impossible. »What do we really need?« – that's what everything is about now. What do we need to justify plotlines? Which do we really need, which can we do without?

Do you know how many characters will be in the play?

From the very beginning, I wanted the characters in the novel to be played by individual actors. At least in the first scenes. The different bodies standing on stage being nothing more than the bodies within a larger collective text, I definitely didn't want that. Thoughts and sentences will be assigned to specific people. I didn't want to use an approach which, in the end, remains arbitrary or pseudo-universal.

What do you mean by that?

Too much is lost in the collectivisation of texts. It makes a huge difference if the text comes from this body or that body. And in this case, it is all about the differences. They must not be levelled out; they must be preserved. A universalism that negates this diversity isn't universal at all.

You said you were looking for material. Do you always work like that?

No, that was the first time. Up to that point I always had the idea first and then started searching for an opportunity to make it happen. This time, however, I had offers first and no ideas, which was a completely new situation. This is the first time I'm working with a pre-existing text. That is usually how it's done, but for me it's completely new. It took a little while for me to say to myself: this is something you can also try out once!

Is it easier this way around or is it more difficult?

It's different. I've needed to take an entirely new approach. On top of that: it isn't material that has already been produced 100 times. It's a world premiere, the dramatization of a novel that means a lot to me. The novel has 350 pages! We cannot put even a tenth of that on stage. So, it does all essentially depend on what is important to me.



die Dramatisierung eines Romans, der mir viel bedeutet. Der Roman hat 350 Seiten! Davon kann man auf der Bühne nicht einmal ein Zehntel zum Klingen bringen. Also hängt doch alles wesentlich davon ab, was mir wichtig ist.

Und das ist?

Mir geht es vor allem um zweierlei: Einmal um die Bilder und zum anderen um die Familiengeschichte.

Welche Bilder?

Im Roman werden immer wieder Bilder und Fotografien beschrieben. Dazu kommt der fotografisch-soziologische Blick der Protagonistin auf die von ihr beschriebenen Szenen. Wie bringe ich die Beschreibung zweidimensionaler Repräsentationen einer dreidimensionalen, fleischlichen Wirklichkeit in die wiederum dreidimensionale Bühnenrealität, die ja auch nur eine Abbildung ist? Diese Feedbackschleife interessiert mich sehr. Und zweitens natürlich auch die von Olivia Wenzel erzählte Familiengeschichte: Die Weitergabe von biografischen Motiven, von Gutem und Schlechtem über Generationen hinweg. Drei Frauengenerationen in zwei unterschiedlichen Staatssystemen. Die Idee einer überzeitlichen Begegnung. Das Ich, das sich in einem anderen Ich zu einem anderen Zeitpunkt brechen kann. Die Protagonistin denkt sich zum Beispiel in ihre Mutter oder ihre Großmutter hinein, als diese fünfzehn Jahre alt waren. Was bedeutet solche Fantasien für unseren Raum-Zeit-Begriff? Das ist dann so etwas wie eine überzeitliche Familienaufstellung.

1000 SERPENTINEN ANGST

URAUFFÜHRUNG 27/August 2021 | Von OLIVIA WENZEL

Eine junge, in der DDR geborene, Schwarze Frau. In Sprüngen reist sie zwischen Zeiten, Orten und Generationen – nach Vietnam, Berlin, Marokko, die USA, Polen und Thüringen. Wie viel passt eigentlich in ein einziges Leben? Und wie kann man von all dem erzählen, was einen ausmacht und prägt – während man selbst noch mittendrin streckt? Von der linientreuen Großmutter in der DDR über die als Punkerin gegen das System rebellierende Mutter bis zum Leben im heutigen Berlin wird von Bild zu Bild die Geschichte einer Familie erzählt – nur, dass die Sprache der Bilder gänzlich anders gebraucht und ihr nie ganz vertraut wird. Oder wie John Berger im Roman zitiert wird: »Alle Fotografien sind eine Art Reisen und ein Ausdruck von Abwesenheit.« Anta Helena Recke, die zum ersten Mal am Gorki arbeitet, schafft Bilder, die davon erzählen, wie ein Leben ist, wenn man es nicht durch amtliche Lebensläufe betrachtet, sondern sich auf Situationen zwischen vertrauten Menschen, der eigenen Familie und sich selbst bezieht.

A young Black woman born in the GDR. In leaps, she travels between times, places and generations – to Vietnam, Berlin, Morocco, the USA, Poland and Thuringia. How much actually fits into a single life? And how can all that constitutes and shapes a person be told – while the person is still in the middle of it themselves? From a grandmother loyal to the party line in the GDR, through a punk mother rebelling against the system, to life in today's Berlin, the story of a family is told from image to image – the language of the images, however, is used in an entirely different way and they are never trusted completely. Or, as the novel quotes John Berger: »All photographs are a form of transport and an expression of absence.« In her first production for the Gorki, director Anta Helena Recke creates images that communicate what a life is when it isn't defined by CVs or official data, but refers instead to situations involving people who know each other well, one's own family and oneself.

Regie **ANTA HELENA RECKE** Mitarbeit Konzept & Fassung/Co-Regie **HIEU HOANG**

Choreographie/Co-Regie **JEREMY NEDD/JOANA TISCHKAU**

Bühne **MARTA DYACHENKO** Sound **FRIEDER BLUME** Kostüme **POLA KARDUM**

Dramaturgie **VALERIE GÖHRING** Mit **ARIANE ANDEREGGEN, SHARI ASHA CROSSON, MOSES LEO, HANH MAI THI TRAN, FALILOU SECK, TIM FREUDENSPRUNG, ABAK SAFAEI-RAD U. A.**

Aufführungsrechte: S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds

And that is?

For me it's primarily about two things: About the images on the one hand and the family history on the other.

Which images?

In the novel, images and photographs are described again and again. On top of that, there's the protagonist's photographic-sociological perspective on the scenes she describes. How can I bring descriptions of two-dimensional representations of a three-dimensional, fleshy reality into the – once again three-dimensional – stage reality, which is also merely a representation? I am fascinated by this feedback loop. And second, of course the family history told by Olivia Wenzel, the passing down of biographical motifs, of the good and the bad across generations. Three generations of women living under two very different governments. The idea of supertemporal encounters. The self which can break into another self at another point in time. The protagonist thinks herself into, for example, her mother and her grandmother, when they were 15 years old. What do such fantasies mean for our understanding of space and time? It turns into something like a supertemporal family constellation.

ICH LIEBE MEINEN BERUF

I LOVE MY PROFESSION

**Für die Schauspielerin Çiğdem Teke ist das Theater ein Ort der Freiheit.
For actress Çiğdem Teke, the theatre is a place of freedom.**



Sie sind in Dinslaken geboren und haben in den Niederlanden Schauspiel studiert. Warum nach Holland?

Ich hatte das Abitur in der Tasche. Was nun? Was mache ich mit dem Rest meines Lebens? Das war mir nicht so klar. Manche fahren in dieser Situation nach Australien. Ich fuhr in die Niederlande. Ich meldete mich schnell an einer Vorschauerschule – sowas gibt es dort – und ging jeden Samstag hin. Danach ging es auf eine Schauspielschule. Natürlich auf eine holländische. Ich war ja in Holland.

War es leichter, die Schauspielerei in Holland zu lernen?

Das weiß ich nicht. Ich bin ja nur diesen Weg gegangen. Ich kann nicht vergleichen. Aber ich kann sagen, dass ich, als ich nach zwölf Jahren Holland von einem deutschen Theater, den Kammerspielen in München, engagiert wurde, sehr, sehr, sehr glücklich war.

You were born in Dinslaken and studied acting in the Netherlands. Why did you go to Holland?

I had finished school with my Abitur. What next? What do I do with the rest of my life? That wasn't very clear to me. Some people in this situation go to Australia. I went to the Netherlands. I quickly signed up for a preparatory course for an acting degree – they exist there – and went every Saturday. Afterwards I went to an acting school. Of course, it was a Dutch one. I was in Holland after all.

Was it easier to learn acting in Holland?

I don't know. I only went down that path, so I can't compare. But I can say that when, after 12 years in Holland, I was hired by a German theatre, the Kammerspiele in Munich, I was very, very, very happy.

Sie mussten rausgehen, um zu sich zu kommen?

Ich weiß nicht, ob ich es in Deutschland geschafft hätte. In Holland war alles neu. Die Umgebung zwang mich, mich neu zu erfinden. In allem. Das hat mir sehr gut getan. So schwierig es war. Dass ich jetzt entschlossen war, SchauspielerIn zu werden, war ja nur eine Änderung unter vielen.

Was macht Ihnen Spaß daran?

Dass ich mich nicht noch auf eine andere Art erklären muss, als die, in der ich es auf der Bühne gerade tue. Das wird so stehen gelassen. Das ist jetzt exakt so in der Welt. Das Theater ist ein Ort der Freiheit. Ich fühle mich nicht eingeschränkt in meiner Ausdrucksfreiheit, sondern aufgefordert zu ihr. Darum liebe ich meinen Beruf.

Das sind doch jeden Abend dieselben Abläufe, dieselben Bewegungen, dieselben Sätze. Ein festes Regelwerk. Etwas für Leute, die Klarheit wollen. Dem Chaos des Lebens die Ordnung einer Aufführung entgegenzusetzen.

Sie wissen nie, was an einem Abend passiert! Sie wissen nie, wie Sie drauf sind! Es ist keine Kleinigkeit, sich jeden Abend fünfhundert Leuten live auszusetzen.

Und ganz wichtig: Wir mögen auf der Bühne oben im Wesentlichen immer das Gleiche machen, aber das Publikum hat es noch nie gesehen. Für sie ist es das allererste Mal. Und ich muss es so spielen, als wäre es das allererste Mal. Das Paradox ist: Ich brauche das Regelwerk, um es unsichtbar zu machen. Das ist unsere Arbeit. Es gibt keine Sicherheit. Es ist jeden Abend ein Abenteuer.

Did you need to leave to find yourself?

I don't know if I would have succeeded in Germany. In Holland everything was new. The environment forced me to reinvent myself. In everything. That was very good for me. As difficult as it was. That I was then determined to become an actress, that was just one change among many.

What's fun for you about it?

That I don't need to explain myself in any other way than that on stage in that moment. That will be left alone. That exists in the world in that exact way right now. The theatre is a place of freedom. I don't feel restricted in my freedom of expression, instead I feel invited to explore it. That is why I love my profession.

Every evening it's the same procedures, the same movements, the same sentences. A fixed set of rules. Something for people who want clarity. To oppose the chaos of life with the structure of a performance.

You never know what happens over the course of the evening! You never know how you're feeling! It is no small matter to expose oneself live to 500 people every evening.

And one other very important thing: We may do the same thing up on stage every evening, but the audience has never seen it before. For them it's the very first time. And I must act as if it was the very first time. The paradox is: I need the set of rules to make it invisible. That is our work. There is no security. Every evening is an adventure.

STREULICHT

URAUFFÜHRUNG am 20/August 2021

Nach dem gleichnamigen Roman von **DENİZ OHDE** in einer Bühnenfassung von **NURKAN ERPULAT** und **JOHANNES KIRSTEN**

Ein Industriegebiet. Die Luft ist hier dicker als anderswo. Eine junge Frau kehrt zurück. Die Freunde der Kindheit heiraten. Sie begibt sich auf die Spuren ihrer Herkunft, erinnert sich an den Vater, der im Betrieb in der Nachbarschaft schuftete, an die Wortlosigkeit und Enge, an die Mutter, die von Kindheit und Jugend in der Türkei erzählte, ihr stilles Sterben, an die Schule als ausschließende Institution. »Für mich gab es damals nur zwei Möglichkeiten: sich entweder sehr leise oder sehr laut auszulösen. Dass es eine dritte Möglichkeit geben könnte, war mir nicht in den Sinn gekommen.« Deniz Ohde erzählt in ihrem preisgekrönten Debüt von einem Aufwachsen in Ungleichheit und der Allgegenwärtigkeit von Rassismus. Nurkan Erpulat inszeniert den Text als melancholische Coming-of-Age-Geschichte, als einen Aufbruch aus den Verhältnissen.

An industrial area. The air is thicker here than other places. A young woman returns. Her childhood friends are getting married. She follows the traces of her origins, remembers the father that toiled away in the plant in the neighbourhood, the lack of words and the cramped spaces, the mother who recounted her childhood and youth in Turkey, her silent death, the school as an exclusionary institution. »For me, there were only two possibilities at that time: to extinguish myself either very quietly or very loudly. It did not occur to me that there could be a third possibility.« In her award-winning debut, Deniz Ohde tells of growing up in inequality and of the ubiquity of racism. Nurkan Erpulat stages the text as a melancholic coming-of-age story, as a passage out of circumstances.

Regie **NURKAN ERPULAT** Bühne & Kostüm **MAGDA WILLI**

Zeichnungen **BÜKE SCHWARZ** Musik **MICHAEL HAVES**

Choreografie **MODJCAN HASHEMIAN** Dramaturgie **JOHANNES KIRSTEN,**

YUNUS ERSOY Mit **AYSİMA ERGÜN, ÇIĞDEM TEKE** und **WOJO VAN BROUWER**

Aufführungsrechte: Suhrkamp Verlag Berlin

VOM KÖRPER HER DENKEN

THINKING FROM THE BODY

Die Choreographin Therese Nübling setzt den Leuteschreck Krampus und die Kritik an ihm in Bewegung.
The choreographer Therese Nübling sets Krampus, the scourge of the people, in motion, and the criticism of him as well.

»Krampus« heißt in Österreich die den Nikolaus begleitende Schreckgestalt. Was hat die mit Tanz zu tun?

Krampus ist die Verkörperung von disziplinierenden Instanzen. Die sind bei uns heute internalisiert. In der monströsen Figur des Krampus werden sie wieder sichtbar gemacht. Das ist Körperarbeit.

Ich dachte, »Krampus« sei der Exaltierte, der nicht in die Ordnung passt. Aber er sagt, was richtig und falsch ist. Er bestraft alle, die aus der Reihe tanzen. Krampus verteilt Schläge. Die Krampus-Figuren laufen Peitschen schlagend durch die Straßen. Sie erschrecken, attackieren, jagen die Leute.

Das gehört auch zur Choreographie der Inszenierung?

Nein. Wir bringen den Krampus-Brauch nicht eins zu eins auf die Bühne. Es geht nicht um Abbildung. Wir beschäftigen uns mit all dem, was diese Figur darstellen kann. Wer sagt, was falsch und was richtig ist? Wer straft? Wer wird bestraft? Es geht um Ordnung und Disziplin und darum, wer sie durchsetzt. Hinter diesen Krampus-Masken sind traditionell Männer. Das Ganze gehört einer sehr patriarchalen Welt an. Aber wir fragen uns natürlich auch, wie weit der Krampus nicht auch als eine Projektionsfläche für unsere Ängste dienen kann.

Was bedeutet Tanzen für Sie, Bühne und Disco?

Tanzen heißt für mich ganz vieles. Aber es geht mir dabei vor allem um Bewegung. Tanz ist nur eine besondere Form sich und andere zu bewegen. Also ja, einerseits Bühnentanz und Disco, aber der Begriff Bewegung, wie wir uns bewegen, wie wir uns fortbewegen, hat auch eine sehr politische Bedeutung, ganz abgesehen von der politischen Bedeutung von Körpern. Ich beschäftige mich mehr mit Bewegung als mit Tanz im klassischen Sinne. Aber in *Krampus* wird es sicher auch choreographische Elemente geben, also Tänzerisches im engeren Sinne.

Die Regisseur*innen kommen meist vom Text her. Ich finde es fürs Theater unumgänglich, dass wir auch von der Bewegung, den Körpern her denken. Ich freue mich, bei meiner Arbeit diese Erzählebene mit einbringen zu können.

In Austria »Krampus« is the name for the monster that accompanies St. Nicholas. What does that have to do with dance?

Krampus is the embodiment of those entities that discipline. Today we've internalised them but through a monstrous character like Krampus they become visible again. That is body work.

I thought »Krampus« was the eccentric, the one who doesn't fit into the established order.

But he says what is right and wrong. He punishes everyone who stands out. Krampus hits people. The Krampuses run through the streets cracking the whip. They frighten, attack, hunt people.

Is that also a part of the choreography in this production?

No. We aren't putting exact replicas of the Krampus customs on stage. It is not about illustrating, but rather engaging with all that this character can represent. Who says what is wrong and what is right? Who punishes? Who is punished? It is about order and discipline and about who enforces it. Traditionally, the people behind these Krampus masks are men. It all belongs to a very patriarchal society. But of course, we're also asking ourselves to what extent Krampus serves as a surface for us to project our fears onto as well.

What does dance mean for you, on stage and in the club?

Dancing means a lot of different things for me. But it's primarily about movement. Dance is just a particular way to move oneself and others. So yes, the stage and the club on the one hand, but the term »movement,« how we move ourselves, how we move

ourselves forward, also has a highly political significance, irrespective of the political meaning of bodies. I am more focused on movement than dance in the classic sense. But in *Krampus* there will certainly be choreographed elements as well, so dance in a narrower sense.

Directors usually come from the text. In the theatre I think it is impossible for us to avoid thinking from the perspective of movement, of the body, as well. I'm excited to be able to use my work to contribute this narrative element.

KRAMPUS: PELZ UND PUDERZUCKER

URAUFFÜHRUNG 27/August 2021 | Von ISABELLA SEDLAK & ENSEMBLE

Jährlich im Dezember tauchen im alpenländischen Raum mit Fellmänteln, geschnitzten Masken und Teufelshörnern kostümierte dämonische Gestalten auf, um mit rasselnden Ketten das Böse aus der mit Puderzucker bestäubten Alpenkulisse auszutreiben. Der Krampus zeigt sich auf unterschiedlichste Weise: als traditionelle Maske, als strafender Begleiter des Nikolaus und mal mit breitem teuflischen Grinsen als Schokoladenfigur. Isabella Sedlak und Ensemble nehmen sich des häufig mystifizierten Brauchs an, der sich tief in die alpine Gesellschaft eingeschrieben hat. Indem sie Traditionen des Disziplinierens entlarven und dualistische Konzepte von Gut und Böse durcheinanderwirbeln, choreografieren sie einen Perspektivwechsel, um gesellschaftliche Strukturen voller unterdrückter Emotionen und verborgener Abgründe zu demaskieren.

Every year in December, demonic spirits costumed in fur coats, carved masks and devil horns appear around the alpine region with rattling chains to drive out the evil from the alpine scenery dusted with icing sugar. Krampus appears in a wide variety of forms: as a traditional mask, as St. Nicholas' companion who punishes children, and sometimes as a chocolate figurine with a broad, devilish grin. Isabella Sedlak and the ensemble take on this oft-mythologised custom inscribed deep into alpine society. By exposing traditions of disciplining and whirling together dualist concepts of good and evil, they choreograph a change in perspective to unmask social structures full of repressed emotions and concealed chasms.

Von ISABELLA SEDLAK & ENSEMBLE Regie ISABELLA SEDLAK

Bühne CHRISTINE RUYNAT Kostüme FRANZISKA MÜLLER

Choreografie THERESE NÜBLING Musik CANSU TANRIKULU, KORHAN EREL

Dramaturgie SANDRA WOLF Mit MARYAM ABU KHALED, YANINA CERÓN, ANASTASIA GUBAREVA, ORIT NAHMIA, VIDINA POPOV



Es gibt Menschen, die haben große Hemmungen sich zu bewegen, wenn andere ihnen zuschauen. Das gibt es natürlich bei Schauspieler*innen nicht... Aber es gibt bei manchen die Hemmung zu tanzen. Allerdings gibt es viele Wege, Menschen dazu zu bringen, zu tanzen, ohne dass sie das Gefühl haben, sie müssten eine Tanz-Leistung erbringen. Unsere *Krampus*-Proben beginnen immer mit einem Warm-up-Training. Damit ist der Einstieg gemacht. Der Körper ist da. Das hilft auch, wenn anschließend nicht getanzt wird. Ich glaube sehr daran, dass es gut wäre, alle Proben damit beginnen zu lassen, auch wenn sie keine tänzerischen Elemente beinhalten sollen. Und nicht nur Proben, den Büroangestellten täte das sicher auch sehr gut. Körper und Geist sind anders anwesend nach einem Training!

There are people who have a lot of inhibitions when it comes to moving when other people are watching. Of course, actors don't have that... But some are inhibited when it comes to dance. But there are many ways to encourage people to dance without making them feel that they need to deliver a dance performance. Our *Krampus* rehearsals always begin with a warm-up session. It serves as an introduction and afterwards the body is present. It also helps even when there's no dance elements in the rehearsal. I really believe that it would be good to begin all rehearsals that way, even when they aren't supposed to include any choreography. That doesn't just apply to rehearsals. It would also be good for people who work in offices. The body and mind are present in a different way after a dance workout!

MAN MUSS FREIHEIT TRAINIEREN

ONE HAS TO PRACTICE FREEDOM

»Nora« ist weniger ein Name als ein Befreiungsschlag. Darum **NOORRRRAAAAAA**, meint die Regisseurin Leonie Böhm.
 »Nora« is less a name than a stroke of liberation. That's the reason for **NOORRRRAAAAAA**, says director Leonie Böhm.



It's the beginning of June, and right now you're working on your production of Ibsen's *A Doll's House*. No, that's not the title, you're directing ...
NOORRRRAAAAAA. A scream. The »A« grows and keeps getting louder. Nora is less a name and more a stroke of liberation. When you say »Nooooorrraaaaa«, then you're saying »Make way!« This person is making space for themselves.

When that's already made clear in the title then the rest of the play isn't really necessary right?

That would be mental to have such a good title that it already said everything. It'd be even better if one word was enough to create space for women in the world.

You like to take well-known works and radically change them. Schiller's *The Robbers* turns into Böhm's *The Robber Women*.

The authors are dead. I can do what I want with their plays. They have a long production history and that shows that every time saw them differently. I don't want to be disrespectful in my use of this old material. I burrow deep into it and, only through that process, am I able to charge the work with personal meaning. The performers also participate in this process, as well as the dramaturg, set designer, the entire team. They all bring something to the table. In the best-case scenario, it becomes a real encounter between all the living and the dead taking part in the production. Then something is created that does justice not only to the work but also to ourselves as well. Working with the original helps us free ourselves more. When that takes place, the production is a success.

