

ZWISCHEN II

Monika Gintersdorfer und Knut Klaßen im Gespräch mit Jurga Imbrasaite

Zwischen der Elfenbeinküste und den deutschen Bühnen, zwischen Bühnen des Stadttheaters und der freien Szene, zwischen Theater und Tanz, zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Zwei entsteht und bewegt sich die Arbeit von Monika Gintersdorfer und Knut Klaßen. Eine Zwei, die weder als Einheit gezählt wird, noch eine Summe von eins+eins ausmacht.¹ „Die Zwei ist ein Konflikt“ konstatiert Hauke Heumann in der Vorstellung *BREAKING PERFORMANCE CÔTE D’IVOIRE: EIN PRÄSIDENTENSTUHL IST KEINE BANK*, die einmalig im Bochumer Schauspielhaus am 16.06.2011 gezeigt wurde und bezeichnet hiermit treffend einen nicht zu schließenden Raum zwischen II, wo sich Dinge regen. Aus diesem Raum, so scheint es, schöpfen Gintersdorfer/Klaßen ihr Material, ihren Humor und ihre Energie. Die Gruppe, zu der auch die Darsteller Gotta Depri, Hauke Heumann, Franck Edmond Yao und viele Gäste gehören, hat seit ihrer Entstehung 2005 enorm viele Projekte realisiert, viele Auszeichnungen bekommen und ist an unzähligen Orten aufgetreten, nicht selten in unserer Region. Dies nahm SCHAUPLATZRUHR zum Anlass für ein Gespräch.

Jurga Imbrasaite (JI): Die Zeitschrift TANZ hat euch, als Theaterregisseurin und bildenden Künstler, zur besten neuen Tanzkompanie des Jahres 2010 erklärt. Was bedeutet dieser Titel für euch, wenn man bedenkt, dass ihr davor ja ausschließlich Theaterpreise gewonnen habt?

Monika Gintersdorfer (MG): Wir wussten nicht, dass man dazu überhaupt gewählt werden kann, und erst einmal war es unter uns ein großer Witz. Frank und Gotta haben sich ständig lustig gemacht: Ah, die Tanzkompanie!!! Wer ist von euch denn überhaupt der Choreograph? Und wer die Kompanie? Eine Tanzkompanie, die außerdem über keinerlei reguläre Tanztrainings verfügt!

JI: Wie sehr seid ihr denn tatsächlich am Tanz interessiert?

MG: Natürlich wussten wir, dass wir gute Tänzer in der Gruppe haben, doch zuerst haben wir ihre Fähigkeiten anders eingesetzt: Wir nutzten Bewegung, um den Text anders hörbar zu machen, oder um ein anderes Timing zu erzielen. Aber als Gotta nach Hamburg umzog, brauchte er eine beständigere Beschäftigung und so ist LOGOBI entstanden. Wir kannten die Szene des zeitgenössischen Tanzes nicht, auch die Darsteller kannten sie nicht, und mit LOGOBI hatten wir uns vorgenommen, sie kennen zu lernen. Die Tanzszene hat tatsächlich sehr stark auf uns reagiert, da bereits die erste Arbeit zur TANZPLATTFORM in Nürnberg eingeladen wurde.

JI: Ironischerweise hat ja Gottas kritische Ausgangsfrage für LOGOBI, was „das mit dem zeitgenössischen Tanz“ überhaupt soll und worum es da geht, dazu geführt, dass eure Arbeiten jetzt als zeitgenössischer Tanz begriffen werden.

¹ Vgl.: Lacan, Jacques: *Seminar XIX „...ou pire“ 1971- 1972*

MG: Gudrun Lange, die Choreographin, die mit uns LOGOBI 02 entwickelt hat, hat lange mit Gotta diskutiert. Sie versuchte ihn davon zu überzeugen, dass die Aufführung, die sie gerade machten, zeitgenössischer Tanz sei. Er wollte diesen Begriff nicht akzeptieren, weil er ihn unglücklich fand. Gotta behauptete, sie würden Tanzgeschichte erläutern, und Gudrun erklärte ihm daraufhin, dass genau das den zeitgenössischen Tanz ausmacht: Phänomene des Tanzes zu analysieren. Es gab ziemlich viele Diskussionen zwischen ihnen.