You left the audience out just now.

An oversight. They also bring their pre-existing knowledge. They react to what takes place on the stage and that reaction, in turn, has an effect on the stage. I'm interested in concrete action. When I look at you, I cannot simply act like I'm looking at you. The same is true for the stage. I cannot think about the text or about what is to come. That applies not only to those on stage, but also those in the audience. I must fully concentrate on looking at you. We must dare to enter into encounters with people. Sometimes we also assign a role to the audience. In *The Robber Women*, for example, the audience was the judgmental, paternal view on events.

Sie sind zurzeit, es ist Anfang Juni, damit beschäftigt, Ibsens *Nora* zu inszenieren. Nein, das ja gerade nicht – Sie inszenieren...

NOORRRRAAAAAA. Ein Schrei. Das »A« wächst und wird immer lauter. Nora ist weniger ein Name, als ein Befreiungsschlag. Wenn man »NOORRRRAAAAAA« sagt, dann ruft man »Platz da!« Dieser Mensch schafft sich Raum für sich.

Wenn das der Titel schon klarmacht, könnte man sich doch den ganzen Rest sparen.

Das wäre der Wahnsinn, einen so guten Titel zu haben, dass mit ihm schon alles gesagt wäre. Noch besser wäre, das Wort würde genügen, um den Frauen ihren Platz in der Welt zu schaffen.

And in **NOORRRRAAAAAA**?

We're not that far along yet. We've only had one table read so far, so we haven't even read the play once all the way through yet. But since all of my plays are about the connection between the search for personal freedom and that of a peaceful coexistence, that theme will probably also play an important role here. My works are always about liberation. Nora is stuck in a doll's house as if it was a prison. It is also a prison for the others. But she is the one who becomes aware of it and wants to leave. Despite her insecurity, despite her fear. It is so difficult to recognize our own patterns and even more difficult to express them and nearly impossible to liberate ourselves from them. That requires a lot of courage. That is the movement that's already clear in the title. Nora is screaming **NOORRRRAAAAAA** to herself. She's cheering herself on.

Sie nehmen gerne bekannte Vorlagen und verändern sie radikal. Aus Schillers *Räubern* werden Böhms *Räuberinnen*.

Die Autor*innen sind tot. Ich kann mit ihren Stücken machen, was ich will. Sie haben eine lange Aufführungsgeschichte und die zeigt, dass jede Zeit sie anders sah. Ich will diese alten Stoffe nicht respektlos benutzen. Ich wühle mich tief in sie ein und komme erst durch diesen Prozess hindurch dazu, sie mit persönlicher Bedeutung aufzuladen. Bei diesem Vorgang sind die Spieler*innen auch beteiligt, ebenso die Dramaturgie, Bühnenbild, das ganze Team. Die bringen alle etwas mit. Im besten Fall handelt es sich um eine wirkliche Begegnung aller Lebenden und aller Toten, die an dieser Inszenierung beteiligt sind. So entsteht dann etwas, das sowohl dem Werk als auch uns gerecht wird. Die Arbeit mit dem Werk hilft uns, uns freier zu machen. Wenn das eintrifft, ist die Inszenierung gelungen.

Die Zuschauer*innen haben Sie jetzt weggelassen.

Ein Fehler. Sie kommen auch mit ihrem Vorwissen. Sie reagieren auf das, was auf der Bühne passiert und das wirkt wieder auf die Bühne. Mich interessiert konkretes Handeln. Wenn ich jetzt Sie ansehe, darf ich nicht einfach nur so tun, als ob ich Sie ansehe. Das Gleiche gilt auf der Bühne. Ich darf dort nicht an den Text denken oder an das, was danach kommt. Nicht nur nicht bei den Kolleg*innen, auch nicht bei den Zuschauer*innen. Ich muss mich ganz auf das Sie-Ansehen konzentrieren. Man muss sich trauen, in die Begegnung mit den Menschen zu gehen. Manchmal besetzen wir auch das Publikum. In den *Räuberinnen* zum Beispiel war das Publikum der bewertende, väterliche Blick auf das Geschehen.

Und in NOORRRRAAAAAA?

Soweit sind wir noch nicht. Wir hatten erst eine einzige Leseprobe, haben das Stück also noch nicht einmal ganz durchgelesen. Aber da es in all meinen Stücken um die Verbindung von der Suche nach persönlicher Freiheit mit der nach einem friedlichen Miteinander geht, wird das Motiv wohl auch hier eine wichtige Rolle spielen. Es geht bei mir immer um Befreiung. Nora steckt in ihrem Puppenheim wie in einem Gefängnis. Es ist auch für die anderen ein Gefängnis. Aber sie merkt es und will raus. Trotz ihrer Unsicherheit, trotz ihrer Angst. Es ist so schwer, seine Muster zu erkennen und es ist noch schwerer, sie auszudrücken und fast unmöglich, sich von ihnen zu befreien. Das kostet sehr viel Mut. Das ist die Bewegung, die im Titel schon deutlich wird. »Noorrrraaaaaa« ruft Nora sich selbst zu. Sie feuert sich an.

Nora geht. Sie geht weg. Sie geht nirgendwohin?

Das ist eine riesige Frage, die ich mir gerade selber stelle. Dieser Aufbruch bedeutet ja nicht einfach Erlösung. Man gibt ja das auf, das man kennt, worin man Zuhause ist, für etwas, das man nicht kennt. Nach der Anstrengung hinauszugehen kommt die neue, sich umzuorientieren in einer unvertrauten, ja unbekanntem Umgebung. Man kennt sich nicht aus, weiß nicht, wie die Regeln funktionieren. Nicht zu wissen, wohin es geht, kostet nicht nur Mut, sondern auch Geduld. Es ist nicht in fünf Minuten geklärt, ob man eine kluge Wahl getroffen hat oder nicht. Es wird Jahre dauern, bis sich neue Gewohnheiten entwickelt haben, ein neues Denken einen erfasst hat. Man muss sehr viel Frustrationen ertragen können. Dass man nicht weiß, wohin es geht mit der Befreiung – das interessiert mich gerade sehr. Genau darin verändert sich zurzeit meine Arbeit. Früher hatten meine Stücke ein erlösendes Happy End. Das geht nicht mehr. Der Gedanke der totalen Ungewissheit strapaziert mich. Aber er ist so wichtig: Klimakrise, Migrationen, Systemwechsel oder das Ende von Beziehungen. Wie lernt man mit Ängsten umzugehen?

Freiheit als Bedrohung?

Wir denken heute ja auch: Eigentlich funktioniert das System doch gut. Warum sollen wir es überwinden? Was kommt dann? Lohnt sich der Ausstieg? Solche Überlegungen spielen doch dauernd eine Rolle. Überall. Von der Klima- bis zur Beziehungskrise. Freiheit ist kein Zustand, sondern harte Arbeit auf einem steinigen Weg. Es gibt keine schnelle Befriedigung. Man muss Freiheit trainieren, sie einüben wie ein neues Ritual. Wir alle und jede Einzelne.

NOORRRRAAAAAA

PREMIERE 12/September 2021 | Nach HENRIK IBSEN

Henrik Ibsens Drama *Nora oder ein Puppenheim*, geschrieben 1879, erzählt die Geschichte einer Frau, die den Mut hat ihre Ängste zu konfrontieren. Sie befreit sich aus einem Miteinander, in dem sie gezwungen ist, die glitzernde Fassade einer unselbstständigen Puppe zu behaupten und tritt hinaus in eine unsichere Zukunft.

Regisseurin Leonie Böhm arbeitet mit Hilfe der Neuaktivierung klassischer Texte an einem radikal offenen Miteinander – mutig, gegenwärtig und verletzlich. In ihrem Gorki-Debüt wagt sie mit Julia Riedler und Svenja Liesau den Ausbruch aus dem Puppenhaus, zerstückelt lustvoll Ibsens Emanzipationsklassiker und tritt auf unsicheren Boden. »Zusammen mit dir wag ich alles.« Mut und Angst sind zwei Seiten derselben Medaille.

Henrik Ibsen's drama *A Doll's House*, written in 1879, tells the story of Nora, a woman who finds the courage to confront her fears. She frees herself from a coexistence in which she was forced to maintain the glittering facade of a dependent doll and sets out into an uncertain future.

Director Leonie Böhm uses the reactivation of classical texts to work on a radically open coexistence – courageous, present and vulnerable. In her Gorki debut, she dares to break out of the dollhouse with Julia Riedler and Svenja Liesau, passionately dismembering Ibsen's classic of emancipation and stepping on shaky ground. »Together with you, I dare to do anything.« Courage and fear are two sides of the same coin.

Regie **LEONIE BÖHM** Bühne **ZAHAVA RODRIGO** Kostüme **MAGDALENA SCHÖN & HELEN STEIN** Live-Musik **STEFAN CZURA** Dramaturgie **TARUN KADE, CLARA PROBST** Mit **SVENJA LIESAU, JULIA RIEDLER**

Nora leaves. She goes away. She's going nowhere?

That is a huge question that I'm also asking myself right now. This departure does not simply equal salvation. You give up everything you know, a place where you're at home, for something that you do not know. After the effort required to leave comes the new challenge of re-orienting yourself in an unfamiliar, unknown environment. You don't know your way around, don't know how the rules work. Not knowing where you're going not only requires courage but patience as well. It isn't obvious after just five minutes if you're made a smart choice or not. It will take years before new habits have been developed, before a new kind of thinking has settled in. You have to be able to manage a great deal of frustration. That we don't know where we're going with liberation – I'm fascinated by that at the moment. That's exactly the point at which my work is changing now. Before, my plays had a redemptive, happy end. That's not possible anymore. The thought of total uncertainty takes a toll on me. But it's so important: climate change, patterns of migration, new systems, and the ends of relationships. How do we learn to deal with fears?

Freedom as a threat?

Right now, we also figure: Actually, the system works alright. Why should we break it down? What comes next? Is dropping out worth it? Such considerations play a role all the time. Everywhere. From the climate to relationship crises. Freedom is not a state: instead, it is hard work on a long road. There is no instant satisfaction. Freedom must be trained, rehearsed like a new ritual. By all of us collectively and everyone individually.

DIE GEWALT NACH DER GEWALT

THE VIOLENCE AFTER THE VIOLENCE

Das bundesweite Theaterprojekt *Kein Schlussstrich* beschäftigt sich mit den Taten und den Hintergründen des »Nationalsozialistischen Untergrundes«, die Ausstellung *Offener Prozess* mit den Kontinuitäten rechter und rassistischer Gewalt. Die Kurator*innen Ayşe Güleç und Tunçay Kulaoğlu berichten von ihrer Arbeit.

The nationwide theatre project *Kein Schlussstrich* (»No End«) deals with the crimes and contexts of the »National Socialist Underground«. The exhibition *Offener Prozess* also deals with right-wing extremism. The curators Ayşe Güleç and Tunçay Kulaoğlu report on their work.

Worum geht es bei *Kein Schlussstrich*?

Tunçay Kulaoğlu: Bei dem bundesweiten Theaterprojekt *Kein Schlussstrich* geht um die Taten und um die Hintergründe des sogenannten »Nationalsozialistischen Untergrundes« (NSU). Und es geht dabei auch um die Schwierigkeiten, diese aufzuarbeiten. Bezüglich des Umfangs, der Formate und der Inhalte, ist es eine ganz und gar einmalige Sache. Dieses Riesenprojekt ruht auf fünf Säulen. Die erste Säule umfasst Produktionen der vierzehn beteiligten Theater mit ihren erarbeiteten Aufführungen und Veranstaltungen. Es gibt ein großes Interesse von weiteren Theaterhäusern, die nicht »NSU-Städte« sind, sich aber mit dieser Aktivität verbinden wollen – das sind die assoziierten Theaterpartner. Zweitens gibt es die Ausstellung *Offener Prozess* von asa-ff, einer wichtigen Bildungsplattform, die schon seit vielen Jahren Arbeit zu dem Thema leistet. Die Ausstellung wurde von Ayşe Güleç und Fritz Laszlo Weber kuratiert. Diese Ausstellung wird durch die Städte reisen. Drittens gibt es ein polytropisches Oratorium des Komponisten Marc Sinan, das ebenfalls durch die Städte reisen wird. Viertens ist da das sogenannte Rahmenprogramm. Also Vorträge, Diskussionen, an denen zivilgesellschaftliche Organisationen beteiligt sind. Dazu kommen auch künstlerische Beiträge, die nicht auf Arbeiten der beteiligten Bühnen zurückgehen. Die fünfte Säule ist ein großes Vermittlungsprogramm, das sich – z.B. auch mit Workshops – an Erwachsene und Jugendliche, Vereine und Bürgerinitiativen wendet.

Wie viele Veranstaltungen werden das sein?

TK: Vom 21. Oktober bis zum 7. November, 14 Städte, circa 150 Veranstaltungen.

Ein riesiges Programm. Wie organisiert man denn sowas?

Ayşe Güleç: Es gibt einen Verein, dieser ist der formale und juristische Träger, und es gibt ein Produktionsbüro, das das Ganze organisiert. Für das Vermittlungsprogramm gibt es noch einmal ein eigenes zentrales Team. Die Theater aber sind autonom. Sie zeigen Neu-Inszenierungen und/oder Wiederaufnahmen oder laden die Produktionen anderer Häuser ein. Die Säule vier, das Rahmenprogramm, haben wir – die Kurator*innen – auf der Grundlage von Gesprächen und Diskussionen mit den Partner*innen entwickelt. Es war uns wichtig, dabei Aspekte aufzunehmen, die für zukünftige Debatten in den Städten wichtig sind. Das ist ein Angebot, von dem wir glauben, dass die Häuser den Diskurs in den Städten öffnen können. Keines der Häuser hätte allein ein so umfangreiches, vielseitiges Programm entwickeln können. Dieses Rahmenprogramm hilft bei der Entwicklung und Verbreitung eines Gegenwissens zum NSU-Komplex. Die These von dem isolierten »Trio« wird widerlegt und es wird auf den tiefwurzelnden, besser: strukturellen Rassismus in der ganzen Breite der bundesrepublikanischen Gesellschaft aufmerksam gemacht. Daher widmet sich das Rahmenprogramm wichtigen Bereichen, die die Taten des NSU-Komplexes ermöglichen.

Die Ausstellung möchte zeigen, was wir nicht sehen, nämlich wie unsere Blicke zustande kommen.

AG: Die Ausstellung *Offener Prozess* widmet sich der Geschichte des NSU und seiner Aufklärung, seiner verhinderten Aufklärung. Dabei wird deutlich, dass die Aktivitäten des NSU nur ein Abschnitt sind in der langen Geschichte

What is *Kein Schlussstrich* about?

Tunçay Kulaoğlu: *Kein Schlussstrich* is a nationwide theatre project about the crimes and the contexts of the so-called Nationalsozialistischer Untergrund (NSU, National Socialist Underground). And it is also about the difficulties involved in working through them. Regarding its scope, formats and content, it is an entirely unique event. This enormous project rests on five columns. The first column encompasses the productions at the 14 participating theatres, including their premieres and other events. There has been a lot of interest from theatres that are not in »NSU cities« but want to join in with this project – those are the associated theatre partners. Second, there's the *Offener Prozess* (Open Trial) exhibition from ASA-FF, an important platform for education that has been working on this subject for years. The exhibition is curated by Ayşe Güleç and Fritz Laszlo Weber and will travel to the participating cities. Third is the polytropic oratorio by composer Marc Sinan which will also travel to the various cities. The fourth column is the so-called accompanying programme – so the lectures and discussions in which community groups are participating, in addition to the artistic contributions that aren't part of the works from the participating stages. The fifth column is an education and outreach programme – with workshops, for example – addressed to adults, youth groups, community associations and citizens' initiatives.

How many events will that be?

TK: From October 21st to November 7th, 14 cities, around 150 events.



A gigantic programme. How is something like that organised?

Ayşe Güleç: The project association is the formal and legal body responsible for it, and a production office is organising all of it. The education and outreach programme has its own central team. The theatres, however, are autonomous. They are presenting new productions or previous premieres, or hosting productions from other theatres. We developed the fourth column, the accompanying programme, based on conversations and discussions with our partners. It was important to us to incorporate aspects which are important for future debates in each city. We think that the theatres can use these events to begin this discussion in their cities. None of the theatres could have developed

des postfaschistischen deutschen Rassismus. Er hat eine Vorgeschichte und mit ihm hat das Morden nicht aufgehört. Am 19. Februar 2020 ermordete im hessischen Hanau ein polizeibekannter Attentäter neun Menschen, weil sie »Ausländer« waren.

Wir müssen verstehen, dass der NSU nicht eine isolierte Zelle war, wir müssen verstehen, in welchen institutionellen und gesellschaftlichen Grundbedingungen die Taten der NSU stattfinden konnten und wie Medien aber auch staatliche Apparate wie Polizei und Verfassungsschutz daran mitwirkten. Das Nicht-Sehen-Wollen der Dominanzgesellschaft gehörte dazu, denn die Angehörigen der Mordopfer wie auch die Überlebenden der Bombenanschläge sagten von Anfang an: Das sind Anschläge der Nazis. Die Polizei aber sah das nicht. Sie erklärten über Jahre lieber die Opfer zu Tätern. Von diesem Wissen der Betroffenen, also von diesem situierten Wissen geht die Ausstellung aus. Es gehört zu der Situation, die solche Morde möglich machten und weiter machen. Was nehmen wir wahr? Wem hören wir zu? Wo verschließen wir uns? Die Ausstellung zeigt den NSU als einen Knotenpunkt in einer langen Geschichte von rassistischer Gewalt in den postkolonialen und postfaschistischen Verhältnissen in West- wie auch in Ostdeutschland.

Was hilft dagegen?

AG: In der Ausstellung beginnen wir nicht mit dem Tod der Opfer, sondern mit ihrem Leben. Mit dem Morden des NSU wurden Postmigrant*innen ermordet, die sich selbstständig gemacht hatten, sie waren Ladenbesitzer in Stadtteilen, die durch Migration geformt und geprägt waren. Es waren öffentliche Orte unseres alltäglichen Lebens. Ein Imbiss, eine Schneiderei, ein Gemüseladen, ein Kiosk, eine Änderungsschneiderei, ein Internetcafé. Mit den Morden sollten diese Stadtteile insgesamt verunsichert werden. Es waren die Migranten, die diese Stadtteile wieder bewohnbar und attraktiv gemacht hatten. Als Selbstständige gaben sie zerfallenden Stadtteilen wieder eine Infrastruktur. Mit den Morden sollte insgesamt eine durch Migration geprägte Gesellschaft verunsichert werden – daher müssen wir uns alle »betroffen« fühlen.

Was zeigt die Ausstellung?

AG: Sie zeigt auch den Widerstand, die Demonstrationen, die es gegen den Naziterror gab, als die Polizei noch unter den Opfern nach den Tätern suchte. Die Ausstellung verstehen wir als einen Verhandlungsraum von Realitäten unseres Lebens, in dem wir lernen und zugleich verlernen, in dem die Opfer Namen und Geschichten haben und in dem der Widerstand der Betroffenen sichtbar ist. Eine Ausstellung über Rassismus muss vom Widerstand der Betroffenen ausgehen. Es ist eine Ausstellung, in der wir uns hinsetzen und Geschichten zuhören können. Es gibt viele Filme. Darunter auch solche, die in den 70er Jahren von der Situation der sogenannten »Gastarbeiter« in der BRD erzählen. Wir erinnern an Ausländerhass in der ehemaligen DDR und wie damals dort damit umgegangen wurde. Auch dort wurde unter den Teppich gekehrt.

Man sagt oft, die Taten des NSU speisten sich aus der Verachtung gegenüber den anderen. Nachdem, was Sie erzählen, habe ich eher den Eindruck, der Neid spiele eine wesentliche Rolle. Der NSU mordete Migranten, die zu Bürgern geworden waren, Menschen, die sich – allen Schwierigkeiten trotzend – eine eigene Existenz aufgebaut hatten.

AG: Man kann das so sehen. Aber es ging auch darum, diese Stadtteile, also zum Beispiel die Kasseler oder die Dortmunder Nordstadt, mit ihren Migrationsgeschichten zu zerstören.

TK: Das Gleiche gilt für die Nürnberger Südstadt, ebenfalls ein migrantisch geprägtes Gebiet. Hier war im 19. Jahrhundert die Nürnberger Industrie gewachsen. Direkt daneben liegt das ehemalige Reichsparteitagsgelände. Die Morde zielten gegen die Leben eines migrantischen Alltags. Gleichzeitig war es auch ein Zeichen: Wir sind wieder da! Hier – in der Stadt der Rassengesetze.

AG: Mit den Attentaten hörte die Gewalt an diesen Orten nicht auf. Sie hat bis heute nicht aufgehört. Die Tatorte wurden zu Gedenkort, die wiederum angegriffen werden. Nach der eigentlichen Gewalt setzte sich die Gewalt fort. Teil dieser Gewalt nach der Gewalt waren die Ermittlungsbehörden, die alles taten, um die Opfer als die Täter aussehen zu lassen.

such a wide-ranging, varied programme by themselves. The accompanying programme helps develop and distribute another body of knowledge about the NSU complex. It refutes the theory of the »isolated trio« and raises awareness about the deep-rooted, structural racism across the nation. This is why the programme dedicated itself to areas which were important for enabling the NSU's crimes.

The exhibition aims to show the things we don't see, namely how our views are formed.

AG: The *Offener Prozess* exhibition is dedicated to the history of the NSU and its investigation, its thwarted investigation. In the process, it becomes clear that the NSU's activities are merely one section in the long history of post-fascist German racism. It has a pre-history and did not end with the murders. On February 19th, 2020, an attacker who was known to the police murdered nine people in Hanau in Hessen because they were »foreigners.«

We need to understand that the NSU was not an isolated cell, we need to understand the basic institutional and societal conditions which allowed the NSU's crimes to take place, and how media outlets as well as government agencies such as the police and the Verfassungsschutz, the domestic intelligence agencies, contributed to them. The dominant society's attitude of sticking one's head in the ground is part of it because the relatives of the murder victims, as well as the survivors of the bomb attacks, were saying, from the very beginning, these are Nazi attacks. The police, however, did not recognize that. For years, they preferred to declare the victims the criminals. This knowledge of those affected, this situated knowledge, is where this exhibition begins from. What do we perceive? Who do we listen to? Where do we shut ourselves off? The exhibition shows the NSU as one junction in a long history of racist violence in the postcolonial and post-fascist conditions in both West and East Germany.

What helps against these conditions?

AG: In the exhibition we begin not with the death of the victims, but rather with their lives. In the NSU's series of murders, post-migrants were murdered who were small business owners, they were shop owners in neighbourhoods which were shaped and defined by migration. They were public places in our everyday lives. A snack stand, a tailor, a produce shop, a kiosk, an alterations shop, an internet café. These murders were intended to shake at the foundations of entire neighbourhoods. It was immigrants who made these neighbourhoods liveable and attractive again. As small business owners they restored infrastructure to districts which were decaying. These murders were supposed to intimidate an entire society shaped by migration – that is why we must all feel »involved.«

What does the exhibition show?

AG: It shows the resistance as well, the demonstrations that took place against neo-Nazi terrorism while the police were still looking for the criminals among the victims.

We define this exhibition as a space for the negotiation of the realities of our lives, in which we learn and simultaneously unlearn, in which the victims have names and histories, and in which the resistance of those affected is shown. An exhibition about racism must always begin with the resistance of those affected. In this exhibition we can sit and listen to their stories. Many films are part of it, including some which recount the situation of the so-called »guest workers« in West Germany. We also remember the xenophobia in former East Germany and how it was managed back then. Things were swept under the rug there as well.

It is often said that the NSU's crimes stemmed from contempt for others. After what you have said, I have the impression that envy may have played a significant role as well. The NSU murdered immigrants who had established themselves, people who had – despite all the difficulties – built up their own businesses.

AG: It can be seen that way, but it was also about destroying these neighbourhoods, the northern districts in Kassel and Dortmund for example, with their histories of immigration.

TK: Als die Asylheime brannten, ging CDU-Bundeskanzler Helmut Kohl nicht zu den Heimbewohnern und unterstützte sie gegen den rechtsradikalen Mob. Noch schlimmer war Otto Schily, Innenminister von Rot-Grün. Er erklärte zu der Folge von Morden an Migranten, noch vor jeder Untersuchung, es handele sich nicht um eine rechtsradikale Mordserie.

AG: Die Überlebenden der Nagelbombe in der Kölner Keupstraße sprechen von »der Bombe nach der Bombe«. Gezündet nicht von einem nachgeordneten Beamten, sondern von aller oberster Stelle: Schily ist ein gutes Beispiel, denn er hat sofort ausgeschlossen, dass der Anschlag eine rechtsterroristische Tat ist und somit die Geschäftsleute der Keupstraße verdächtigt. Auch der damalige hessische Innenminister Volker Bouffier tat dasselbe. Er verhinderte die Aufklärung des Mordes an Halit Yozgat, indem er den Informanten des Verfassungsschutzes, ein Mitglied der rechten Szene, nicht von der Polizei verhören ließ. Er wurde später Ministerpräsident dieses Bundeslandes Hessen und heute ist er der dienstälteste amtierende Ministerpräsident Deutschlands.

TK: Es geht um Kontinuitäten. Im ganzen Projekt. Die NSU-Morde darf man nicht isoliert betrachten. Das verharmlost sie, macht sie zu einer Ausnahme, die sie nicht sind. Immer wieder kommt die Einzeltäterthese. Die staatlichen Institutionen scheinen kein Interesse daran zu haben, die Hintergründe auszu-leuchten. Niemand forscht nach den Netzwerken, nach den Verantwortlichen. Wir wollen aber den Blick erweitern, um diese komplexen Verbindungen zu erkennen. Für uns ist der NSU-Komplex ein Fenster, durch das wir auf den ihm zugrunde liegenden deutschen Rassismus blicken können. Das Theater Rostock zum Beispiel wird sich mit der Rostocker Migrant*innengeschichte beschäftigen. Es wird auch Veranstaltungen geben, die an den Pogrom im August 1992 in Rostock-Lichtenhagen erinnern werden. So werden wir auch über den Rassismus in der DDR sprechen. Es gibt ihn überall in Deutschland. Er existiert nicht nur in irgendwelchen Randgruppen. Er treibt sein Unwesen in der Politik, in den Sicherheitsbehörden, in den Medien – überall in der Gesellschaft.

AG: Je genauer wir den NSU-Komplex betrachten, desto deutlicher wird: Es handelt sich nicht um Einzeltäter, nicht um einzelne Versprecher von Polizist*innen und Politiker*innen. All das ist eingebettet in ein rassistisches System, in eine tief verwurzelte rassistische Mentalität und Handlungsweise.

TK: Das passiert nicht irgendwie. Es wird bewusst betrieben. Hans-Georg Maaßen zum Beispiel hat als Präsident des Bundesamtes für Verfassungsschutz dafür gesorgt, dass Akten, die für die Aufklärung der NSU-Morde wichtig waren, geschreddert wurden. Dafür wurde er nie zur Verantwortung gezogen. Jetzt kandidiert er in Thüringen für die CDU für den Bundestag.

AG: Was nicht geschreddert wurde, wurde für lange Zeit gesperrt. Zum Beispiel Akten, die die Verbindung des NSU zur Naziszene in Hessen hätten erhellen können: Diese Akten, das gesammelte Wissen des Verfassungsschutzes, wurden 2017 für 120 Jahre gesperrt. Nach vielen Protesten wurde die Sperre dann auf dreißig Jahre heruntersetzt. Von uns dreien wird diese Akten wohl keiner mehr zu Gesicht bekommen. 125 000 Menschen haben sich mit ihrer Unterschrift für die Freigabe der Akten eingesetzt. (Change.org/NSU-Akten.) Aber die Grünen in Hessen – an denen hängt es – sind mit der CDU für die Sperre.

Herr Kulaoğlu, wenn das auf die Bühne kommt, gibt es dort gar nichts zu lachen?

TK: Wo wir es im Leben mit Tragödien zu tun haben, wird auch die Kunst, will sie nicht verlogen sein, die Tragödie sichtbar machen müssen. Sie kann das allerdings auf sehr verschiedene Weisen tun. Wie die einzelnen Theater es machen werden, weiß ich nicht. Viele der Stücke entstehen ja gerade erst. In Heilbronn aber beschäftigt sich das Theater mit dem »Phantom von Heilbronn«. Am 25. April 2007 waren in der Stadt die Polizistin Michèle Kiewetter erschossen und ein Kollege durch einen Kopfschuss schwer verletzt worden. Die am Tatort aufgefundene DNA war, wie sich bald herausstellte, identisch mit der, die noch an vielen anderen Tatorten gefunden worden war. Zwei Jahre lang suchte die Polizei mit Hilfe eines Phantombildes nach einer Frau, die offenbar in mehreren Bundesländern schwere Straftaten begangen

TK: The same is true for the southern district of Nuremberg, which is also an area shaped by immigration. That's where the Nuremberg industrial sector established itself in the 19th century. Right next to it, lie the former Nazi party rally grounds. The murders were aimed against lives in an immigrant's daily life. At the same time, they were also a sign. We're back! Here – in the city of the race laws.

AG: The violence in these places did not end after the attacks. It has continued up to the present day. The crime scenes became memorials which are now attacked once again. After the actual violence, the violence continues. The government agencies in charge of the investigations, which did everything to make the victims seem like the criminals, were part of this violence after the violence.

TK: When residences for asylum seekers went up in flames, Helmut Kohl, chancellor from the CDU, did not go to the residents to support them against the far-right mob. Even worse was Otto Schily, minister of the interior during the SPD and Green coalition. He declared, before any investigation had taken place, that the successive murders of immigrants did not amount to a far-right series of murders.

AG: The survivors of the nail bomb in Keupstraße in Cologne talk about »the bomb after the bomb.« Set off, not by a lower-level official, but at the very top: Schily is a good example because he immediately excluded the possibility of the attack being an act of far-right terrorism and thereby implicated the people with businesses in Keupstraße. The minister of the interior of Hessen at the time, Volker Bouffier, did the same thing. He impeded the investigation of the murder of Halit Yozgat by not permitting the police to question a Verfassungsschutz informant, a member of the far-right scene. Later he became minister president of the state of Hessen and is now the longest serving minister president currently in office in Germany.

TK: The entire project is about continuities. The NSU's murders cannot be considered in isolation. That plays them down, makes them an exception, which they are not. This theory of the individual perpetrator comes up again and again. The government institutions do not appear to be interested in illuminating the origins. No one researches the networks, those responsible. Our aim is to broaden the perspective in order to recognize these complex connections. For us, the NSU complex is a window through which we can examine the German racism that it was based on. The Theater Rostock, for example, is examining the history of immigration in Rostock. There will also be events commemorating the pogrom in Rostock-Lichtenhagen of August 1992, so we will also address racism in former East Germany. It exists everywhere in Germany. It is not merely confined to some extreme groups. It wreaks havoc in politics, in security agencies, in media outlets – everywhere in society.

AG: The more precisely we examine the NSU complex, the clearer it becomes that it is not about criminals acting alone, not isolated slips of the tongue from the police and politicians. That is all embedded in a racist system, in mentalities and conduct deeply rooted in racism.

TK: That doesn't just happen, it is carried out deliberately. As president of the Verfassungsschutz, Hans-Georg Maaßen, for example, made sure that files which were important for the investigation of the NSU murders were shredded. He was never held accountable for that. Now he is a candidate for the federal parliament for the CDU in Thuringia.

AG: What wasn't shredded was kept sealed for a long time. For example, files that could have illuminated the connections between the NSU and the neo-Nazi scene in Hessen: these files – the knowledge collected by the Verfassungsschutz – were sealed for 120 years in 2017. After many protests, the term was reduced to 30 years. Of the three of us, none of us will probably get to see these files. 125,000 people have signed a petition calling for the files to be unsealed (Change.org/NSU-Akten). But the Greens in Hessen – it all depends on them – stand with the CDU in favour of the seal.

Mr Kulaoğlu, when this material is put on stage, will there be any lighter moments?

TK: When we're dealing with tragedies in life, art that wants to avoid being deceitful must make the tragedy visible. It can do that, however, in very different ways. I don't know how each individual theatre will go about it; many of the plays are being created at the moment. In Heilbronn, however, the theatre



hatte. Am Ende wurden 300.000 Euro Belohnung für einen sachdienlichen Hinweis geboten. Die Frau wurde nicht gefunden. Bis sich endlich herausstellte, dass die Wattestäbchen, mit denen die DNA-Spuren aufgenommen wurden, verunreinigt gewesen waren. Wie sich herausstellte, von einer Packerin einer Firma, die die verpackten und verschickten.

Eines ist mir noch wichtig: Zu den zivilgesellschaftlichen Organisationen, mit denen wir zusammenarbeiten, gehören z.B. die Initiative 6. April in Kassel, die an Halit Yozgat erinnert, der 2006 in seinem Internetcafé erschossen wurde, oder »Das Schweigen durchbrechen« in Nürnberg. Sie wurde 2014 gegründet mit dem Ziel, dort ein dauerhaftes Gedenken an die Opfer rechter Gewalt zu etablieren. Die Kölner Initiative Keupstraße erinnert an den Nagelbombenanschlag, bei dem 22 Menschen verletzt wurden. Die Berliner Initiative Burak Bektaş erinnert an den 22-Jährigen, der am 5. April 2012 auf offener Straße erschossen wurde. Die ihn begleitenden Freunde wurden schwer verletzt. Der Mörder wurde bis heute nicht gefunden. Uns ist die Zusammenarbeit mit Hinterbliebenen, Betroffenen, Angehörigen und Aktivist*innen sehr wichtig. Deren Perspektiven prägen wesentlich unsere Arbeit.

is delving into the story of the »phantom of Heilbronn.« On April 25th, 2007, the police officer Michèle Kiesewetter was shot and killed, and her colleague was gravely injured with a shot to the head. The DNA found at the scene of the crime, as they quickly discovered, was identical to that found at many other crime scenes. For two years the police searched, with the help of a phantom image, for a woman who had committed serious crimes in several states. In the end a 300,000-euro reward was offered for relevant information. The woman was never found. Until it finally came to light that the cotton swabs used to gather the DNA samples had been contaminated. By a worker at the company that packaged and shipped them, as it turned out.

One more important thing: The community organisations we're collaborating with include Initiative 6. April in Kassel which commemorates Halit Yozgat, who was shot in his internet café in 2006, and Das Schweigen durchbrechen in Nuremberg. It was founded in 2014 with the goal of establishing a permanent memorial to the victims of far-right violence. The Initiative Keupstraße commemorates the nail bomb attack that injured 22 people in Cologne. The Initiative zur Aufklärung des Mordes an Burak Bektaş is fighting for an investigation into the death of Burak Bektaş, a 22-year-old who was shot in the middle of the street in Berlin on April 5th, 2012. The friend he was with was seriously injured. The murderer still hasn't been found. Collaborating with surviving relatives, other affected parties and activists is very important to us. Their perspectives have a fundamental impact on our work.

Ab 01/Oktober 2021

OFFENER PROZESS

Die Ausstellung *Offener Prozess* entwirrt die komplizierte Hintergrundsituation, die den Serienmorden der rechtsextremen Terrorgruppe NSU zwischen 2000 und 2006 den Weg ebnete. Das Projekt hinterfragt das offizielle und gängige Narrativ, das die Gräueltaten weiterhin als Einzelfälle von ideologischem Fanatismus definiert, und zeigt verschiedene Ebenen des institutionellen Rassismus auf, der offen oder latent in die Arbeitsweise der Staatsapparate und das tägliche Leben eingeflossen ist. Im Gegensatz zur lähmenden Zuschreibung der Opferrolle an diejenigen, die ihr Leben verloren haben, geben mehrere Arbeiten in *Offener Prozess* deren Verwandten und Gemeinschaften eine Stimme, die sich dem ihnen auferlegten Schweigekonsens widersetzen.

The exhibition *Offener Prozess* disentangles the complicated backdrop that paved the way for the serial murders committed by the far-right terror group NSU between 2000 and 2006. Challenging the official and popular narrative that insists on defining the atrocities as isolated cases of ideological fanaticism, the project highlights various layers of the institutional racism that has openly or latently entered into the operation of state apparatuses and daily life. In contrast to the paralysing ascription of victimhood to those who lost their lives, several works in the *Offener Prozess* give voice to their relatives and communities, who refuse to participate in the silencing consensus imposed on them.

Diese Ausstellung ist eine Kooperation mit dem Projekt Offener Prozess, in Trägerschaft des ASA-FF e.V. Im Rahmen des 5. Berliner Herbstsalons. Gefördert aus Mitteln des Landes Berlin, Senatsverwaltung für Kultur und Europa.

Ab 01/Oktober 2021

'61 – '91 – '21: IMMER WIEDER DEUTSCHLAND

10 Jahre, nachdem der NSU öffentlich wurde, jährt sich das Anwerbeabkommen zwischen Deutschland und der Türkei zum 60. Mal. Im Blick zurück zeigt sich die jüngste Geschichte Deutschlands als oft tödliche Suchbewegung, wie produziert werden soll und wer zur Bevölkerung zählt. Während Betroffene von Staatsapparaten und der politischen Öffentlichkeit im Stich gelassen wurden, etablierte sich eine künstlerische und aktivistische Auf-, Be- und Verarbeitung in Vereinen, Popkultur, Theater und Wissenschaft. Die Veranstaltungsreihe präsentiert durch migrantisch situiertes Wissen geprägte Kunst.

10 years after the NSU was exposed, the labour recruitment agreement between Germany and Turkey celebrates its 60th anniversary. In retrospect, recent German history reveals itself to be an often-deadly collective search for how production should be organised and who is part of the population. While government agencies and the political sphere have left those affected to fend for themselves, artistic and activist ways of reappraising, processing and dealing with it have been established in associations, pop culture, theatre and academia. This event series presents art shaped by knowledge situated in the immigrant experience.

Im Rahmen des 5. Berliner Herbstsalons. Gefördert aus Mitteln des Landes Berlin, Senatsverwaltung für Kultur und Europa.

DER TOD DER ARMEN

THE DEATH OF THE POOR

Die Autorin Nora Abdel-Maksoud über den Versuch, in ihrer Arbeit in die Nähe wirklicher Menschen zu kommen.

The author Nora Abdel-Maksoud on attempting to approximate real people in her work.

Cortison heißt das Stück, an dem Sie gerade arbeiten...

Es geht um den Tod, um den Tod der Armen. Was passiert, wenn man in Deutschland von Armut betroffen ist und stirbt?

Wie wird daraus ein Theaterstück?

Ich habe ein Thema, ich recherchiere, ich fummle mich rein. Ich habe mal gelernt, zuerst nach dem »Was?« zu fragen und erst danach nach dem »Wie?«. Bei der Recherche kommt mir oft schon die Idee für eine Figur, dann kommt noch eine dazu und eine kommt auch mal wieder weg. Das ist nicht der ganz direkte Weg zum Plot. Aber es ist meiner.

Einen Plot brauchen Sie?

Ja. Ich habe Schauspiel gelernt. Ich mag auch Stücke ohne Plot. Ich habe in vielen mitgespielt. Aber die Stücke, die ich schreibe, haben Figuren und sie haben einen Plot. Ganz altmodisch.

Sie mögen Figuren, die im Laufe der eineinhalb, zwei Stunden, die das Stück dauert, sich verändern?



Cortison is the title of the play you're working on right now...

It's about death, about death among the poor. What happens when someone lives in poverty in Germany and then dies?

But how will this become a play?

I have a topic, I research, I fumble my way in. I have learned to ask about the what? first, and not about the how? until afterwards. During the research process, an idea for a character often comes to me, then another one joins it and another leaves again. This is not the most direct way to arrive at a plot. But it is mine.

Do you need a plot?

Yes. I studied acting. I also like plays without a plot. I've performed in many of them. But the plays I write have characters and they have a plot. Very old-fashioned.

You like characters that change over the course of the one and a half, two hours that the play lasts?

That's one of the basics that actors take note of to tell if someone has put in the effort. Of course, it depends on the format. But if it's an hour and a half play and not a 22-minute sitcom, then it becomes clear relatively quickly if there's been an attempt to create something close to real people.

Just »close to?«

A character on stage is never as complex as a real person. All that is ever shown is only an excerpt.

I was told that you write something and try out the text with actors, then you sit back down at your desk and keep writing?

Not quite. After my research phase, there's usually a short workshop before I begin to write. That's where I work with the ensemble and my directing team on material. It's usually an absolute hoot. Often, I meet the complete ensemble for the first time at the workshop, so I can look a bit more in-depth at who likes to do what. At the first rehearsal, the so-called concept rehearsal, I present a finished play. From that point on, the actors are often a kind of sniffer dog for bullshit. So it can definitely happen that some scenes are dropped and others grow into their place. There are certainly many actors who like to think in a dramaturgical way. They question the plot and the characters. Is the monologue really important or does it just act like it is? It just goes faster when there's more people like that working on a play. It would be silly to not make use of that resource.

But you already know how many cast members the play will have?

Usually, the theatres that commission a play loosely specify the cast size. I need to know that, otherwise I cannot begin to write at all. During the pandemic, the minimum physical distance, for example, also needs to be considered, so they have to ask: How many people are allowed to stand on stage together?

Do the theatres usually say what kind of cast it should be: three women, two men, young or old?

When I begin working at a theatre, the first thing I do is watch several of their productions. I need to know who is there, of course: There are no strategic considerations in advance. Instead, I say: I like her, he's funny, she's a virtuoso, and so on and so forth.

Das ist das kleine Einmaleins, an dem Schauspieler*innen merken, ob sich jemand Mühe gegeben hat. Natürlich kommt es auf das Format an. Aber wenn man ein Eineinhalb-Stunden-Stück macht und nicht 22 Minuten Sitcom, dann stellt sich schnell heraus, ob man versucht, wenigstens in die Nähe wirklicher Menschen zu kommen.

Nur »in die Nähe«?

Eine Theaterfigur ist nie so komplex wie ein wirklicher Mensch. Man zeigt immer nur einen Ausschnitt.

Man hat mir erzählt, Sie schreiben etwas und probieren den Text mit Schauspieler*innen, dann setzen Sie sich wieder hin und schreiben weiter?

Nicht ganz. Es gibt nach meiner Recherche meistens einen kurzen Workshop, bevor ich anfangen zu schreiben. Da arbeite ich mit dem Ensemble und meinem Regie-Team am Stoff. Das ist meistens ein richtiger Heuler. Ich lerne auch oft beim Workshop erst das komplette Ensemble kennen und kann ein bisschen genauer gucken, wer worauf Lust hat. Zur ersten Probe, der sogenannten Konzeptionsprobe, komme ich dann mit einem fertigen Stück. Ab da sind die Spieler*innen dann oft so eine Art Bullshit-Spürhunde. Da kann es gut passieren, dass einige Szenen noch rausfliegen und andere dafür wachsen. Jedenfalls gibt es viele Schauspieler*innen, die gerne dramaturgisch denken. Sie hinterfragen den Plot und die Figuren. Ist der Monolog wirklich wichtig oder tut er nur so? Es geht einfach schneller, wenn mehr solcher Leute an einem Stück arbeiten. Diese Ressource nicht zu nutzen, wäre ja Käse.

Aber Sie wissen jetzt schon, wie viele Personen das Stück haben wird?

Das geben die Häuser, die ein Stück bestellen, meist schon grob mit vor. Das muss ich wissen, sonst kann ich gar nicht anfangen zu schreiben. Während der Pandemie muss man z.B. auch immer die Mindestabstände bedenken, sich also fragen: Wie viele Personen dürfen überhaupt gleichzeitig auf der Bühne stehen?

Wird Ihnen vorgegeben, was das für Personen sein sollen?

Wenn ich neu an ein Haus komme, sehe ich mir erst einmal sehr viele Inszenierungen an. Ich muss ja wissen, wer da ist: Da gibt es keine strategischen Abwägungen im Vorhinein. Sondern da sage ich: Die gefällt mir, der ist lustig, die ist virtuos und so weiter.

Und der Plot?