In den folgenden Teilen von LOGOBI ging die Auseinandersetzung dann weiter: Wir behandelten unterschiedliche Ansätze des zeitgenössischen Tanzes durch die Begegnungen mit Laurent Chétouane in 03, Jochen Roller in 04 und Richard Siegal in 05. Durch diese Auseinandersetzung existieren wir eben im Tanz.

Jl: Neben dieser Auseinandersetzung bringt ihr auch etwas sehr Eigenes in das Tanzfeld ein, nämlich den Musik- und Tanzstil „Coupé Décalé“, der von in Paris lebenden Ivorern für die Clubszene entwickelt wurde. Was interessiert euch daran besonders?

Knut Klassen (KK): „Coupé Décalé“ ist ein Tanzen von Konzepten, und darin trifft sich eigentlich alles, was uns interessiert: die Verbindung von Sprache und Bewegung, die Performance, das Tanzen des Abseitigen, aber auch politisches Tanzen, wie z.B. der Guantanamo Tanz. Das war ausschlaggebend für unsere Beschäftigung. Und für mich war es auch aus der Perspektive der bildenden Kunst sehr interessant. Ein Konzept für Bewegung funktioniert nämlich wie die „Material-Besetzung“ in der bildenden Kunst.

Jl: Was kann man sich darunter genau vorstellen?

KK: Wenn man in der bildenden Kunst an ein Material denkt, denkt man oft an einen bestimmten Künstler; man verknüpft sein Werk mit einem konkreten Material. Der Künstler hat dieses Material also „besetzt“. Und für den Tanz heißt das eben: Ich konzipiere eine Bewegung, und wenn die Bewegung ausgeführt wird, dann bin ich das, und ein anderer kann nur versuchen, es nachzumachen. Unsere ersten aktionistischen Performances im Raum Hamburg waren darum stark von einem „Material-Umgang“ geprägt, wie z.B.: „auf Haar-Gel gleiten“, oder: „Tanzen auf labilen Ebenen“ usw. Dabei soll keine höhere Symbolkraft erzeugt werden, sondern es geht um eine performative Handlung, die zu einer „Material-Besetzung“ führen kann.

Jl: In eurem Fall kann man ja vielleicht auch von einer bestimmten *Raum-Besetzung* sprechen. Denn heute, wo eine Öffnung oder auch Reform der Stadttheater angestrebt wird, werdet ihr nicht selten als Beispiel dafür genommen, wie Macher aus der freien Szene sich den Weg ins Stadttheater ebnen. Wäre es für Euch wünschenswert irgendwann in ein Stadttheater einzuziehen?

MG: An einem Ort mehrere Inszenierungen zu machen, auch zu verstehen, mit welcher Stadt und welchem Publikum man zu tun hat - das interessiert uns, aber wir wollen nicht aufhören zu reisen und Aufführungen in anderen Kontexten, auch außerhalb des Theaterbetriebes, zu machen, wie z.B. durch Knut in letzter

Zeit in der bildenden Kunst. Aber wir denken, dass es möglich wäre, sich stärker an einen Ort zu binden und trotzdem das alles weiterhin zu tun.

Jl: Du, Monika, hast das Stadttheater damals ja verlassen, um freier arbeiten zu können. Jetzt sind wieder mehrere Stadttheater auf euerem Programm: nach Bochum folgt jetzt eine Kooperation mit dem Schauspiel Köln, und 2012 auch mit dem Theater Bremen. Wie fing es wieder an, und was hat sich geändert?