Discountbestatter sind böse, die Armen müssen einem Leid tun. Das ist das, was einen als erstes so anspricht, wenn man sich mit dem armen Tod beschäftigt. Natürlich völlig zurecht, weil die Verhältnisse, in denen von Armut betroffene Menschen in Deutschland bestattet werden, zum Teil wirklich grotesk sind. Aber der Plot funktioniert eher schleppend, stelle ich mir so vor, wenn Gut und Böse schon von Beginn an so unverrückbar sind. Also musste ich weiter recherchieren und bin dabei auf die Frage gestoßen, wie wir in einer reichen Gesellschaft wie der unseren die Existenz von Armut überhaupt legitimieren? Wir können ja alle ziemlich gut schlafen. Wie schaffen wir das?

Wie schaffen Sie es?

Ich schreibe Stücke darüber. Ich nähere mich dieser Wirklichkeit und stelle sie auf die Bühne. Darüber hinaus versuche ich wahrscheinlich wie alle anderen, meine Schäfchen ins Trockene zu bringen. Und ich erzähle mir wahrscheinlich auch dieselben Geschichten wie alle anderen: Dass es Armut schon immer gab. Dass es eine Frage der göttlichen Ordnung oder des Schicksals ist, ob man »in Armut geboren« wird. Dass man es mit dem richtigen Charakter ja auch schaffen kann, sich aus der Armut rauszubeißen. Solche Geschichten. Ein direkter Zusammenhang zwischen meiner Legitimierung der Verhältnisse und den Verhältnissen an sich kommt mir dabei eher nicht in den Sinn. Das ist das Angenehme daran, wenn man Armut als unumstößliche Tatsache definiert.

CORTISON

URAUFFÜHRUNG 15./Oktoberober | Von **NORA ABDEL-MAKSUD**

Was passiert eigentlich, wenn man in diesem Land stirbt und kein Geld für die Beerdigung da ist? Klar, niemand will sich wirklich darüber Gedanken machen. Aber was für Möglichkeiten bleiben denn für diese letzte Reise? Stichwort: Sozialbestattung.

Nach *The Making of* und *The Sequel* ist Nora Abdel-Maksoud zurück am Gorki. Für ihre neue Komödie widmet sich die Regisseurin und Autorin einmal mehr den Absurditäten, die die Verteilungslage unserer Gesellschaft hervorruft. In einer, immer wieder schräge Volten schlagenden Handlung, wirbelt sie ihre Hauptfigur, eine erfolgreiche Journalistin, von Berlin ins »Valley«, einem unverschämte reichen Dorf vor den Toren der Stadt. Hier regiert der Undertaker, Discountbestatter, Visionär, und bisher geltende Gewissheiten scheinen sich umzukehren. Aber was haben Wasserrohre mit all dem zu tun und wer bezahlt das eigentlich alles?

What actually happens when someone dies in this country and there's no money left for the burial? Of course, no one wants to think too much about that. But what options are there for this final journey? In short: social-fund funerals. Following her previous productions in the studio, *The Making of* and *The Sequel*, director and author Nora Abdel-Maksoud is returning to the Gorki. For her new comedy, she dedicates herself once more to the absurdities triggered by inequality in our society. In a plotline that drums up crazy twists again and again, she spins her main character, a successful journalist, from Berlin into »the valley«, an unabashedly wealthy village right outside the city. This is the realm of the Undertaker, a visionary facilitator of discount burials, where certainties which prevailed up to this point appear to reverse themselves. But what do water pipes have to do with all this? And who pays for it all in the end?

Regie **NORA ABDEL-MAKSUD** Bühne **MOÏRA GILLIÉRON** Kostüme **KATHARINA FALTNER** Musik **TOBIAS SCHWENCKE** Dramaturgie **JOHANNES KIRSTEN**
Mit **NIELS BORMANN, AYSİMA ERGÜN, ORIT NAHMİAS, TANER ŞAHİNTÜRK, FALLOU SECK** und **CHUCKAMUCK**

Aufführungsrechte: schaeffersphilippen Theater und Medien GbR

And the plot?

Undertakers who run discount shops are evil, we have to feel sorry for the poor. That's the first thing that jumps out at you when you start to look into death in poverty. Of course, that's a completely natural reaction because the circumstances under which people living in poverty are laid to rest in this country are truly grotesque, in part. But the plot will drag a bit, I imagine, if good and bad are too immovable from the very beginning. So I kept researching and landed on the question of how we justify the existence of poverty at all in a rich society such as ours. We all sleep pretty well at night. How do we manage that?

How do you manage it?

I write plays about it. I familiarise myself with this reality and put it on stage. Besides that, I try, probably like everyone else does, to have my ducks in a row. And I tell myself the same stories that probably everyone else does: That there has always been poverty. That it is a matter of divine order or fate if someone is »born into poverty.« That one can, with the right character, fight one's way out of poverty. These kinds of stories. When I do that, the direct connection between my justification of the conditions and the conditions themselves doesn't really cross my mind. That's the nice thing about defining poverty as an immutable fact.

WER NEUES WILL, MUSS HINAUS INS UNBEKANNTE

THOSE SEEKING THE NEW MUST VENTURE INTO THE UNKNOWN

Wie macht man Musik für ein Stück, das es noch nicht gibt. Der Musiker Shlomi Shaban weiß, wie es geht.
How to make music for a piece that doesn't exist yet. The musician Shlomi Shaban knows how.

Slippery Slope ist der Arbeitstitel des neuen Stücks, an dem Sie gerade mit Yael Ronen arbeiten. Können Sie mir etwas über darüber sagen?

Es ist noch viel zu früh, um etwas über das Ganze zu sagen. Einige Songs haben wir schon geschrieben. Aber wir sind noch fast am Anfang. An den Anfang setzt Yaeli ja immer die Behauptung, dass sie nichts weiß. Jetzt sind wir ein kleines Stückchen weiter. Wir haben so etwas wie ein Gefühl für das Meta-thema: »die zweite Chance«. Natürlich wissen wir nicht, ob es dabei bleiben wird. Je mehr sich eine Sache konkretisiert, desto mehr geht ja auch verloren an anderen Möglichkeiten.

Ein Covid-19-Drama, ein postpandemisches Stück?

Unser Ausgangspunkt ist tatsächlich die Überlegung, ob die Tatsache, dass wir diese Pandemie hier ganz gut überstanden haben, uns eine »zweite Chance« schenkt. Aber wir gehen die Frage viel allgemeiner an und weiten sie auf den privaten Kontext aus. Und es wird natürlich eine musikalische Produktion.

Eine tolle Idee. Das heißt doch, dass man über Corona auch etwas Lustiges schreiben kann.

Yaeli und mir ist immer wichtig, dass man auch die komische Seite einer Thematik zeigen kann. Das satirische Element darf nie fehlen. Nicht in ihren Stücken und nicht in meinen Songs. Das ist einer der Gründe für unsere Zusammenarbeit. Wir kennen uns schon sehr lange. Wir waren zusammen auf der Kunstschule, sie studierte Drama und ich Klavier. Ich kann mir nichts vorstellen, das nicht auch eine komische Seite hätte.

Zweite Chance heißt: der erste Versuch scheiterte.

Der Zweite wird vielleicht auch scheitern. Vielleicht kommen noch andere dazu. Vielleicht ist, was wir für den zweiten Versuch halten, in Wahrheit schon der zweiundzwanzigste. Sie erinnern sich sicher an den strengen Lockdown, als man kaum noch aus dem Haus durfte. Damals nahmen sich viele vor, ihr Leben radikal zu ändern. Es gab diese große Verunsicherung über die Frage: Was ist normal? Zur Arbeit zu gehen galt vor dem Lockdown für das Normalste der Welt. Mit einem Mal gab es das für die meisten nicht mehr. Was bedeutet für uns heute, nach der scheinbar erschütternden Erfahrung der Pandemie, Leben? Mein Eindruck ist, die alten Mechanismen der »Normalität« sind von der Pandemie nicht außer Kraft gesetzt worden. Wir kehren weitgehend unerschüttert zu ihnen zurück.

Wenn Sie von »zweiter Chance« sprechen, muss ich unwillkürlich an die Situation in Israel denken. Das Israel nach Netanjahu, ist das eine zweite Chance, ein Neustart?

Ich hoffe sehr darauf. Aber leider glaube ich nicht so recht daran.

Sie haben Songs geschrieben für ein Spiel, das es noch gar nicht gibt?

Das stimmt. Als wir das letzte Mal hier in Berlin zusammen arbeiteten für *Yes but No* – das war 2018 –, da gab es eine andere Ausgangslage. Yaeli hatte schon etwas geschrieben. Meine Aufgabe war, ihren Sätzen einen Klang zu geben. Das schien nicht einfach. Schließlich arbeite ich langsam, sehr langsam. Alle sieben Jahre ein Album! Aber es ging dann damals doch ganz leicht. Es war ein Stück zu »Me too«. Yaeli hatte eine Szene notiert. Nur wenige Sätze.

Slippery Slope is the working title of the new play you're working on with Yael Ronen. Can you tell me something about it?

It's still much too early to say something about the whole work. We've written some songs already but we are still practically at the beginning. Yaeli always begins with the assertion that she doesn't know anything. At this point we've moved a bit beyond that. We have something like a feeling for the meta-theme: »a second chance.« Of course, we don't know if we will stick with this. The more concrete a subject becomes, the more other possibilities are lost as well.

SLIPPERY SLOPE

URAUFFÜHRUNG 6/November 2021

Ein musikalisches Kabarett von SHLOMI SHABAN und Yael RONEN

Und jetzt endlich »back to normal«! Moment – ist es überhaupt möglich, nach der Erfahrung einer großen Krise die Normalität zurück zu erhalten? Haben sich die Welt und ich nicht verändert? Und selbst wenn es möglich wäre, darf die alte Ordnung voller gesellschaftlicher Ein- und Ausgrenzungen, die auf eine »planetarische Sackgasse« zusteuerte, überhaupt das Ziel sein? Vielleicht erleben wir gerade einmalig eine zweite Chance – die Richtung der eigenen Entwicklung und der strukturellen Systeme grundsätzlich zu ändern. Jedem neuen Anfang wohnt ein Zauber inne. Aber jeder neue Anfang birgt auch ein Risiko. Was, wenn der Neustart außer Kontrolle gerät und auf einem abschüssigen Weg direkt auf den Abgrund zu schlittert? Wir stehen verunsichert an einer unbekanntem Kreuzung: Vielleicht droht uns, gerade der Hölle entkommen, auf einem noch unbekanntem Weg ein noch tieferer Sturz in eine neue Hölle... Regisseurin Yael Ronen entwirft mit Singer-Songwriter Shlomi Shaban eine musikalische Revue über die Freuden und Schrecken, noch einmal davongekommen zu sein.

And now, finally, we are »back to normal!« Wait a minute – is it even possible to return to normal after enduring a major crisis? Haven't the world and I both changed? And even if it were possible, should the old order full of societal limitations and exclusions, which was steering toward a »planetary dead end,« really be the goal at all? Perhaps what we are experiencing is a unique second chance – to fundamentally change the direction of our own development and larger structural systems. Every new beginning has a magic inherent in it. But every new beginning also comes with a risk. What if the new beginning gets out of control and slides right down the slippery slope toward the abyss? We are standing anxiously at an unknown crossroads: Perhaps, having just escaped one hell, a still unknown path threatens to drop us even deeper into a new hell... Director Yael Ronen constructs a musical revue with singer-songwriter Shlomi Shaban about the joy and terror of having escaped once again.

Regie Yael RONEN Komposition SHLOMI SHABAN Bühne ALISSA KOLBUSCH

Kostüme AMIT EPSTEIN Musik YANIV FRIDEL & OFER SHABI

Video STEFANO DI BUDUO Dramaturgie JENS HILLJE & CLARA PROBST

Mit EMRE AKSIZOĞLU, ANASTASIA GUBAREVA, RIAH MAY KNIGHT,

LINDY LARSSON FORSS, VIDINA POPOV



Ein Paar sitzt in einem Restaurant und unterhält sich darüber, wie sie Sex haben werden. Das machte Spaß. Diesmal war bei dem ersten Workshop alles anders: Yaeli sah mich fragend an und die Schauspieler*innen taten es ihr nach. Songs für ein Stück zu schreiben, das es noch nicht gibt, ist eine wirkliche Herausforderung.

Wie funktioniert das?

Normal dauert ein Flug von Tel Aviv nach Berlin viereinhalb Stunden. Diesmal brauchte ich zwanzig. Meine Gegend war bombardiert worden. Ich zog in das Haus meiner Frau. Das war gerade erst frisch bezogen worden. Dort gab es noch nur wenige Bücher. Ich brauchte aber eines für die Reise und so schnappte ich mir *Das Evangelium nach Jesus Christus* von José Saramago. Ein Freund wies mich darauf hin, dass Shavuot war, ein Tag, der daran erinnert, dass Gott uns die Zehn Gebote gab. Fromme Juden verbringen Shavuot in permanentem Gebet. Ich las Saramagos Jesus-Geschichte. Das alles verband sich in meinem Kopf. Das erste Lied, das ich in Deutschland für dieses Stück, komponierte, beginnt mit den Worten: »Vater, warum hast Du mich verlassen.« Ich weiß nicht, ob es das Lied in der Schlussfassung des Stücks noch geben wird, Aus diesen Zufällen und aus den Gesprächen mit Yaeli über die zweite Chance ist jetzt erst einmal dieser Song entstanden. Mal sehen, wie es weiter geht. Wir bewegen uns in unbekanntem Gewässern. Aber das ist der beste Ort, wenn man etwas Neues beginnen möchte.

Viel Zeit haben Sie nicht mehr. Im November ist Premiere und ein Orchester ist doch auch dabei.

Das stimmt. Aber wir können uns alle jetzt ganz darauf konzentrieren. Ein Gutteil der Musik wird eingespielt werden. Aber die Ensemblemitglieder werden auch spielen und singen. Es wird beides geben: Vorproduziertes und live.

Sind Sie sicher, dass Sie pünktlich fertig werden werden?

Sie wollen mich unbedingt nervös machen. Aber ich sage Ihnen, wir werden es schaffen. Wir haben eine Deadline und die werden wir nicht überschreiten. Sie sind Journalist. Sie kennen das!

A Covid-19 drama, a post-pandemic play?

Our starting point is actually the consideration of whether or not the fact that we have managed to survive this pandemic pretty well here gives us a »second chance.« But we address the question in a much more general way and extend it to the private context as well. And of course, it will be a musical production.

A wonderful idea. So something amusing can also be written about Covid.

It's always important to Yaeli and me to allow the comic side of a subject to be shown. The satirical element should never be missing. Not in her plays and not in my songs. That is one of the reasons for our collaboration. We've known each other for a very long time. We went to art school together, she studied drama and I studied piano. I cannot imagine anything that doesn't have a comic side as well.

A second chance means: the first attempt failed.

Perhaps the second will fail as well. Perhaps others will pile on top. Perhaps what we believe is the second chance is actually the 22nd already. You remember the strict lockdown when we were rarely permitted to leave our homes? Back then many people experienced radical changes in their lives. There was this huge insecurity around the question: what is normal? Going to work before the lockdown was seen as the most normal thing in the world. Suddenly, for most people, that didn't exist anymore. What does life mean for us today, after the seemingly shocking experiences of the pandemic? My impression is that the old mechanisms of »normality« haven't been dismantled by the pandemic. Largely we're returning to them unshaken.

When you spoke about second chances, I automatically thought about the situation in Israel. Israel after Netanyahu, is that a second chance?

I very much hope so. But unfortunately, I don't really believe it will be.

You've written songs for a show that doesn't exist yet?

That's true. The last time we collaborated here in Berlin on *Yes but No* – that was 2018 – there was a different starting point. Yaeli had already written something. My task was to give her sentences a sound. To me that didn't seem to be a simple task. After all, I work slowly, very slowly. One album every seven years! But back then it was actually very easy. It was a play about #MeToo. Yaeli had written a scene. A couple sits in a restaurant and talks about how they're going to have sex. That was fun. This time everything was different on the first workshop day: Yaeli looked at me questioningly and the actors did the same. Writing songs for a play that doesn't exist yet is a true challenge.

How does that work?

Normally a flight from Tel Aviv to Berlin takes four and a half hours. This time it took me twenty. My area had been bombed. I moved into my wife's house which had been newly furnished. There were just a few books. I needed one for the flight and so I took José Saramago's *The Gospel According to Jesus Christ*. A friend pointed out to me that it was Shavuot, a day that reminds us that God gave us the ten commandments. Devout Jews spend Shavuot in constant prayer. I read Saramago's Jesus story. All of that combined in my head. The first song I composed for this play begins with the words: »Father, why have you forsaken me.« I don't know if this song will be in the final version of the play. Out of these coincidences and the conversations with Yaeli about second chances, this song was created for a start. Let's see how it progresses. We're traveling through uncharted waters. But that's the best place to be if you want to begin something new.

You don't have that much time left. The premiere is in November.

That's true. But we can all concentrate on it fully now. A large part of the music will be recorded. But the ensemble members will also play and sing.

Are you sure you'll be finished on time?

You're definitely trying to make me nervous. But I'm telling you we're going to complete it. We have a deadline, and we aren't going to miss it. You're a journalist; you're familiar with that!

DIE BERLINER TRILOGIE

THE BERLIN TRILOGY

Berlin Kleistpark ist nicht nur ein Porträt der Stadt, sondern auch des Autors Hakan Savaş Mican.

Berlin Kleistpark is not only a portrait of the city, but also of the author Hakan Savaş Mican.



Sie arbeiten an einem neuen Stück?

Die Idee zu *Berlin Kleistpark* ist zehn Jahre alt. Ich habe in der Zeit immer mal wieder daran gearbeitet. Das Stück ist Teil einer Stadt-Trilogie. Die begann mit *Berlin Oranienplatz* am Gorki, der zweite Teil sollte *Berlin Kleistpark* sein und der dritte *Berlin Karl-Marx-Platz*. Die Pandemie hat das durcheinandergebracht. Der dritte Teil wird im Oktober an der Neuköllner Oper gezeigt werden, während *Berlin Kleistpark* erst im Dezember Premiere im Gorki haben wird.

Warum eine Trilogie?

Seit 2008 arbeite ich am Theater. Schon als 2008 das Ballhaus Naunynstraße unter der Leitung von Shermin Langhoff eröffnet wurde, war ich – damals noch als Filmstudent – mit einem von mir geschriebenen und inszenierten Stück dabei. In den folgenden Jahren habe ich vor allem Theaterstücke inszeniert oder Romane und Filme für die Bühne adaptiert und das Schreiben von eigenen Texten ist ein wenig in den Hintergrund gerückt.

Bei den Proben zu Ödön von Horváth's *Glaube, Liebe, Hoffnung* am Gorki fühlte ich mich besonders unwohl, weil ich anstatt selbst zu schreiben einen Autor inszenierte, dessen Sprache so vollkommen ist, dass es nichts hinzuzufügen gibt. Da hatte ich einen Traum: Ich komme nach Hause, meine Mutter hat für viele Gäste gekocht, sie sitzen im Wohnzimmer. Ich bin gekränkt und frustriert und frage sie: »Warum hast Du nicht für mich auch etwas zum Essen vorbereitet?« »Hakan«, sagt sie, »geh doch in die Küche, sie ist voll mit Essen.« Diese Trilogie ist der Versuch, zurück in meine eigene Küche zu gehen, mich als Autor wiederzufinden und die Geschichten zu erzählen, die über Jahre in mir gearbeitet haben.

Die Stadt-Trilogie zeigt mein Berlin: Kleistpark (Schöneberg), Karl-Marx-Platz (Neukölln) und Oranienplatz (Kreuzberg). Bis Mitte der 90er lebte ich in der Türkei bei meiner Großmutter und in den Schulferien besuchte ich meine Eltern in Berlin. Seit 1997 lebe ich hier. Es hat mich interessiert Prozesse, Wandlungen und Verwandlungen der Menschen in Berlin, besonders der türkischstämmigen Arbeiter*innenklasse zu beobachten. Im Kern erzähle ich in diesen drei Stücken von erfolgten und gescheiterten Aufstiegsgeschichten.

You're working on a new play?

The concept for *Berlin Kleistpark* is 10 years old. Over the years, I've worked on it every now and then. The play is part of a city trilogy which began with *Berlin Oranienplatz* at the Gorki. The second part was supposed to be *Berlin Kleistpark* and the third *Berlin Karl-Marx-Platz*, then the pandemic jumbled that up. The third part will be shown at the Neuköllner Oper in October, while *Berlin Kleistpark* won't premiere at the Gorki until December.

Why a trilogy?

I've been working in the theatre since 2008. I was involved with the Ballhaus Naunynstraße back when it was opened under the leadership of Shermin Langhoff in 2008 – at that time I was still a film student – with a play that I wrote and directed. In the years that followed, I mostly directed texts for the theatre or adapted novels and films for the stage, and writing my own texts receded a bit into the background.

I felt particularly uneasy during the rehearsals for Ödön von Horváth's *Glaube, Liebe, Hoffnung* at the Gorki because, instead of writing myself, I was staging an author whose language is so perfect that there's nothing left to add. During that time, I had a dream: I came home, my mother had cooked for many guests and they were sitting in the living room. I was offended and frustrated and asked her: »Why didn't you make something for me to eat as well?« »Hakan,« she said, »just go into the kitchen, it is full of food.« This trilogy is my attempt to go back into my own kitchen, to find myself as an author again and tell the stories that have worked in me over the years.

The city trilogy shows my Berlin: Kleistpark (Schöneberg), Karl-Marx-Platz (Neukölln) and Oranienplatz (Kreuzberg). Until the mid-90s I lived in Turkey with my grandmother, and I visited my parents in Berlin during school holidays. I've lived here since 1997. I was keen to observe the processes, changes and transformations of the people in Berlin, especially the working class coming from Turkey. In these three plays I tell, in essence, stories of successful and failed upward mobility.

How are the plays connected?

Berlin Oranienplatz focuses on the question of whether or not a child of the working class can make it into higher echelons of society without the appropriate habitus and with only the accumulation of material capital. *Berlin Karl-Marx-Platz* is about the disappearance of the working class in Berlin after the fall of the Berlin Wall, which is why it stretches over 10 years. The underlying question in *Berlin Kleistpark* is: To what extent can we liberate ourselves from the wounds, scars and burdens of our parents?