MG: Es ist nicht so, dass ich erst am Stadttheater war und dann für längere Zeit nicht mehr. Seit wir existieren, also seit 2005, arbeiten wir immer wieder auch mit unterschiedlichen Stadttheatern zusammen. Es läuft immer parallel, was auch damit zu tun hat, dass ich Leute an einigen Häusern von früher kenne. Es gibt also Einzelpersonen an den Stadttheatern, mit welchen wir immer im Gespräch sind, genauso gibt es sie auch in der freien Szene.

Jl: Wie würdet ihr euch denn selbst bezeichnen?

KK: Wir sind quasi ein eigenes Theater. Wir können ja alles selber, wir machen zum Beispiel eigene Festivals, können dann aber trotzdem auch an die Theater gehen und da versuchen, etwas aufzubauen, beispielsweise mit Schauspielern aus dem Hausensemble zu arbeiten.

MG: In Krems haben wir kürzlich ein eigenes dreitägiges Festival gemacht, das „New Black“ hieß, davor gab es eines mit dem Namen „Rue Princess“. Wir können während so eines Festivals erst eine Animation, dann ein Stück, dann eine Performance zeigen, und anschließend eine Party oder ein Konzert veranstalten, wobei die Zuschauer vom einen in das andere gehen können.

Jl: Könnte man also sagen, dass euer Theaterbegriff auf das Zusammenfügen von Elementen zielt, die sowieso schon in nebeneinander liegenden *Räumen* stattfinden?

MG: Für uns ist Theater jedenfalls kein geschlossener Ort, in dem man still sitzt. Wir versuchen, die Zuschauer durch alles mitzunehmen und sie alles mitdenken zu lassen. Skelly, der gestern in *Ein PRÄSIDENTENSTUHL IST KEINE BANK* mitgespielt hat, fragte mich zum Beispiel, warum im Schauspielhaus Bochum alle zugleich auf den drei getrennten Bühnen spielen und nachher keiner bei dieser Party tanzt. Er verstand nicht, warum es die Möglichkeit oder auch den Zwang der Wahl gibt, sich dies oder das anzuschauen. Stattdessen hat er den Abend als ein Gemeinsames gesehen, weil es an einem Ort stattfand. Die Zuschauer sollten für ihn alle Vorstellungen sehen können und danach sollten alle zusammen feiern.

Jl: Nicht selten werden Euere Arbeiten als die bewusste neoliberale Form des heutigen Theaters bezeichnet: marktfähige, schnelle, serielle Arbeiten, möglichst kurzer Zeitaufwand für einen möglichst großen Profit. Wie steht ihr dazu?

MG: Zunächst einmal ist es natürlich sehr realitätsfern, in der freien Szene nach einem maximalen Profit zu suchen. Es ist immer noch unteres Verdienstniveau, freies Theater ist leider arm und oft sehr glanzlos. Es steht in keinerlei Verhältnis

zu dem, wie vielleicht die Medien über einen berichten oder welche Gage man vielleicht in Anträgen nennt.

KK: In einem Punkt stimmt es natürlich schon, nämlich darin, dass wir insgesamt sehr schlank arbeiten und so gut wie nie Bühnenbilder haben. Unser Geld geht eher in die Kleider der Darsteller. Und ansonsten bezahlen wir die Darsteller und nicht die Struktur.

MG: Wegen der hohen Reise- und Unterkunftskosten müssen wir oft überlegen, ob wir uns noch eine zusätzliche Probenwoche leisten können. Wir haben aber das Glück, dass wir diese bestimmte Arbeitsweise entwickelt haben und dass die Darsteller genug Courage haben, einen Tag vorher anzureisen und die Vorstellung an zwei Tagen zu Ende proben.

Jl: Wie lange dauern eure Proben denn durchschnittlich?