Is that your story?

For me it's less about a retrospective post-migrant perspective which records personal past experiences, but rather a forward-looking sensor for societal changes which have already begun, especially with regard to family structures. That's why these three plays are based on real events which I have adapted into fictional stories.

The Berlin in your stories is the old West Berlin...

... but also what became of it. My father worked in a factory. Soon after the fall of the Berlin Wall my father became unemployed. That was a huge identity crisis. I observed it closely at the time. My parents came to Germany as wonderfully luminous candles. When they went back at the end of the 90s, they were

Wie hängen die Stücke zusammen?

Bei *Berlin Oranienplatz* geht es um die Frage, ob man als Arbeiter*innenkind ohne den passenden Habitus und nur mit der Anhäufung eines materiellen Kapitals in höhere Kreise gelangen kann. Bei *Berlin Karl-Marx-Platz* geht es um das Verschwinden der Arbeiter*innenklasse in Berlin in der Dekade nach dem Fall der Mauer. In *Berlin Kleistpark* ist die Grundfrage: Inwieweit können wir uns von den Verwundungen, Narben und Lasten unserer Eltern befreien?

Ist das Ihre Geschichte?

Diese Stücke basieren auf wahren Begebenheiten, die ich fiktional bearbeitet habe. Es geht mir weniger um einen postmigrantischen retrospektiven Blick, der geschehene persönliche Erfahrungen protokolliert, sondern vielmehr um einen zukunftsgerichteten Sensor für bereits begonnene gesellschaftliche Veränderungen vor allem bezüglich Familienmodellen.

Das Berlin, von dem Sie erzählen, ist das alte Westberlin...

... aber auch, was daraus wurde. Mein Vater arbeitete in einer Fabrik. Schon bald nach dem Fall der Mauer wurde er arbeitslos. Das war eine große Identitätskrise. Das habe ich damals sehr genau wahrgenommen. Meine Eltern waren als wunderbar leuchtende Kerzen nach Deutschland gekommen. Als sie Ende der 90er zurückgingen, hatten sie abgebaut, flackerten nur noch ein wenig. Meine Eltern waren stolz, Arbeiter*innen zu sein. Aber sie taten alles, um zu verhindern, dass ihre Kinder es wurden. Darum wurden wir Kinder angehalten zu lernen, Bildung zu erwerben. Sie nahmen das Geld, das sie in der Fabrik verdienten, und schickten es an eine teure Privatschule in Ankara, um mich vor dem Weg in die Fabrik zu retten. Sie wussten, wie es ist, wenn man nichts hat als seinen Körper. Diesen Stolz und den Willen des Aufstiegs kann man fast bei allen Arbeiter*innenfamilien finden. Aber diese Zeit ist vorbei. Das Band, das die Einzelnen miteinander verknüpfte, ist zerrissen. Dazu gehören auch Klasse und Klassenbewusstsein. In allen drei Stücken geht es darum, etwas aufrecht zu erhalten, das nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Deswegen tragen diese Stücke eine Grundmelancholie in sich.

Sie sind ein Arbeiter*innenkind, aber kein Arbeiter. Sie haben es geschafft.

Aber ich spreche in diesen drei Stücken nicht von mir als Person, sondern über die Suche einer Generation. Wenn ich mir einige meiner alten Freund*innen anschau – Töchter, Söhne türkischer Arbeitsmigrant*innen, die heute Anwalt*innen sind oder florierende Firmen haben – werde ich den Eindruck nicht los: Sie leben in einem Provisorium wie unsere Eltern. Sie wollten irgendwann zurück und lebten mit einer großen Sehnsucht nach einem fiktiven Ort, den sie Heimat nannten. Und deren Kinder heute leben auch mit einer großen Sehnsucht. Sie suchen »das bessere Leben«, aber sie können nicht definieren, was das bedeutet. Sie haben zwar die unterste Klasse der Gesellschaft verlassen, aber in der neuen sind sie noch nicht wirklich angekommen. Manche versuchen sogar mit einem unglaublich gut gepflegten Verständnis für Kleinbürgerlichkeit in der Mehrheitsgesellschaft nicht aufzufallen. Die Ungeheuerlichkeit der Klassenschranken ist mir sehr wichtig. Die existieren ja immer noch. Aber es gibt kein Bewusstsein mehr davon. Die Geschichten der Arbeiter*innenklasse werden nicht erzählt. Es wird so getan, als gebe es sie nicht. Das macht es nicht einfacher, aus ihr herauszukommen, im Gegenteil.

BERLIN KLEISTPARK

2. TEIL DER STADT-TRILOGIE

URAUFFÜHRUNG 11/Dezember 2021 | Von HAKAN SAVAŞ MİCAN

Adem steht auf dem Treppenabsatz. In der rechten Tür steht die israelische Doktorandin Moria, seine Nachbarin und große Liebe. Sie sind ein unentschlossenes Paar zwischen Trennung und Neuanfang in einer gemeinsamen Wohnung. In der linken Tür steht Adems Mutter Meryem. Sie hat Geld mitgebracht, als Wiedergutmachung dafür, dass sie ihn einst über Jahre in der Türkei »parkte«. Sie ist zu Besuch und will sich verabschieden für immer. Adem, wie viele seiner Generation, weiß nicht, wo er klingeln soll. Bei der Vergangenheit, die er am liebsten vergessen will oder bei der Zukunft, die ihm Angst macht.

Der zweite Teil von Hakan Savaş Mican's Stadt-Trilogie erzählt den Versuch einer Liebe, die allzu abhängig ist von Vergangenheiten, fremden Wunden, ewigen Verwunderungen – wie diese Stadt selbst. Sie suchen alle eins: das Vertrauen.

Adem stands on the landing. In the door to the right is an Israeli PhD student named Moria, his neighbour and the love of his life. They are an indecisive couple oscillating between breaking up and starting over by moving in together. In the door to the left is his mother Meryem. She has brought money with her as a way to make amends for »parking« Adem in Turkey for years. She's visiting and wants to say goodbye forever. Adem, like many of his generation, does not know where he should knock. On the past he would prefer to forget or on the future that frightens him.

The second part of Hakan Savaş Mican's city trilogy tells the story of an attempt at love which is much too dependent on pasts, the wounds of others, eternal astonishments – like this city itself. They are all in search of one thing: trust.

Regie HAKAN SAVAŞ MİCAN Musikalische Leitung JÖRG GOLLASCH

Bühne ALISSA KOLBUSCH Kostüme MIRIAM MARTO Video MIKKO GAESTEL

Dramaturgie YUNUS ERSOY, HOLGER KUHLA

Aufführungsrechte: rua. Kooperative für Text und Regie, Berlin

worn down, only flickering a little. My parents were proud to be workers. But they did everything to prevent their children from becoming them. That's why us kids were required to study, to obtain an education. They took the money they earned in the factory and sent it to an expensive private school in Ankara, to save me from the path to the factory. They knew what it was like when one has nothing but one's body. This pride and the will to advance can be found in almost all working-class families. But that time is over. The bond that bound individuals together is broken. Part of that is class and class awareness as well. All three plays are about upholding something that can no longer be sustained. That's why these plays carry an underlying melancholy in them.

You are the child of workers, but not a worker yourself. You've made it.

But in these three plays I speak not of myself as a person, rather of the search of an entire generation. When I look at some of my old friends – daughters, sons of Turkish economic migrants, who are lawyers or have successful businesses now – I cannot get rid of the impression that they live in a provisional arrangement just like our parents. Our parents wanted to return at some point and lived with a great longing for a fictional place they called the home country. And their children today also live with a great longing. They are looking for »a better life,« but they cannot define what that means. To be sure, they aren't workers anymore and have left the lowest class in society, but they haven't really arrived in the new one either. With their unbelievably well-maintained understanding of the petty bourgeois mentality, some even try to not stand out in mainstream society. The outrageousness of class barriers is very important to me. They still exist today, but there's no awareness of them anymore. The stories of the working class are not told. We act like they don't exist. That doesn't make upward mobility any easier. On the contrary.

FROM YCA WITH LOVE

Teilnehmer*innen der Young Curators Academy 2019, die in vier verschiedenen Ländern leben, schreiben Briefe nach Berlin. Sie teilen persönliche Perspektiven aus ihren jeweiligen Ländern. Grüße und Einblicke aus der ganzen Welt.

Participants from the 2019 Young Curators Academy, living in four different countries address letters to you, members of the Gorki public. They share a personal perspective from their respective countries. Greetings and insight from around the world.

EIN BRIEF AUS ATHEN, GRIECHENLAND

Schauspieler*in, Performer*in, Theatermacher*in – nicht Regisseur*in, sondern Theatermacher*in. Ich bevorzuge dieses Wort, weil es konkret ist und einfach erklärt, dass man etwas mit Theater macht. Es ist ein gleichberechtigtes Wort. Im Gegensatz dazu drückt das Wort Regisseur*in eine Vorrangstellung aus und beansprucht eine Stellung in einer Rangordnung. Ich habe mich immer zwischen den Rängen wiedergefunden und das gefällt mir auch ganz gut so. Es lässt mich mit dem ungleichmäßigen Gleichgewicht flirten, durch das ich mich lebendig und wach fühle. Ich bin zweisprachig, mein Vater ist Syrer und meine Mutter ist Griechin. Ich fühle mich weder syrisch noch griechisch. Ich fühle mich dazwischen. Meine Arbeit spiegelt meine Sehnsüchte im Leben wider, die Suche danach, was Zugehörigkeit wirklich bedeutet. Ich erinnere mich, als ich an der YCA teilnahm, war die Hauptfrage beim Herbstsalon 2019: Was bedeutet Heimat heute? Nachdem ich mich mit verschiedenen anderen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen beschäftigt habe in dem Versuch, diese Frage zu beantworten, ist meine Erfahrung, dass der Hauptfaktor hinter ihren Fragen und Antworten Wut war. Wut, die aus der Geschichte des Wortes Heimat und den Erinnerungen, die dieses Wort hervorruft, herrührt. Daher verstehe ich, dass der Fokus nicht auf der Bedeutung von Zugehörigkeit lag, sondern in der Zerstörung der Erinnerung an das, was Heimat einst bedeutet hat und wie diese spezifische Bedeutung von Heimat Diskriminierung noch heute reproduzieren kann. Wut ist immer noch da.

Die eigentliche und meiner Meinung nach einzige Antwort auf die Frage der Zugehörigkeit war die Koexistenz so vieler Künstler*innen aus der ganzen Welt bei der YCA. Die Koexistenz und der Austausch unserer Praktiken, Meinungen und Inspirationen waren genug und führten zu einer greifbaren Antwort auf die Frage, was Zugehörigkeit wirklich bedeutet. Keine besonderen Extraebenen, keine besondere Schwerkraft, keine unterstrichenen Überlagerungen, keine Didaktik, sondern einfach nur da sein und koexistieren. Das ist es, was Zugehörigkeit für mich bedeutet. Einfach durch unsere Unterschiede koexistieren, ohne die Notwendigkeit, miteinander übereinzustimmen. Wenn ich mich selbst mal wieder zwischen Vernunft und Wahnsinn befinde, wenn ich die globale Ausbeutung von Menschenrechten erlebe, wenn ich sehe, wie die Systeme mit einem Virus und der Pandemie umgehen, ist Stille vonnöten.

In der postpandemischen Welt (ein Wunschwort) bin ich dabei, meine Version von T.S. ELIOTs *Wasteland* zu inszenieren. Meine Praxis verbindet bildende Kunst, Tanz und Theater und dreht sich um den menschlichen Körper und dessen instinktive Gesten. Was mich hier beschäftigt, ist erneut die Zugehörigkeit »dazwischen«. Ein Teenager noch ohne definierte sexuelle Orientierung und ein hegemonialer, maskuliner Mann müssen ihre Beziehung dazwischen finden. Der leere Raum, der von ihren Unterschieden definiert wird, ist ihr wüstes Land. *Wasteland* handelt von den Unterschieden, die dazwischen liegen. Die Premiere wird im Dezember 2021 in New York City im Kunstraum Undercurrent stattfinden.

Rafika Chawishe

A LETTER FROM ATHENS, GREECE

Actress, Performer, Theatremaker – not Director but theatremaker. I prefer that word because it's specific, and it simply explains that you make something in theatre. It's an equal word. In contrast, the word director comes with supremacy and it claims a position in a hierarchy line. I have always found myself between the lines and I quite like it. It makes me flirt with the unbalanced balance, that makes me feel alive and alert. I'm bilingual, my father is Syrian and my mother is Greek. I feel neither Syrian, nor Greek. I feel in between. My work reflects my longings in life; searching for what belonging really means. I remember that, while participating in the YCA, the main question that characterised the festival *Herbstsalon*, 2019 was what »Heimat« means today? What I experienced following various fellows artists and scholars trying to answer the question, is that rage was the main factor behind their questions and answers. Rage coming from the history of the word »Heimat« and the memories that the word was bringing to the surface. Therefore I understood that the focus was not in the meaning of belonging but destroying the memory of what »Heimat« once meant, and how today this specific meaning of »Heimat« can reproduce discrimination. Rage is still there.

The actual and only, in my opinion, answer of belonging was the co-existence of so many artists from all over the world in the YCA. The co-existence and the exchange of our practises, beliefs and inspirations was enough and brought a tangible answer when questioning what belonging really means. No extra fancy layers, no extra gravity, no big layers underlined, no didacticism, just simply being present and co-existing. That is what belonging means to me. Simply co-existing through our differences, without requiring us to correlate with each other as a prerequisite. Once more finding myself in between sanity and insanity, experiencing the exploitation of human rights globally as one can watch the systems dealing with a virus and the pandemic, stillness is necessary.

In the postpandemic (wishful word) world I'm in the process of staging my version of T.S. ELIOT's *Wasteland*. My practice combines visual arts, dance and theatre and is centered around the human body and its instinctive gestures. What triggers me here is again belonging »in between«. A teenager that hasn't yet defined their sexual orientation and a hegemonic masculine man have to find their relationship in between. The empty space defined by their differences is their wasteland. *Wasteland* talks about the differences lying in between. The play will premiere in New York City in December 2021 in the art space Undercurrent.

Rafika Chawishe

EIN BRIEF AUS YANGON, MYANMAR

Hallo,

wer immer auch diesen Brief lesen mag, ich hoffe, ihr seid bei bester Gesundheit und lest ihn an einem sicheren Ort. Dort, wo ich dieser Tage lebe, ist beides derzeit schwer zu finden. Die Welt um mich herum hat sich am 1. Februar, dem Tag des Militärputsches in Myanmar, selbst zerlegt. Die Kunst ist seit der Ausbreitung von Corona und nun dem Putsch hart getroffen worden. Für diejenigen, die wissen, wie dieses Regime funktioniert, ist alles wieder beim Alten. Exiliert, zensiert, auf den Index gesetzt, verhaftet, im Untergrund – ihnen sind diese Worte nur allzu bekannt. Die Association of Myanmar Contemporary Art (AMCA), die auf einstimmigen Beschluss von verschiedenen Kulturschaffenden aus Myanmar gegründet wurde, musste in den Untergrund gehen, bevor sie aktiv werden konnte. Die Galerie, in der ich gearbeitet habe, verwandelte sich in einen dunklen Bunker, wo Putschgegner*innen sich ausruhen konnten und eine Sicherheitsausrüstung bekamen, bevor sie letztlich ganz schließen musste. In den sechs Monaten seit dem Putsch sind die Studierenden zu bewaffneten Rebell*innen geworden. Das einst lebhaftes Nachtleben Yangons ist nun von einer tödlichen Stille eingehüllt und die Straßen sind mit Blut besudelt. Ich halte mittlerweile Grabreden. Ich mache bei einem Projekt namens Revolution Forest mit, bei dem wir Bäume für all die Verstorbenen pflanzen, die seit dem Putsch vom myanmarischen Militär zu Unrecht getötet wurden. Das Waldkonzept passt meiner Meinung nach zum Namen ‚Frühlingsrevolution‘, wie die Leute diese Bewegung gegen die Junta genannt haben. Neben dem Bäume pflanzen haben wir auch ein virtuelles Mausoleum online geschaffen. Wir wollten einen Ort schaffen, um die Toten zu betrauern. Dieser virtuelle Raum ist zu meinem sicheren Ort geworden, an dem ich meine Gefühle verarbeiten kann. Eine große Flucht. Online-Räume haben seit den Corona-Lockdowns für mich irgendwie eine therapeutische Wirkung entfaltet. Wenn man seine Realität hasst, kann man sich in diesen Räumen verstecken. Die Realität in Myanmar wird derzeit immer härter. Die dritte Coronawelle fordert mehr Menschen, als sie sollte, und es kommt nicht wirklich überraschend, wenn medizinisches Personal gejagt, getötet oder verhaftet wird. Auch wenn die Welt um mich total verzweifelt ist, möchte ich diesen Brief hoffnungsvoll beenden. Man braucht immer Hoffnung auf bessere Tage. Leben. Widerstand leisten. Und hoffen.

„Hla-Day“* / Ein schöner Tag

Ich warte
auf den schönen Tag
falls heute keiner ist.

22:59 Uhr/07132021
4OEMS* (@4oems)

*Hla-Day ist ein Wortspiel, das ein burmesisches mit einem englischen Wort verknüpft.

*4OEMS ist ein burmesischer Dichter, der seine kurzen Gedichte auf Facebook veröffentlicht. Er schafft es stets, geschickt auf den Punkt zu bringen, was wir alle in Myanmar im Moment fühlen.

Der Text kam auf Vermittlung der YCA Alumna Phoo Myat Thwe zustande. Die/Der Autor*in möchte anonym bleiben.

A LETTER FROM YANGON, MYANMAR

Hello,

Whoever is reading this letter, I hope you are in the best of health and reading from a safe place. Both of these things are hard to find where I live these days. The world around me deconstructed itself on February 1st, on the day of the Coup led by the military in Myanmar.

Art has been hit in the backbone since the spread of Covid and now the coup. For those who know how this regime works, it's going back to the familiar. Exiled, censored, blacklisted, arrested, underground, they are all too familiar with these words. The Association of Myanmar Contemporary Art (AMCA), which was founded on a unanimous agreement by various Myanmar Cultural Workers had to go underground before it had a chance to make its debut. The gallery space I worked for, before having to shut down completely, turned into a dark bunker where protestors against the coup rested and got safety equipment. In the six months since the coup, students have become armed rebels. The once lively Yangon nightlife is now engulfed by deafening silence and the streets are stained with blood. For me, I have become an eulogist. I am involved in a project called Revolution Forest, where we are planting trees for every deceased person wrongly killed by the Myanmar military since the coup. The forest concept, in my opinion, fits with the name »Spring Revolution«, as people have named this movement against the junta. In addition to planting trees, we also created a Virtual Reality Mausoleum space online. We wanted to create a space to mourn the dead. That virtual space has become my safe place to process my emotions. A great escape. Online spaces have become somewhat therapeutic to me since the Covid lockdowns. When you hate your reality, you can hide in those spaces.

Reality is getting harsher in Myanmar these days. The third wave of Covid outbreaks is taking more lives than it should, and it's really no surprise when medical personnel are hunted down, killed or arrested. Though the world around me is in complete despair, I want to end this letter with hope. Hope is always needed for better days. Exist. Resist. And hope.

„Hla-Day“* / A Beautiful Day

I will wait
for the beautiful day
if today isn't.

10:59 pm/07132021
4OEMS* (@4oems)

*Hla means beautiful in Myanmar. Hla-Day is a word play combining a Burmese and English word.

*4OEMS is a Burmese poet who has been posting his short poems on Facebook. He never fails to cleverly summarize what the collective of us in Myanmar is feeling at the moment.

YCA alumna Phoo Myat Thwe arranged for us to receive this text. The author would like to remain anonymous.

EIN BRIEF AUS HAVANNA, KUBA

Ich bin heute Morgen in Havanna aufgewacht. Heute ist genau ein Monat vergangen seit den massiven Protesten auf der ganzen kubanischen Insel.

Die Proteste vom 11. Juli sind der Beginn einer neuen Zeit: eine tiefe Überschreitung der Ordnung, ein radikales Erwachen der Menschen.

Das Phänomen kommt der politischen Linken, die glaubte, die utopische kubanische Revolution müsse als Metapher bewahrt werden, seltsam vor. Zugleich kommt es der extremen Rechten und ihrer Agenda gelegen. Ich ziehe es vor zu sagen, dass diese Handlungen eine Aktivierung unserer Zivilgesellschaft darstellten und alle Kubaner*innen einbezogen, unabhängig von von ihrer ideologischen oder geopolitischen Gesinnung.

Hier sind wir mit den Folgen der Pandemie konfrontiert und haben es zugleich mit den willkürlichen Strategien der Regierung zu tun. Unsicherheit, Verluste und Einsamkeit bestimmen mein tägliches Leben, doch ich versuche trotzdem, etwas zu unternehmen.

Ich bin heute aufgewacht und weigere mich mehr denn je, das offizielle Narrativ zu wiederholen, das alles auf Extreme reduziert, in einer ständigen Entmenschlichung und Vereinfachung der Sprache: Freunde und Feinde, Revolutionäre und Konterrevolutionäre, Dissidenten und Regierungsfreundliche. Am Horizont existieren viele Narrative parallel (politische Gefangene, kubanische Impfstoffe, gesundheitliche Notlage, Stromausfälle, Angst).

Unterdessen ist die »Blockade« oder das »Embargo«, das die Vereinigten Staaten über Kuba verhängt haben, eines der größten Probleme. All diese Wirtschaftssanktionen sind das Ergebnis einer aggressiven Politik. Ehrlich gesagt fühlt sich die Möglichkeit einer Normalisierung der bilateralen Beziehungen für mich sehr weit entfernt an. Obwohl wir uns als Bürger*innen der Tatsache bewusst sind, dass dies nicht der einzige Grund für all die Ungerechtigkeiten ist, die auf unserer Insel geschehen.