MG: Es ist immer sehr unterschiedlich, aber der Durchschnitt der Probezeiten sollte bei 10 bis 12 Tagen liegen. Da wir sehr oft spielen, proben wir manchmal ein Stück, bevor wir ein anderes zeigen, da die Fahrtkosten schon bezahlt sind. Wir können selten am Stück einige Wochen proben, oft proben wir eine Woche da, dann 3 Tage dort und noch drei Tage woanders. Es ist sehr zerstückelt.

Jl: Das heißt, eure Arbeitsweise entspringt eher einer Notlage als einer Strategie?

MG: Es ist eine Fähigkeit.

KK: Es ist keine Notlage. Nein, würden wir mehr Geld haben, dann würden wir auch nicht jedes Stück zehn Wochen proben. Es ist auch eine bestimmte Auffassung von Theater: Wir arbeiten performativ und haben eine offene Struktur der Stücke.

Jl: Eure Arbeitsmethode und auch eure Ästhetik sind stark von den Auftritten politischer Redner, Mystiker und anderer Agitatoren auf dem „Agoraplatz“ in Abijan der sogenannten SORBONNE D'ABIDJAN beeinflusst. Um welche Fragen der Darstellung geht es euch da?

MG: Wir nennen das, was wir machen, ja eigentlich *demonstrieren*. Die Darsteller begeben sich nicht in eine Rolle, sondern sie demonstrieren etwas, indem sie darüber sprechen und anschließend die Aktion ausführen. D.h. die Darsteller mit ihren Eigennamen demonstrieren oft ziemlich wahre Begebenheiten oder Erfahrungen. Das *Demonstrieren* ist ja erstmal eine starke Garantie dafür, dass man in bestimmte Fallen gar nicht tappen kann. Wir möchten da aber in nächster Zeit weiter gehen: Uns interessiert die Frage, wie wir darin fiktionalisieren können, ohne in die bekannten Wege des Psychologisierens zu verfallen.

Jl: Die Erzählungen in euren Vorstellungen aus der und über die Elfenbeinküste sind immer voller Dualismen und Schattenreiche: Es gibt das Gute und das Böse, es gibt den Gott und den Teufel, den Papst und den Gegenpapst und die Doppeltpräsidentschaft. Werden Geschichten dort auch sonst gerne so erzählt,

ist das vielleicht sogar eine Art des alltäglichen Diskurses? Und wer von euch generiert die Texte überhaupt?

MG: Gebe ich den Impuls dazu, oder kommt er aus etwas gemeinsam Gesehenen oder Gehörtem? Übernimmt der Darsteller jetzt die Rede von jemandem oder ist es seine eigene? Ist es dort üblich, eine solche Argumentation zu vertreten oder ist es etwas sehr Eigenes? Diese Mischung ist nicht so leicht zu entschlüsseln!

KK: Es ist eine Blackbox.

MG: Manchmal haben die Darsteller einfach Lust, eine These aufzustellen oder eine Rhetorik zu übernehmen und sie weiterzuspinnen.

Jl: Das heißt aber, dass ihr die Vorstellungen gemeinsam, ja kollektiv entwickelt?

MG: Einerseits hat Ted Gaier (Gründungsmitglied DIE GOLDENEN ZITRONEN, SR) gesagt, dass es bei uns eine ganz klare Chefstruktur gibt. Wir diskutieren nicht alle Fragen so lange aus, bis alle der gleichen Meinung sind, sondern wenn ich sage, dass mich die Szene ab „da“ nicht mehr interessiert, dann ist die Szene zu Ende. Andererseits gibt es aber die Freiheit, dass im Text nicht jeder Satz und jedes Wort vorgeschrieben ist, sondern wir eine Richtung bestimmen, in die der Text gehen kann.

KK: Es stimmt nicht ganz mit der Chefstruktur! Es funktioniert eher wie ein Organismus, in dem die Beteiligten das machen, was sie am besten können und sich nicht lange aufhalten, Dinge in den gegenseitigen Kompetenzen ausdiskutieren. Man redet vielleicht kurz darüber, und dann ist auch schon gut.