Als ich angefangen habe, diesen Brief für dich zu schreiben, hatte ich vor, eine Sammlung von Gedichten mit dir zu teilen, einige merkwürdige Bilder der ehemaligen Sowjetunion, die ich als Filter benutze, um meine Stadt zu erkunden. Vielleicht können Kunst und Archiv eine Form sein, über Ab- und Anwesenheiten neu nachzudenken, eine Station, um Vergangenheit und Zukunft neu zu betrachten, eine Alternative, um Virus und Macht zu dekonstruieren.

Ich bin heute Morgen aufgewacht und habe zuerst an all die politischen Gefangenen nach den Protesten gedacht, an den Künstler Hamlet Lavastida, der im Gefängnis ist und einer unhaltbaren Anschuldigung bezichtigt wird.

Ich bin heute Morgen aufgewacht und habe beschlossen, dir zu schreiben, du heißt Keng Sen und ich erinnere mich daran, wie du mich zum ersten Mal nach Kuba gefragt hast, als wir in Berlin waren. Ich hätte »Archipel« sagen können oder »Sonne«, aber ich habe nur eine männliche Revolution erwähnt. In diesem Augenblick öffne ich mein Fenster in Havanna und mache ein Foto für dich. Das Bild ist keine verschlüsselte Botschaft, es ist nur ein Gespräch darüber, wie anders mittlerweile alles ist. Heute ist genau ein Monat vergangen seit den massiven Protesten auf der ganzen kubanischen Insel.

11. August 2021

Martha Luisa Hernández Cadenas

A LETTER FROM HAVANA, CUBA

I woke up this morning in Havana. Today, exactly one month has passed, since the massive protests throughout the Cuban island.

The protests of July 11 are the beginning of a new time: a deep transgression of order, a radical awakening of the people.

The phenomenon is strange to the political left, who believed that the utopic Cuban revolution had to be preserved as a metaphor. At the same time, it is a convenient case for the extreme right agenda. I prefer to say that these actions represented an activation of our civil society and involved all Cubans, regardless of ideological or geopolitical senses.

Here, we are facing the consequences of the pandemic crisis and simultaneously, we are dealing with the arbitrary strategies of the government. The uncertainty, losses and loneliness are defining my daily life, but I'm still trying to do something.

I woke up today and I renounce more than ever the repetition of the official narrative that reduces everything to extremes, in a constant dehumanization and simplification of language: friends and enemies, revolutionary and counter-revolutionary, dissidents and pro-government. Many narratives coexist on the horizon (political prisoners, Cuban vaccines, health emergency, blackouts, fear). Meanwhile, the »blockade« or »embargo« that the United State imposes on Cuba, is one of the biggest problems. All these economical sanctions are the result of an aggressive policy. Honestly, I feel the possibility of a normalization in the bilateral relations is very distant. Despite the fact that we are aware as citizens that this is not the only reason for all the injustices that are happening on our island.

When I started to write this letter for you, my intention was to share a collection of poems, some strange pictures of the past Soviet Union which I'm using as a filter to explore my city. Maybe, art and archive could be a form to rethink absences and presences, a station to reimagine past and future, an alternative to deconstruct virus and power.

I woke up this morning and my first thought was for all the political prisoners after the protests, for the artist Hamlet Lavastida who is in a prison and faces an unsustainable accusation.

I woke up this morning and decided to write you, your name is Keng Sen and I remember when you asked me about Cuba for the first time while in Berlin. I could have said »archipelago« or »sun« but I just mentioned a male revolution. Right now, I open my window in Havana and I take a picture for you. The image is not a cipher message, it's only a conversation about how different is everything now. Today, exactly one month has passed, after the massive protests throughout the Cuban island.

August 11, 2021

Martha Luisa Hernández Cadenas

EIN BRIEF AUS NAIROBI, KENIA

Ich hoffe, dass es euch bei Erhalt dieses Briefes gut geht, ungeachtet all dessen, was gerade passiert. Mir geht es gut, ich halte mich warm und bin gesund. Es ist die kalte Jahreszeit hier, mit einer täglichen Durchschnittstemperatur von 18 °C, was für uns extrem kalt ist! Alle, ich selbst eingeschlossen, tragen einen dicken Mantel! So viel hat sich geändert, seit ich zuletzt am Gorki war; mittlerweile bin ich eine publizierte Autorin und schreibe darüber, wie wir durch meine Arbeit mit #OwnYourCulture die Mode dekolonialisieren. In den letzten zwei Jahren hat sich meine Arbeit mit rassistischer Ungerechtigkeit und der Frage, wie man diese abbauen kann, beschäftigt. Es ist immer herzerreißend, Menschen, die aussehen wie ich, leiden zu sehen, doch ich habe die Hoffnung, dass wir in meiner Generation keine Angst haben, für Gerechtigkeit einzustehen. Ich für meinen Teil kämpfe weiterhin auf meine Weise durch Modeaktivismus für Gleichheit. Ich habe auch meine Ostafrikareise abgeschlossen, wobei ich zwölf Stunden nach Turkana in Nordkenia gefahren bin, um die dortigen traditionellen Modestile zu studieren, die über das letzte Jahrhundert hinweg intakt geblieben sind. Dort hielt ich mich am malerischen Turkana-See auf, wo ich den allerschönsten Sonnenaufgang miterlebte und das Schwimmen im natürlichen Wasser genoss. Falls ihr Kenia je besuchen solltet, müsst ihr unbedingt dorthin fahren; es ist nicht nur ein Abenteuer, sondern noch dazu ist die Landschaft spektakulär. Die Pandemie hat auch einige Herausforderungen mit sich gebracht: Ich habe Verwandte verloren und auch ein paar Arbeitsprojekte, doch in Kenia haben wir die Redewendung »Kesho pia ni siku«, was so viel heißt wie »Morgen ist ein neuer Tag« und den Optimismus ausdrückt, dass es morgen eine neue Chance gibt. In diesem Sinne habe ich aus der schwierigen Situation das Beste gemacht, die Hygienevorschriften beachtet und neue Arbeitsmethoden entwickelt. Das Gute am Lockdown war, dass er mir eine Pause beschert hat, in der ich über meine Arbeit und mein Leben nachdenken konnte; darüber, wie ich mit mehr Seele und besser zum Wohle der Menschheit handeln kann. Außerdem habe ich 100 Bücher gelesen! Zu guter Letzt hoffe ich inständig, dass auch ihr einen Weg findet, optimistisch zu bleiben, denn morgen ist ein neuer Tag, um euer Bestes zu geben.

Liebe Grüße,

Chepkemboi Mang'ira.

A LETTER FROM NAIROBI, KENYA

I trust that this letter finds you well despite all that is happening. I am keeping well, warm and healthy. It is the cold season here, a daily average of 18°C which for us is extremely cold! Everyone including myself is wearing a heavy coat! So much has transformed since I was last at the Gorki, I am now a published author, writing about how we are decolonizing fashion through my #OwnYourCulture work. Over the past two years my work tackled racial injustices and how to dismantle them. It is always heartbreaking to see people who look like me suffer, but I have hope in my generation, we are not afraid to stand for justice. As for myself I continue to advocate for equality in my own way through fashion activism. I also completed my trip around East Africa, driving for twelve hours to Turkana in Northern Kenya to study their traditional fashion styles which have remained intact over the past century. While there I stayed by the scenic Lake Turkana where I watched the most beautiful sunrise and enjoyed swimming in natural water. If you ever visit Kenya make sure to visit, not only is it an adventure but the scenery is spectacular. The pandemic came with its share of challenges: I lost relatives, as well as some work projects but we have a saying in Kenya »kesho pia ni siku« which translates to »tomorrow is another day« implying a sense of optimism, that tomorrow is another chance to try again. I have used this same spirit, making the best of a tough situation, sticking to the health protocols and adapting new work methods. The silver lining to the lockdown, it provided me with a pause in which I have been able to reflect on my work and life; how to do it more soulfully and better, and for the good of humanity. In addition to that, I have finished reading 100 books! In closing, it is my sincere hope that you, too, find a way to stay optimistic, for tomorrow is another day to do your best.

With love,

Chepkemboi Mang'ira.

Ab 9/September 2021

DIGITAL YOUNG CURATORS ACADEMY

(D-YCA 2021)

Eine künstlerische und aktivistische Plattform um Allianzen zu bilden, Gemeinsamkeiten zu erforschen und Solidaritäten zu festigen. Intersektionale Künstler*innen, Denker*innen, Schriftsteller*innen und Kurator*innen teilen ihre Praktiken auf der neuen digitalen Plattform des GORKI (youngcuratorsacademy.com) mit einem translokalen Publikum auf der ganzen Welt.

Nach ihrem Auftakt im August, geht die D-YCA im September in ihre zweite Phase: *The Digital Agora* ist ein digitaler öffentlicher Raum für Politik, Open Studios und Workshops, ein Ort, wo sich Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und Aktivist*innen versammeln, und Körper und Geist aufgetankt werden können.

An artistic and activist platform to discover alliances, research affinities, and consolidate solidarities. Intersectional artists, thinkers, writers, and curators share practices with translocal audiences around the world on the new GORKI digital platform (youngcuratorsacademy.com). After its opening in August, the D-YCA is moving onto its second part in September: *The Digital Agora*, a digital public space for politics, open studios online and workshops, a place where scientists, artists, and activists gather, and a recharge zone for the body and spirit.

Künstlerische Leitung **ONG KENG SEN** Hosts **SILKE BAKE, ERDEN KOSOVA, ONG KENG SEN**

Digitale Produktion **RABELLE RAMEZ ERIAN** Kuratorische Mitarbeit **ANNE DIESTELKAMP** Produktionsleitung **LUCIA LEYSER**

Im Rahmen des 5. Berliner Herbstsalons. Gefördert aus Mitteln des Landes Berlin, Senatsverwaltung für Kultur und Europa.
In Kooperation und mit Unterstützung von T:>Works International Curators Academy.

ICH BIN GERNE ZUSTÄNDIG FÜR DIE SCHÖNEN MOMENTE

I LIKE BEING RESPONSIBLE FOR BEAUTIFUL MOMENTS

Der Chef der Kantine des Maxim Gorki Theaters Turabi Kocadağ erzählt von den Vorlieben seines Publikums.
The head of the canteen at the Maxim Gorki Theatre Turabi Kocadağ talks about the preferences of his audience.

Ich weiß, was Ihr Name bedeutet!

Sie sind ja ganz aufgeregt. Naja, ich erfuhr erst mit 15 von einem arabischen Arzt, dass »turab« auf arabisch Erdboden, Staub bedeutet. Sie konnten vorhin einfach im Internet nachschlagen und in weniger als einer Minute wussten Sie Bescheid. So geht das heute.

Machen Sie sich nichts daraus. Ich war über fünfzig bis ich erfuhr, dass Arno von Aar, dem Adler, kommt. Sie sind der Chef der Kantine des Maxim-Gorki-Theaters. Ist die auch für Besucher geöffnet?

Aber ja. Natürlich sind wir in erster Linie da für die Mitarbeiter*innen des Maxim Gorki Theaters und des Palais am Festungsgraben. Aber während des Semesters kommen mittags auch viele Studierende. Im Sommer ist unser Garten eine ziemlich begehrte Örtlichkeit. Man sitzt hier einfach gut. Und das Essen ist natürlich prima.

Seit wann betreiben Sie die Kantine im Gorki?

Seit 2013. Armin Petras war noch der Intendant. Wir hatten damals das Restaurant »Mundvoll« in Kreuzberg. Es lief gut. Aber als Shermin Langhoff – sie hatte ihren Vertrag für das Gorki schon unterschrieben – mir riet, mich doch an der Ausschreibung für die Gorki-Kantine zu beteiligen, da tat ich das. Und wurde genommen. Ich weiß nicht, mit wem ich damals konkurrierte. Seitdem mache ich die Gorki-Kantine.

Sie mussten sich umstellen. Eine Kantine ist ja ein ganz anderer Betrieb als ein Restaurant.

Eigentlich nicht. Beides sind Orte, an denen Menschen zusammenkommen und zusammen essen. Sicher: Die Preisstruktur ist eine ganz andere. Aber mein persönlicher Anspruch ist: Egal, was ein Essen kostet, gut muss es sein.

I know what your name means!

Well, you are very excited. What can I say, I didn't find out until I was 15, when an Arabic-speaking doctor told me that »turab« means dirt in the Arab world. But you had the ability to just look it up online right before we met, and you found out in less than a minute. That's how it works today.



Don't worry. I was over fifty when I found out that Arno comes from Aar, the eagle. So you are in charge of the staff canteen at the Maxim Gorki Theatre. Is it also open to visitors?

Why yes, it is. Of course, our priority is the staff at the Maxim Gorki Theatre and the Palais am Festungsgraben. But during the semester a lot of students come at lunchtime. In the summer our garden is a coveted location. It's just a good place to sit. And of course, the food is top-notch.

How long have you been running the Gorki canteen?

Since 2013, when Armin Petras was still the artistic director. At that time, we were running the restaurant »Mundvoll« in Kreuzberg. It was going well. But when Shermin Langhoff – she had already signed her contract for the Gorki – advised me to participate in the call for bids for the Gorki canteen, I went for it. And we won. I don't know who I was competing with back then. Since then, I've been in charge of the canteen.

So you had to adapt. A canteen is a completely different operation from a restaurant.

Not really. Both are places where people come together and eat together. Of course: the price structure is completely different. But my personal aspiration is: no matter what the meal costs, it needs to be good.

Was ist denn der Renner in der Gorki-Kantine?

Mittwochs ist Schnitzeltag und da ist es immer voll.

Wieviel kamen denn in Vor-Corona-Zeiten zum Beispiel zu einer Premierenfeier?

Das konnten schon – je nach dem – zwei- bis dreihundert Leute sein. Die verteilen sich natürlich über den ganzen Abend.

Es ist viel zu tun. Aber Sie wissen nie, wie viel. Man kann sich leicht vertun.

So ist das in der Gastronomie. Man ist sehr abhängig von Faktoren, auf die man keinen Einfluss hat. Das Wetter zum Beispiel oder ob ein Stück viele Besucher anlockt, die dann auch bei uns vorbeischauen oder nicht.

Sie lachen! Gefällt Ihnen das?

Niemandem gefällt es, abhängig zu sein von Dingen, auf die er*sie keinen Einfluss hat. Das ist schrecklich, aber ganz normal.

Wären Sie Buchhalter, wäre alles einfacher.

Aber ich hätte nichts mit den Menschen zu tun. Das ist das Schöne in der Gastronomie. Es geht immer um die Menschen. Wenn es ihnen schmeckt, sind sie guter Laune und dann bin ich es auch. So einfach ist das. Es geht darum, alle glücklich und zufrieden zu machen. Das ist doch etwas.

Der Hit ist das Schnitzel am Mittwoch. Das hört sich nicht nach besonders gesunder und bewusster Ernährung an.

Vegan bieten wir auch an. Es gibt die unterschiedlichsten vegetarischen Gerichte. Die Nachfrage danach wächst. Aber es ist doch immer noch eine Minderheit. Ganz sicher aber ist heute mit Fleisch allein keine Kantine mehr zu machen. Es ist schwierig sich umzustellen. Ich muss genau darauf achten, was die Leute wollen. Nicht so sehr auf das, was sie sagen, was sie wollen. Ich muss darauf achten, nicht nur um Geld zu verdienen, sondern auch, damit es den Gästen gefällt. Es muss ihnen schmecken. Sonst ist die Kantine nichts wert. Das ist natürlich schwieriger zu kalkulieren, wenn alles frisch sein muss.

Denken Sie manchmal daran, wieder ein Restaurant aufzumachen?

Sie haben Humor: Mitten im Corona-Lockdown stellen Sie mir diese Frage. Ich bin froh, dass ich die Kantine machen kann. Ich weiß nicht, ob ich in einem Restaurant überlebt hätte. So viele Kolleg*innen mussten ihre Leute nach Hause schicken, mussten dicht machen. Das ist eine Katastrophe.

Und abgesehen von Corona?

Es ist ein riesiger Stress. Es ist schwierig gute Mitarbeiter*innen zu bekommen, es ist schwierig sie zu halten. Gute Köch*innen sind ein riesiger Glücksfall. Alles hängt an ihnen. Sie denken, beim Kochen ginge es darum, dass es schmeckt. Das ist völlig richtig. Aber Kochen ist ein riesiges logistisches Problem. Sie bereiten alles stundenlang vor. Dann kommen die Gäste zwischen 19 und 21 Uhr und wollen alles sofort haben. Jeden Abend. Das ist Stress pur. Da stößt man schon auch an menschliche Grenzen. So eine Kantine ist da doch etwas übersichtlicher.

Wie lange sind Sie in der Gastronomie?

Ich bin fünfzig Jahre alt und jetzt mehr als zwanzig Jahre in der Gastronomie. Ich bin für vieles verantwortlich. Für alles, was mit der Kantine zusammenhängt. Das zerrt an mir. Abends dauert es bis ich wieder runterkomme.

Denken Sie ans Aufhören?

Nein. Ich bin gerne Gastgeber und gerne zuständig für die schönen Momente im Leben meiner Gäste.

What's the most popular dish in the Gorki canteen?

Wednesday is schnitzel day, and it is always full.

In pre-Covid times, how many people came, for example, to a premiere party?

That could be – depending – two to three hundred people. Of course, they're spread out over the entire evening.

That's a lot to manage. And you never know how many people in total. It's easy to make a mistake.

That's how it is in the restaurant business. We're very dependent on factors that we don't have any control over. The weather, for example, or whether or not a play draws lots of people, who then drop by the canteen as well.

You're laughing! Do you like it?

No one likes being dependent on things they have no control over. It's terrible but also very normal.

If you were an accountant, everything would be simpler.

But I wouldn't have anything to do with people. That's the nice part of the restaurant business. It is always about the people. If they like the food, they're in a good mood and then I am too. It is that simple. It's about making sure everyone is happy and satisfied. That is something after all.

The hit is the schnitzel on Wednesday. That doesn't sound like especially healthy and mindful eating.

We also have vegan options. There are a variety of different vegetarian dishes, of course. The demand for them is growing. But they're still a minority of what we serve. But today you certainly cannot run a canteen with only meat dishes. It is difficult to adapt. I need to pay close attention to what people want. Not so much to what they say they want. I need to pay attention to that not only to earn money but also so that the guests enjoy it. It needs to taste good. Otherwise, the canteen isn't worth anything. Of course, that's more difficult to calculate when everything needs to be fresh.

Do you sometimes think about opening up a restaurant again?

You're funny. Asking me that question in the middle of a Covid lockdown! I am happy that I can run the canteen. I do not know if I would have survived in a restaurant. So many of my colleagues had to send their staff home, had to close. It's a catastrophe.

And apart from Covid?

It is very stressful. It is difficult to get good staff; it is difficult to keep them. A good cook is a massive stroke of luck. Everything depends on them. You think that cooking is about making something that tastes good. And that is correct. But cooking is an enormous logistical problem as well. It takes hours to prepare everything. Then the guests all come between 7 and 9pm and want to have everything right away. Every evening. That is pure stress. It is easy for any person to reach their limits. A canteen is somewhat easier to manage in that way.

How long have you been in the restaurant business?

I'm fifty years old and I've been in the restaurant business for over twenty years now. I'm responsible for lots of things. For everything that has to do with the canteen. That's a strain on me. It takes a while in the evening for me to come down from it.

Have you considered quitting?

No. I like hosting people and being responsible for beautiful moments in my guests' lives.

TSCHEWENGUR

DIE WANDERUNG MIT OFFENEM HERZEN

PREMIERE 24/September 2021

Film von **STUDIO PLATONOW**

nach dem Roman von **ANDREJ PLATONOW**

Im Bürgerkrieg begegnete Andrej Platonow 1920/21 dem Hunger, der Utopie, der Gewalt. In *Tschewengur* fließen diese Elemente zu einem Sprachkunstwerk zusammen. Von der Partei entsandt, machen sich zwei sehr unterschiedliche Anti-Helden auf, in den Weiten der Steppe-landschaft den Kommunismus zu suchen. Sie begegnen einer mythischen Welt aus skurrilen Gestalten, einer Welt, in der die Menschen Teil des Gefüges der Dinge sind und nicht länger Herrscher*innen, in der die Syntax des Zusammenlebens neu gebaut wird. In dem Örtchen Tschewengur schließlich scheint erreicht, wovon alle träumen: das Ende aller Widersprüche.

100 Jahre später wirkt die zu Zementplatten geronnene Utopie der sozialistischen Landschaften selbst wie eine bezwungene Natur, eine urbane Steppe, verlassen und überbaut. Eine Landschaft aus Beton und Vergessen, Brachsenkraut und Künstlichkeit. In den Resten sozialistischer Urbanität siedelt die Gruppe Studio Platonow ihren ungewöhnlichen *Tschewengur*-Film an. Er wird live im Gorki präsentiert – und später online verfügbar sein.

In 1920/21, during the Civil War, Andrej Platonov encountered hunger, utopia, and violence. In *Chevengur* these elements flow together into a work of linguistic art. Sent by the young Communist party, two heroes set out to find communism in the expanses of the steppe landscape. They encounter a mythical world inhabited by strange creatures, a world in which humans are part of the structure of things and no longer its rulers, in which the syntax of life together is built anew. In the small town Tschewengur, which they finally reach, the stuff of everyone's dreams appears to have been achieved: the end of all disagreements. 100 years later, the utopia of socialist landscapes that has coagulated into cement also looks like a conquered nature, an urban steppe, abandoned and forgotten. A landscape of concrete and oblivion, wasteland and artificiality. It is in the remnants of socialist urbanity that the group Studio Platonov situates its unusual *Chevengur* film. It will be presented live at the Gorki – and will later be streamed online.

Regie **SEBASTIAN BAUMGARTEN**

Fotografie, Video & Schnitt **CHRIS KONDEK** Musik **ROBERT LIPPOK**

Kostüme **JEANNE LOUËT & FRANZISKA MÜLLER**

Dramaturgie **LUDWIG HAUG & CLARA PROBST**

Mit **JONAS DASSLER, AYSİMA ERGÜN, TIM FREUDENSBRUNG, FALILOU SECK, ÇİĞDEM TEKE, HANH MAI THI TRAN, TILL WONKA**

Aus dem Russischen von Renate Reschke,

in einer Bearbeitung von Sebastian Baumgarten, Ludwig Haug & Clara Probst

Rechte: henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin (Aufführungsrechte), Suhrkamp Verlag Berlin (Rechte der Übersetzung)



ES SAGT MIR NICHTS, DAS SOGENANNTA DRAUSSEN

(REMAKE)

Ab 12/November 2021 | Von **SIBYLLE BERG**

Abends, eine junge Frau allein in ihrer Wohnung. Freundinnen kontaktieren sie per Skype und per Chat, Kurznachrichten treffen ein, die Mutter ruft an. Einige Stockwerke tiefer im Keller: ein gefesselter und geknebelter Mann...

Sibylle Berg hat eine Textfläche für die Choreographin Tabea Martin, den Regisseur Sebastian Nübling und vier Schauspielerinnen des Maxim Gorki Theaters geschrieben.

Von den Medien und der Werbeindustrie produzierte Frauenbilder, der Imperativ eines erfolgreichen Lebensentwurfs und eigene Ängste und Sehnsüchte schlagen sich in den Leben der jungen Frauen nieder: nächtliche Prügeltouren durch die Stadt, Körperkult und Fitnesswahn, Shoppingexzesse zwischen den BWL-Vorlesungen und der Vertrieb von selbstsynthetisierten Drogen über das Internet. Daneben stehen Fragen danach, wie die Frauen leben wollen und wo sie die Ursachen für ihre Orientierungslosigkeit suchen. Die wütende, beißend-komische Bestandsaufnahme einer jungen Frau, die sich selbst und andere Frauen in ihren Reaktionen auf die Welt befragt.

Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen ist ein Gorki-Klassiker, der nichts an Relevanz verloren hat. Und weil das so ist und weil die vier Schauspielerinnen, für die Sibylle Berg das Stück einst geschrieben hatte, nicht mehr am Haus sind, kann die einzig logische Schlussfolgerung nur ein Remake sein.

Evening. A young woman alone in her apartment. Friends Skype her and send chats, text messages arrive, her mother calls. A few floors below, in the basement: a man is tied and gagged. But he follows everything happening above in real time.

Choreographer Tabea Martin, director Sebastian Nübling and four actresses from the Maxim Gorki ensemble bring acclaimed author Sibylle Berg's text to life. Young women's fears, desires and obsessions with success are expressed in their media-saturated lives – fitness crazes, the cult of the body, shopping sprees between business school lectures, terrorizing the city by night, and dealing in homemade drugs over the Internet. But questions still remain: where does this disorientation come from and how do they actually want to live their lives? An abrasive, bitterly comic account from one young woman who questions both her own and other women's responses to their world.

Es sagt mir nichts, das das sogenannte Draußen (The So-Called Outside Means Nothing To Me) is a classic Gorki production which has lost none of its relevance. Given that, and the fact that the four actors for whom Sibylle Berg originally wrote the play are no longer at the theatre, the only logical conclusion is a remake.

Regie **SEBASTIAN NÜBLING** Choreografie **TABEA MARTIN**

Bühne **MAGDA WILLI** Kostüme **URSULA LEUENBERGER, MOÏRA GILLIÉRON** Coach **RAHEL JANKOWSKI**

Dramaturgie **KATJA HAGEDORN, VALERIE GÖHRING**

Mit **MARYAM ABU KHALED, YANINA CERÓN, AYSÍMA ERGÜN, HANH MAI THI TRAN**

Es sagt mir nichts, das so genannte Draußen wurde von der Fachzeitschrift »Theater Heute« zum deutschsprachigen Stück des Jahres 2014 gewählt.

Eine Produktion des Maxim Gorki Theaters in Kooperation mit dem jungen theater basel.
Aufführungsrechte beim Rowohlt Theater Verlag, Hamburg.

SICH BEWUSSTMACHEN

BECOMING AWARE

»Als ich klein war, erschien mir das Theater wie Zauberei. Aber es ist ein Handwerk«, sagt die Schauspielerin Yanina Cerón.
 »When I was little, theatre seemed like magic. But it's a craft,« says actress Yanina Cerón.



War Schauspiel schon immer Ihr Traumberuf?

Bis zum zehnten, zwölften Lebensjahr wollte ich Tierärztin werden. Das war vorbei, nachdem ich in einer Doku gesehen hatte, wie ein Tierarzt seinen Arm in einem riesigen Handschuh in voller Länge in den Anus einer Kuh steckte. Darauf hatte ich keine Lust. Schon bald danach wollte ich Schauspielerin werden.

Auch damals schon Theater mit Kindern und Jugendlichen?

Nein. Aber ich komme ja aus dem Jugendclub und kann mir die Arbeit mit den Aktionist*innen sehr gut vorstellen. Ich bin festes Ensemble-Mitglied und werde beides machen. Als ich klein war, erschien mir Theater wie Zauberei. Aber es ist ein Handwerk. Da ist nichts Besonderes dabei. Es gibt bestimmte erlernbare Fähigkeiten. Die meisten Menschen können sich auf eine Bühne stellen und etwas performen.

Worum geht es dabei?

Um die Auseinandersetzung mit deinem Körper, um das Erleben auf der Bühne. Was passiert mit mir, wenn auf der Bühne etwas passiert? Wie reagiere ich darauf? Gibt es konkrete Figuren, dann kommt: die Auseinandersetzung mit einer Figur. Das spielt sich erst im Kopf ab. Danach versuchst du das umzusetzen. Darauf kommt es an: ausprobieren. Keine Angst davor haben, Fehler zu machen. Die gehören dazu.

Did you always want to be an actor when you grew up?

Until I turned 10 or 12, I wanted to be a veterinarian. That changed when I saw a vet wear a gigantic, full-length glove to put his arm into a cow's anus in a documentary. I didn't want to do that at all. Pretty quickly after that I wanted to become an actor.

Were you involved with children's theatre or a youth theatre at that point?

No. But I do come from the Gorki's youth club, and I can picture the work with the Aktionist*innen very clearly. Now I'm also part of the Gorki's main ensemble and will do both jobs. When I was little, the theatre seemed like magic to me. But it is a craft. There's nothing special about it. There are specific skills that can be learned. Most people can stand on stage and perform something.

What is the training about?

About your relationship with your body, about experiencing what happens on stage. What happens to me when something happens on stage. How do I react? When there are concrete characters, then engaging with a character is added to that. That all plays out in your head first. Then you try to translate it into action. That's what it's about: trying things out. Not being afraid of mistakes. They're part of the process.

Und das Sprechen?

Sprecherziehung hilft einem, wenn man weiß, wie man mit seinem Zwerchfell, mit seiner Atmung richtig umgeht.

Tun Sie das jetzt gerade auch? Oder behalten Sie es sich nicht doch für die Bühne vor?

Ich kann nicht etwas nur für die Bühne machen. Ich muss es ja verinnerlichen, um es wirklich zu können. Ich bin auf der Bühne lebendig und auch auf diesem Sofa. So einen riesigen Unterschied mache ich da nicht. Aber hier spreche ich natürlich nicht so, dass auch der dritte Rang mich noch hört.

Ihre Gestik ist sehr auffallend. Kein Wort, das Sie nicht auch mit Ihren Händen ausdrücken.

Das habe ich schon immer getan. Ein Teil meiner Ausbildung zur Schauspielerin wurde darauf verwandt, mir das auszutreiben. Bei der Ernst-Busch fand man: Wenn Gesten, dann müssen sie klar und deutlich gesetzt sein. Das ständige Spiel mit Händen und Fingern war nicht so beliebt. Man versuchte, es mir abzugewöhnen. Offensichtlich nicht mit großem Erfolg.

Bei der Ausbildung geht es also nicht nur ums Lernen, sondern auch ums Verlernen. Was werden Sie den Aktionist*innen abgewöhnen?

Ich bin keine Freundin vom Abgewöhnen. Ich halte es mit dem Sich-Bewusstmachen. Ich würde sehr gerne mit den Jugendlichen Wahrnehmungsarbeit machen.

Wie bitte?

Sich selbst wahrnehmen, sich selbst in der Konstellation mit anderen Menschen wahrnehmen. Wir sitzen hier im Corona-Abstand. Wenn ich aufstände und nahe an Sie heranträte, würde das unsere Situation völlig verändern. Ganz unabhängig von dem, was ich sage, würde schon aus der Art, wie ich das täte, einer dritten Person...

Der*dem Zuschauer*in...

... deutlich, wie unser Verhältnis ist. Das war die für mich wichtigste Einsicht während meines Studiums: Man muss gar nicht so viel wollen auf der Bühne. Manchmal genügen Kleinigkeiten. Wenn man darauf noch Sprache setzt, hat man schon – naja, »ein Stück« ist zu viel gesagt – aber doch jedenfalls schon eine Szene auf der Bühne.

Spielt nicht die Angst vor dem eigenen Körperbild in unser aller Leben eine große Rolle? Ist das Theaterspiel für Jugendliche nicht auch eine Möglichkeit, damit fertig zu werden, ein Weg zur Selbstfindung?

Angst ist immer ein wichtiger Faktor. Aber es gibt natürlich auch die Lust am Auftritt. Beides schließt sich gegenseitig nicht aus. Es ist immer richtig, sich dieser Angst zu stellen, sie gewissermaßen auszutesten. Ich möchte den Leuten ihre Angst nicht nehmen. Sie wird nie ganz weg gehen. Angst ist doch auch ein guter Kompagnon, ein Signalgeber, eine Warnung. Es kommt darauf an, in der Gruppe mit den ganz verschiedenen Ängsten der Teilnehmer*innen ganz verschieden umzugehen.

Beim Training probiert man sich aus. Vor den Augen der anderen. Am Theater haben wir einen geschützten Raum. Darin üben wir scheitern. Das ist ein großes Glück.

And speaking?

We should all have speech training. It's good for everyone. It helps people to know how to correctly manage their diaphragms, their breath.

Are you doing that right now? Or do you reserve it for the stage?

I cannot do something just for the stage. I need to internalize it in order to really do it. I am alive on stage and on this couch as well. I don't see a huge difference between the two. But here I'm not going to speak so that the upper circle can hear me.

Your gestures are very striking, you express all your words with your hands as well.

I've always done that. Part of my acting training was dedicated to stopping it. At Ernst Busch they thought that if gestures were used, they needed to be precise and clearly placed. Constantly playing with hands and fingers wasn't so popular. They tried to break me of the habit; obviously they weren't very successful.

So the training is not only about learning but also about un-learning. What habits will you break in the Aktionist*innen?

I am not a fan of breaking habits. I believe in »making aware of.« I would love to do awareness work with them.

What?

Self-awareness, being aware of oneself in a constellation with other people. We're sitting here at the established Covid distance. If I was to stand up and move close to you that would completely change our situation. Quite independently of what I say, just from the way I did that it would already be clear to a third person ...

The audience...

... what our relationship is. For me that was the most important insight from my studies. There's not that much that needs to be done on stage. Sometimes little things are enough. If dialogue is added to that, it's already a – ok »a play« is saying too much – but still, it's already a scene on stage at any rate.

Don't fears around our own body image play a big role in all our lives? Isn't theatre also a way for young people to deal with that, a path toward finding themselves?

Fear is always an important factor. But of course, there is a desire to perform as well; they are not mutually exclusive. It is always good to face this fear, to test it to a certain extent. I do not want to rid people of their fears. They will never go away completely. Fear is a good companion, a signal, a warning. It's all about approaching the very different fears of the participants in a group in very different ways.

In training we try things out, in front of the other participants. In the theatre we have a safe space where we can practice failing. We're lucky to have it.

DIE AKTIONIST*INNEN

Im Gorki-Jugendclub treffen sich Spieler*innen zwischen 16 und 24 Jahren. Sie verbringen Zeit miteinander, probieren sich aus, bringen eigene Impulse und Ideen ein und experimentieren zu für sie dringlichen Themen. Zusammen mit Ensemblespielerin Yanina Cerón und Choreografin Modjgan Hashemian rocken sie den Club. »Beyond the bubble« heißt es in dieser Spielzeit. Wie kann es gelingen, die eigenen Räume zu durchbrechen? Was flasht, was stößt ab? Wogegen ist standfestes Sich-Positionieren gefragt und wofür Durchlässigkeit?

The Gorki's youth club is for young performers between 16 and 24 years old. They spend time together, try things out, contribute their own impulses and ideas, and experiment with themes and forms of action that are important for them. Together with ensemble member Yanina Cerón and choreographer Modjgan Hashemian, they rock the club this season on the topic of »Beyond the bubble« How is it possible to break through our own spaces? What draws us in, what pushes us away? When is taking a firm position called for and when permeability?



Gorki X ist die Plattform für Vermittlung am Gorki. Im Fokus steht der Austausch, nicht nur über die Stücke und Themen, sondern auch untereinander sowie mit Akteur*innen auf und hinter der Bühne – wir laden ein zu einer Beteiligung am Theater, seinen Themen, Diskurs- und Denkräumen. Live und/oder digital. Gorki X schafft darüber hinaus zielgruppenspezifische Begegnungen und Zugänge für Schulen, Universitäten, für Lehramtsanwärter*innen und Deutschlernende. Das X als Piktogramm für das Aufeinandertreffen an einem gemeinsamen Punkt.

GORKI SCHULE

Durch die vermittelnden Workshops erhalten Schüler*innen einen (Erst-) Kontakt mit Theater, seinen Mitteln und Themen. Auch für Studierende, Referendar*innen, Lehrpersonen und Deutschlernende. Mit Kooperations-schulen entwickeln wir kontinuierlichere Module oder Sonderprojekte nach Absprache.

WORKSHOPS LIVE ODER DIGITAL Vor- oder nachbereitende Übungen zur Auseinandersetzung mit Thema und Form. Digitale Variante für ausgewählte Inszenierungen möglich.

MATERIAL ZUR VOR- UND NACHBEREITUNG Anregungen zur Einbettung im Unterricht oder Aufgabenstellungen für Schüler*innen.

SONDERPROJEKT JUNGE*SEIN: Angebunden an den 3. Berliner Jungen*Tag im September in Berlin Moabit arbeiten wir erstmals mit Schüler*innen der Heinrich-von-Stephan-Gemeinschaftsschule zusammen.

GORKI CLUB

Die beiden hauseigenen Clubs erarbeiten jeweils über eine Spielzeit eine Produktion. Der Jugendclub **DIE AKTIONIST*INNEN** startet ab September neu. [► Mehr auf Seite 41](#)

Das Ensemble 60+ **GOLDEN GORKIS** In einem Episodenfilm geht es um Spiegel nach innen und nach außen. Als Selbstreflektion, als Möglichkeit von Entwicklungen, als ein ewiges »Weiter« aber nicht ein »Weiter so«. Start der Episodenfilme ab Herbst.

GORKI LABOR

Theater ist Kommunikation und Relevanz entscheidet sich im Zuschauer*innenraum! Für alle Theaterinteressierten:

MITTERNACHTS-SCHAUSPIELLABOR

PUBLIC TALK – EIN GESPRÄCHSLABOR

SONDERPROJEKT UND VERMITTLUNG ZUR AUSSTELLUNG OFFENER PROZESS UND DEM RAHMENPROGRAMM '61 – '91 – '21: IMMER WIEDER DEUTSCHLAND

In der Zeitachse 1961–1991–2021 zieht sich mit *Offener Prozess* und *'61 – '91 – '21: Immer wieder Deutschland* das Thema NSU-Komplex und der darin tief verwurzelte Rassismus bis in die Gegenwart hinein. Hier setzt GORKI X an:

SONDERPROJEKT *Kein Vergessen – Next Generation!* Eine divers zusammengesetzte junge Aktions- und Arbeitsgruppe entwickelt in Auseinandersetzung mit dem Thema eigene interdisziplinäre Interventionsformate.

► [Siehe Open Call unten auf dieser Seite](#)

Mit diesem Sonderprojekt ist Gorki X Kooperationspartner des Migration Lab Germany der Stiftung Universität Hildesheim (Zentrum für Bildungsintegration). Das Projekt Migration Lab wird gefördert von der **Beauftragten der Bundesregierung für Migration**, von der **Bundeszentrale für politische Bildung** und von der **Stiftung Erinnerung Verantwortung Zukunft**.

VERMITTLUNG Paket-Angebote für Schulgruppen: Interaktive Führung durch die Ausstellung mit Einführung in die Theatervorstellung, die im Anschluss besucht wird.

KEIN VERGESSEN – NEXT GENERATION!

Bist du zwischen 16 und 27 Jahre alt und hast Lust, Dich während der Dauer der Ausstellung *Offener Prozess* mit den Wurzeln und Folgen des NSU-Komplex und des damit zusammenhängenden Rassismus in der Gesellschaft theatral, performativ-aktionistisch auseinanderzusetzen? Dann melde Dich bis zum 24.09.2021 unter: x@gorki.de

PREMIEREN JULI–DEZEMBER 2021

STILL LIFE

URAUFFÜHRUNG 31/Juli 2021

A CHORUS FOR ANIMALS, PEOPLE AND ALL OTHER LIVES

Regie & Libretto MARTA GÓRNICKA Mit SANDRA BOURDONNEC, LINDY LARSSON FORSS, HILA MECKIER, GIAN MELLONE, DAVID JONGSUNG MYUNG, VIDINA POPOV, SESEDE TERZİYAN, RIKA WENIGER/THEKLA HARTMANN

Wessen Leben zählt? *STILL LIFE* ist ein Manifest für eine neue Gesellschaft, ein Aufruf zu einer neuen Welt der Verbindungen. Der Chor legt die allgegenwärtigen Gewaltmechanismen offen, die aus »Nie wieder« ein »Auschwitz kein Ende« machen. Er kreiert eine monströse digitale, post-sprachliche Antwort auf unsere Realität und lädt ein zu einer Vision eines Chores aller Lebewesen.

Whose life counts? *STILL LIFE* is a manifesto of a re-invented society, a call for a radical new world of relations. The chorus exposes the pervasive mechanisms of violence, which turn »never again« into »Auschwitz no end«. It creates a digital, post-language song as a monstrous answer to our reality and invites you to a vision of a chorus of all beings.

STREULICHT

URAUFFÜHRUNG 20/Aug 2021

Nach dem Roman von DENİZ OHDE Regie NURKAN ERPULAT Mit AYSİMA ERGÜN, ÇİĞDEM TEKE, WOJO VAN BROUWER

»Für mich gab es damals nur zwei Möglichkeiten: sich entweder sehr leise oder sehr laut auszulöschen. Dass es eine dritte Möglichkeit geben könnte, war mir nicht in den Sinn gekommen.« »For me there were only two possibilities at that time: to extinguish myself either very quietly or very loudly. It did not occur to me that there could be a third possibility.«

1000

URAUFFÜHRUNG 27/Aug 2021

SERPENTINEN ANGST

Regie ANTA HELENA RECKE Mitarbeit Konzept & Fassung/Co-Regie HIEU HOANG Choreographie/Co-Regie JEREMY NEDD/JOANA TISCHKAU Mit ARIANE ANDEREGGEN, SHARI ASHA CROSSON, MOSES LEO, HANH MAI THI TRAN, FALILOU SECK, TIM FREUDENSPRUNG, ABAK SAFAEI-RAD u.a.

Eine junge, in der DDR geborene, Schwarze Frau. In Sprüngen reist sie zwischen Zeiten, Orten und Generationen – nach Vietnam, Berlin, Marokko, die USA, Polen und Thüringen. Wie viel passt eigentlich in ein einziges Leben? Die erste Arbeit von Anta Helena Recke am Maxim Gorki Theater. A young Black woman born in the GDR. In leaps she travels between times, places and generations – to Vietnam, Berlin, Morocco, the USA, Poland and Thuringia. How much actually fits into a single life? Anta Helena Recke's first production at the Maxim Gorki Theatre.

KRAMPUS

URAUFFÜHRUNG 27/Aug 2021

PELZ UND PUDERZUCKER

Von ISABELLA SEDLAK & ENSEMBLE Regie ISABELLA SEDLAK Mit MARYAM ABU KHALED, YANINA CERÓN, ANASTASIA GUBAREVA, ORIT NAHMIA, VIDINA POPOV

Lustvolle Modernisierung einer uralten von Gewaltexzess geprägten alpenländischen Tradition bei gleichzeitigem Entlarven der patriarchalen Fratze der titelgebenden Dämonengestalt. Exciting modernisation of an ancient Alpine tradition characterised by excessive violence, with a simultaneous unmasking of the patriarchal visage of the demonic character in the title.

NOORRRRAAAAAAAAAA

PREMIERE 12/Sep 2021

Nach HENRIK IBSEN Regie LEONIE BÖHM Mit SVENJA LIESAU, JULIA RIEDLER Live-Musik STEFAN CZURA

Regisseurin Leonie Böhm zerstückelt lustvoll Ibsens Emanzipationsklassiker und arbeitet mit Svenja Liesau und Julia Riedler durch die Neuaktivierung des Textes an einem radikal offenen Miteinander – verletzlich, mutig, gegenwärtig. Director Leonie Böhm lustfully dismembers Ibsen's emancipation classic and works with Svenja Liesau and Julia Riedler on a radically open togetherness by reactivating the text – vulnerable, courageous, present.

TSCHEWENGUR

PREMIERE 24/Sep 2021

DIE WANDERUNG MIT OFFENEM HERZEN

Ein Film nach ANDREJ PLATONOW Regie SEBASTIAN BAUMGARTEN Kamera & Schnitt CHRIS KONDEK Musik ROBERT LIPPOK Mit JONAS DASSLER, AYSİMA ERGÜN, TIM FREUDENSPRUNG, FALILOU SECK, ÇİĞDEM TEKE, HANH MAI THI TRAN, TILL WONKA

Von der Partei entsandt, machen sich zwei Gefährten auf, in den Weiten der Steppenlandschaft den Kommunismus zu suchen. Eine ungewöhnliche Verfilmung eines ebensolchen Romans. Dispatched by the party, two companions set out to seek communism in the vastness of the steppe landscape. An unusual film adaptation of an equally unusual novel.

CORTISON

URAUFFÜHRUNG 15/Okt 2021

Text und Regie NORA ABDEL-MAKSOUH Mit NIELS BORMANN, AYSİMA ERGÜN, ORIT NAHMIA, TANER ŞAHİNTÜRK, FALILOU SECK

Was passiert eigentlich, wenn man in diesem Land stirbt und kein Geld für die Beerdigung da ist? Für ihre neue Komödie widmet sich die Regisseurin und Autorin Nora Abdel-Maksoud einmal mehr den Absurditäten, die die Verteilungsanlage unserer Gesellschaft hervorruft. What actually happens when someone dies in this country and there's no money left for the burial? For her new comedy, director Nora Abdel-Maksoud dedicates herself once more to the absurdities triggered by inequality in our society.

SLIPPERY SLOPE

URAUFFÜHRUNG 6/Nov 2021

Ein musikalisches Kabarett von Yael Ronen und Shlomi Shaban Mit EMRE AKSIZOĞLU, LINDY LARSON FORSS, ANASTASIA GUBAREVA, RIAH MAY KNIGHT, VIDINA POPOV

Und jetzt endlich »back to normal«! Moment – ist es überhaupt möglich, nach der Erfahrung einer großen Krise die Normalität zurück zu erhalten? Regisseurin Yael Ronen entwirft für ihr neues Projekt mit dem Singer-Songwriter Shlomi Shaban eine musikalische Revue über die Freuden und Schrecken, noch einmal davongekommen zu sein. And now, finally, we are »back to normal!« Wait a minute – is it even possible to return to normal after enduring a major crisis? For her new project, director Yael Ronen constructs a musical revue with singer-songwriter Shlomi Shaban about the joy and terror of having escaped once again.

BERLIN KLEISTPARK

URAUFFÜHRUNG 11/Dez 2021

2. TEIL DER STADT-TRILOGIE

Text und Regie HAKAN SAVAŞ MİCAN

Der zweite Teil von Hakan Savaş Mican's Stadt-Trilogie erzählt den Versuch einer Liebe frei von familiären Wunden und die Suche einer unentschlossenen Generation nach Vertrauen. The second part of Hakan Savaş Mican's city trilogy tells the story of an attempt at a love free of family wounds and an indecisive generation's search for trust.

REPertoire

ALLES SCHWINDEL

Burleske von **MARCELLUS SCHIFFER** (Buch) und **MISCHA SPOLIANSKY** (Musik)
Regie **CHRISTIAN WEISE** Musikalische Leitung **JENS DOHLE** Mit **MEHMET ATEŞÇİ, MAREIKE BEYKIRCH, JONAS DASSLER, JOHANN JÜRGENS, SVENJA LIESAU, OSCAR OLIVO, VIDINA POPOV, FALILOU SECK, CATHERINE STOYAN, ARAM TAFRESHIAN, MEHMET YILMAZ**

ALLES UNTER KONTROLLE AUCH IM STREAM

Von **OLIVER FRLJIĆ & ENSEMBLE** Regie **OLIVER FRLJIĆ** Mit **MARYAM ABU KHALED, EMRE AKSIZOĞLU/MAZEN ALJUBBEH, LEA DRAEGER, DOMINIC HARTMANN, KENDA HMEIDAN, KINAN HMEIDAN, ABAK SAFAEI-RAD, HANH MAI THI TRAN, MEHMET YILMAZ**

ANNA KARENINA ODER ARME LEUTE

Nach **LEW TOLSTOI** und **FJODOR DOSTOJEWSKI** in einer Fassung von **OLIVER FRLJIĆ** und **LUDWIG HAUGK** Regie **OLIVER FRLJIĆ** Mit **EMRE AKSIZOĞLU, JONAS DASSLER, LEA DRAEGER, ANASTASIA GUBAREVA, HANH MAI THI TRAN, ABAK SAFAEI-RAD, TANER ŞAHİNTÜRK, FALILOU SECK, TILL WONKA, MEHMET YILMAZ**

BERICHT FÜR EINE AKADEMIE

Nach Motiven der Erzählung von **FRANZ KAFKA** Regie **OLIVER FRLJIĆ** Mit **JONAS DASSLER, LEA DRAEGER, DOMINIC HARTMANN, SVENJA LIESAU, NIKA MIŠKOVIĆ, VIDINA POPOV, ARAM TAFRESHIAN, SESEDE TERZİYAN**

BERLIN ORANIENPLATZ AUCH IM STREAM

1. TEIL DER STADT-TRILOGIE

Text & Regie **HAKAN SAVAŞ MİCAN** Mit **EMRE AKSIZOĞLU, ANASTASIA GUBAREVA, SEMA POYRAZ, TANER ŞAHİNTÜRK, FALILOU SECK, TİM SEYFİ (A. G.), SESEDE TERZİYAN,**
Live Musik **LUKAS FRÖHLICH, PEER NEUMANN, NATALIE PLÖGER, LIZZY SCHARNOFSKE**

DARK ROOM REVISITED STREAM

Ein Theaterfilm von **PAUL SPITTLER** Text **JCHJ V. DUSSEL** Mit einem Center Piece von und mit **RAPHAËL AMAHL KHOURI** Mit **MAZEN ALJUBBEH, KNUT BERGER, JULIUS FELDMIEIER, BANAFSHE HOURMAZDI, ELENA SCHMIDT** sowie **ROB TALIN**

DEATH POSITIVE AUCH IM STREAM

STATES OF EMERGENCY

Von **Yael Ronen & Ensemble** Regie **Yael Ronen** Mit **KNUT BERGER, NIELS BORMANN, LEA DRAEGER, AYSİMA ERGÜN, TIM FREUDENSPRUNG, ORIT NAHMİAS**

DER RUSSE IST EINER, DER BIRKEN LIEBT

Von **OLGA GRAJASNOWA** Regie **Yael Ronen** Mit **MEHMET ATEŞÇİ, KNUT BERGER, ANASTASIA GUBAREVA, ORIT NAHMİAS, TIM PORATH, DIMITRIJ SCHAAD, THOMAS WODIANKA**

DIE HAMLETMASCHINE AUCH IM STREAM

Von **HEINER MÜLLER** Ein Projekt des Exil Ensembles Unter Verwendung von Texten von **AYHAM MAJID AGHA** Regie **SEBASTIAN NÜBLING** Mit **MARYAM ABU KHALED, MAZEN ALJUBBEH, KARIM DAUD, TAHERA HASHEMI, KENDA HMEIDAN, KINAN HMEIDAN, OSAMA HAFIRI**

DIE NACHT VON LISSABON

Nach dem Roman von **ERICH MARIA REMARQUE** In einer Bühnenfassung von **HAKAN SAVAŞ MİCAN** Regie & Bühne **HAKAN SAVAŞ MİCAN** Mit **ANASTASIA GUBAREVA, DIMITRIJ SCHAAD LIVEMUSIK LUKAS FRÖHLICH, PEER NEUMANN, WASSIM MUKDAD, MICHAEL GLUCKSMANN**

DIE VERLOBUNG VON ST. DOMINGO

Ein Widerspruch von **NECATİ ÖZİRİ** gegen **HEINRICH VON KLEIST** Regie **SEBASTIAN NÜBLING** Mit **MARYAM ABU KHALED, DOMINIC HARTMANN, KENDA HMEIDAN, DAGNA LITZENBERGER VINET/ÇİĞDEM TEKE, FALILOU SECK**

FUTURELAND AUCH IM STREAM

Ein Projekt von **LOLA ARIAS** Mit **MAMADOU ALLOU DIALLO, AHMAD AZRATI, FABIYA BHUIYAN, MOHAMED HAJ YOUNIS, BASHAR KANAN, SAGAL ODOWA, MAY SAADA, SARAH SAFI**

GET DEUTSCH OR DIE TRYIN'

Von **NECATİ ÖZİRİ** Regie **SEBASTIAN NÜBLING** Mit **PINAR ERINCIN, ALMUT LUSTIG, SARO EMIRZE, TANER ŞAHİNTÜRK, DIMITRIJ SCHAAD, ARAM TAFRESHIAN, LINDA VAHER**
Live-Musik **ALMUT LUSTIG**

HAMLET AUCH IM STREAM

Von **WILLIAM SHAKESPEARE** Regie **CHRISTIAN WEISE** Mit **MAZEN ALJUBBEH, DOMINIC HARTMANN, KENDA HMEIDAN, SVENJA LIESAU, OSCAR OLIVO, FALILOU SECK, NORBERT STÖSS, CATHERINE STOYAN, ARAM TAFRESHIAN, HANH MAI THI TRAN**

HASS-TRIPTYCHON – WEGE AUS DER KRISE

EINE THERAPIE IN DREI FLÜGELN

Von **SYBILLE BERG** Regie **ERSAN MONDTAG** Mit **BRUNO CATHOMAS, BENNY CLAESSENS, JONAS GRUNDER- CULEMAN, JOHANNES MEIER, ABAK SAFAEI- RAD, ARAM TAFRESHIAN, ÇİĞDEM TEKE**

HERZSTÜCK

Von **HEINER MÜLLER** Regie **SEBASTIAN NÜBLING** Mit **MARYAM ABU KHALED, MAZEN ALJUBBEH, KARIM DAUD, DOMINIC HARTMANN, KENDA HMEIDAN, VIDINA POPOV, ELENA SCHMIDT**

IN MY ROOM AUCH IM STREAM

Ein Projekt von **FALK RICHTER & ENSEMBLE** Regie und Text **FALK RICHTER** Mit **EMRE AKSIZOĞLU, KNUT BERGER, BENNY CLAESSENS, JONAS DASSLER, TANER ŞAHİNTÜRK**

IT'S GOING TO GET WORSE

Von **ERSAN MONDTAG & ENSEMBLE** Regie **ERSAN MONDTAG** Mit **BENNY CLAESSENS, ORIT NAHMIA, KATE STRONG, ÇİĞDEM TEKE, MELANIE JAME WOLF**

JUGEND OHNE GOTT

Ein Projekt von **NURKAN ERPULAT & ENSEMBLE** Nach dem Roman von **ÖDÖN VON HORVÁTH** in einer Bühnenfassung von **TINA MÜLLER** Regie **NURKAN ERPULAT** Mit **YUSUF ÇELİK, LARA FEITH, FELIX KAMMERER, DENIS GEYERSBACH, EREN KAVUKOĞLU, TIFFANY KÖBERICH, HELENA SIMONS, THEO THREBS**

MARIA

Von **SIMON STEPHENS** Regie **NURKAN ERPULAT** Mit **KARIM DAUD, IBADET RAMADANI GALLOP, VIDINA POPOV, ELENA SCHMIDT, ÇİĞDEM TEKE, TILL WONKA**

ODER: DU VERDIENST DEINEN KRIEG (EIGHT SOLDIERS MOON-SICK)

Von **SIVAN BEN YISHAI** Übersetzung **MAREN KAMES** Regie **SASHA MARIANNA SALZMANN** Mit **KENDA HMEIDAN, ABAK SAFAEI-RAD, ELENA SCHMIDT, CATHERINE STOYAN**

ROMA ARMEE

Nach einer Idee von **SANDRA SELIMOVIĆ, SIMONIDA SELIMOVIĆ** Von **Yael Ronen & Ensemble** Regie **Yael Ronen** Mit **HAMZE BYTYÇI, MIHAELA DRĂGAN, RIAH MAY KNIGHT, LINDY LARSSON FORSS, ORIT NAHMIA, SANDRA SELIMOVIĆ, SIMONIDA SELIMOVIĆ**

SCHWARZER BLOCK AUCH IM STREAM

Von **KEVIN RITTBERGER** Regie **SEBASTIAN NÜBLING** Mit **MARYAM ABU KHALED, MAZEN ALJUBBEH, YUSUF ÇELİK, KARIM DAUD, DOMINIC HARTMANN, KINAN HMEIDAN, SVENJA LIESAU, VIDINA POPOV, ARAM TAFRESHIAN, HASAN H. TAŞGIN, ÇİĞDEM TEKE, HANH MAI THI TRAN, LINDA VAHER, MEHMET YILMAZ**

STÖREN

Von **SUNA GÜRLER & ENSEMBLE** Regie **SUNA GÜRLER** Mit **SEZGİ CEYLANOĞLU, MARIETTE MORGENSTERN-MINNEMANN, ZEINA NASSAR, SORAYA REICHL, NATHALIE SEISS, CHANTAL SÜSS**

THE MAKING-OF

Text & Regie **NORA ABDEL-MAKSUD** Mit **EVA BAY, MAREIKE BEYKIRCH, STELLA HILB, TILL WONKA**

THE SEQUEL

Text & Regie **NORA ABDEL-MAKSUD** Mit **EVA BAY, STELLA HILB, SVENJA LIESAU, TANER ŞAHİNTÜRK**

THE SITUATION

Von **Yael Ronen & Ensemble** Regie **Yael Ronen** Mit **MARYAM ABU KHALED, MAZEN ALJUBBEH, KARIM DAUD, ORIT NAHMIA, DIMITRIJ SCHAAD, YOUSEF SWEID**

THIRD GENERATION – NEXT GENERATION

Von **Yael Ronen & Ensemble** Regie **Yael Ronen** Mit **LAMIS AMMAR, KNUT BERGER, NIELS BORMANN, KARIM DAUD, ORIT NAHMIA, OSCAR OLIVO, AYELET ROBINSON, ABAK SAFAEI-RAD, DIMITRIJ SCHAAD, YOUSEF SWEID**

UND SICHER IST MIT MIR DIE WELT VERSCHWUNDEN AUCH IM STREAM

Von **SIBYLLE BERG** Regie **SEBASTIAN NÜBLING** Mit **ANASTASIA GUBAREVA, SVENJA LIESAU, VIDINA POPOV, KATJA RIEMANN**

VERRÜCKTES BLUT

Von **NURKAN ERPULAT & JENS HILLJE** Regie **NURKAN ERPULAT** Mit **EROL AFŞIN, EMRE AKSIZOĞLU, TAMER ARSLAN, AYSİMA ERGÜN/PINAR ERINCIN, SVENJA LIESAU, ŽELJKO MAROVIĆ, SESEDE TERZİYAN/AYLIN ESENER, PAUL WOLLIN**

YOU ARE NOT THE HERO OF THIS STORY

Von **SUNA GÜRLER & ENSEMBLE** Ein Projekt des Exil Ensembles Regie **SUNA GÜRLER** Mit **MARYAM ABU KHALED, MAREIKE BEYKIRCH, KARIM DAUD, TAHERA HASHEMI, ELENA SCHMIDT**

Unser digitales Repertoire finden Sie auf
www.gorki.de/de/gorki-stream

Our digital repertory is available online at
www.gorki.de/en/gorki-stream



REIHEN & EXTRAS

Ab 9/September 2021

PROSA DER VERHÄLTNISSE

Kuratiert und moderiert von DENİZ UTLU

Die Reihe Prosa der Verhältnisse ist ein Beitrag zur Poetologie des Widerstands. Ob anhand fiktiver, biografischer oder essayistischer Prosa, Gesellschaftsromanen oder Science Fiction: in literarischen Gesprächen hinterfragt Deniz Utlü gemeinsam mit den Autor*innen die politischen Kontexte ihrer Werke. Auch in der siebten Spielzeit sprechen sie darüber, wie die Bedingungen der Zeit sich auf Form und Inhalt ihres Schreibens, auf ihre Ästhetik auswirken. Denn darin, was erzählt werden kann und was nicht sowie in der Art wie wir erzählen, spiegeln sich die Verhältnisse unserer Gegenwart.

The Prosa der Verhältnisse series is a contribution to the poeology of resistance. Whether it's with fiction, biography or essays, social novel or science fiction: in literary conversations, Deniz Utlü and the invited authors investigate their texts' political context. Continuing into the seventh season, they discuss how the conditions of their times affect the form and content of their writing, as well as their aesthetic. Because that which can be told and which cannot – as well as the way in which it's told – reflects the circumstances of our present.

Die Literaturreihe Prosa der Verhältnisse findet in Kooperation mit der Friedrich-Ebert-Stiftung statt.

2021/22

ZENTRUM FÜR POLITISCHE SCHÖNHEIT

Das Zentrum für politische Schönheit ist ein Zusammenschluss von Künstler*innen, die seit über zehn Jahren »an der Schnittstelle zwischen Aktionskunst und Menschenrechten« einen »radikalen Humanismus« vertreten. Mit ihren dialektischen Operationen im öffentlichen Diskursraum stören sie die Gemütlichkeit der gut geöhlten Mechanismen der Verdrängung – sei es mit Blick auf aktuelle Katastrophen oder auf die Geschichte. Immer geht es um Aufklärung mit der Brechstange der medialen Ökonomie: »Wir lassen Aktionen mit Hochgeschwindigkeit in die deutsche Wirklichkeit krachen«.

The Center for Political Beauty is a coalition of artists who have presented an »aggressive humanism at the intersection between performance and human rights« for over ten years. With their dialectical operations in the public sphere, they disturb the comfort of the well-oiled mechanisms of repression – be it with regard to history or contemporary catastrophes. It's always about enlightenment through the crowbar of the media economy: »Our actions collide with the German reality at high speed.«

Ab 05/Oktober 2021

BERLINER KORRESPONDENZEN

Unter dem Titel *Break-Up* wird die Debattenreihe BERLINER KORRESPONDENZEN in der Spielzeit 2021/22 fortgeführt. In fünf Veranstaltungen werden Risse und Brüche zwischen den Generationen im Post-Covid-Europa erforscht. Wie organisieren die Next Generations Protest? Wie zeigen sie ihre Unzufriedenheit? Wie übernehmen sie Verantwortung und wie stellen sie sich alternative Zukünfte vor? »Break-Up« kann Vieles bedeuten: einen Bruch, einen Aufbruch, einen Neubeginn. Wir sehen, wie jüngere Generationen neue politische Bewegungen entwickeln, Strukturen von race, Klasse und Geschlecht teils vehement hinterfragen und gleichzeitig der Gefahr ausgesetzt sind, durch die Pandemie zu einer »verlorenen Generation« zu werden. In Reaktion darauf wollen wir Akademiker*innen und Schriftsteller*innen, Künstler*innen und Aktivist*innen zusammenbringen, um über translokale Strategien und utopische Ideen zu diskutieren.

Zum ersten Mal wird für jede Veranstaltung der kommenden Spielzeit ein eigener dokumentarischer Kurzfilm realisiert – über Jugendbewegungen in Europa und darüber hinaus. Zwischen Docufiction und Cinéma Verité erzählen aufstrebende Filmmememacher*innen von Rastlosigkeit und Aufbruchswillen – und grundieren die Bühnendiskussionen mit der erlebten Wirklichkeit der Next Generations.

Under the title *Break-Up*, the BERLINER KORRESPONDENZEN series of debates is back for the 2021/22 season. Over five events, the series researches and investigates the cracks and fractures between the generations in post-Covid Europe, how younger generations organise, express their dissatisfaction, assume responsibility and imagine an alternative future. »Break-Up« can mean many things: a break, a departure, a new beginning. We're watching how younger generations develop new political movements, vehemently interrogate structures of race, class and gender and, at the same time, are at risk, after the pandemic, of becoming a »lost generation.« As a reaction to that, we want to bring together academics and writers, artists and activists to discuss trans-local strategies and utopian ideas.

For the first time in the series' history, an original documentary short film will be produced for each event in the coming season – focusing on youth movements in Europe and beyond. Between docu-fiction and cinéma vérité, up-and-coming filmmakers tell stories of restlessness and the will to begin again – and thus provide the discussions on stage with a foundation of the lived reality of the next generation.

Berliner Korrespondenzen sind eine Reihe des Gorki Forum und der Allianz Kulturstiftung, in Zusammenarbeit mit der Humboldt Universität Berlin und gefördert durch das Auswärtige Amt.

KARTEN & INFORMATIONEN

Wir freuen uns, Sie so bald als möglich wieder im Gorki begrüßen zu dürfen! Unser Spielbetrieb findet unter Einhaltung strenger Hygienevorgaben statt, um eine Weiterverbreitung des SARS-CoV2-Virus zu hemmen. Mehr Informationen dazu unter gorki.de/informationen-vorgaben-theaterbesuch
We're thrilled to be able to welcome you to the Gorki once again, as soon as possible! We've put strict hygiene measures in place for our events in order to curb the spread of SARS-CoV-2. More info at gorki.de/en/information-guidelines-visit

ABO-INFORMATIONEN

Das Gorki Abo entfällt aufgrund des begrenzten Platzangebotes für diese Spielzeit.
Abos aus der Spielzeit 2019/2020 behalten ihre Gültigkeit oder können über ticket@gorki.de in Wertgutscheine mit einer verlängerten Frist zum Einlösen umgetauscht werden.

THEATERKASSE

Theaterkasse
Tel. 030 20221-115
E-Mail ticket@gorki.de
Im Gorki KIOSK:
Dorotheenstraße 3, 10117 Berlin
Mo-Sa: 12:00-18:30 Uhr
Sonn- und Feiertage: 16:00-18:30 Uhr

ABENDKASSE

Die Abendkasse für Bühne und Container öffnet eine Stunde vor Vorstellungsbeginn im Foyer:
Am Festungsgraben 2, 10117 Berlin

PREISE BÜHNE

Preisgruppe I 38 €
Preisgruppe II 24 €
Preisgruppe III 10 € / erm. 8 €

PREISE STREAM-TICKET 5 € / 3 €
Support-Ticket 10 €

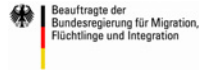
Informationen zu Preisen für Sonderveranstaltungen und Veranstaltungen mit freiem Eintritt entnehmen Sie unserer Webseite.

PREISE CONTAINER 16/erm. 8 €

KIOSK Eintritt frei

DANK AN PARTNER*INNEN & FÖRDERER*INNEN

Förderer



Schöpflin Stiftung:



Kooperationspartner



Medienpartner



Das Maxim Gorki Theater ist eine Kulturinstitution des Landes Berlin. Herausgeber Maxim Gorki Theater Leitung Shermin Langhoff, Marcel Klett Redaktion Dramaturgie, KBB, Kommunikation. Alle Texte sind für dieses Heft entstanden. Übersetzung Summer Banks, Barbara Wiebking Fotografien Esra Rothhoff, Ute Langkafel Gestaltung María José Aquilanti Satz Ann Christin Sievers Reizeichnung formtreu potsdam Druck A. Beig Druckerei und Verlag GmbH & Co. KG. Redaktionsschluss 27. August 2021.

WIR SIND KEINE STATISTEN

İbrahim Arslan

Überlebender des Brandanschlags Mölln 1992

www.gorki.de