

PRESS REVIEW

Daniel Barenboim Stiftung
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Friday, June 18, 2021



West-Eastern
Divan Orchestra



BARENBOIM-SAID
AKADEMIE



PIERRE BOULEZ
SAAL

Berliner Zeitung

Die Fête de la Musique vor Open-Air-Publikum

Rbb Inforadio

Frischer Wind in alter Musik bei den Potsdamer Musikfestspielen

Süddeutsche Zeitung

Der Intendant der Berliner Festspiele hört vorzeitig auf

Süddeutsche Zeitung

Das Haus der Kulturen der Welt in Berlin bekommt einen neuen Intendanten: den aus Kamerun stammenden Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Eine Ausstellung im Deutschen Historischen Museum erzählt die Geschichte der Documenta

Berliner Zeitung

Der kroatischen Theaterschreck Oliver Frljic mit „Alles unter Kontrolle“ am Gorki

Freitag, 18. Juni 2021, Berliner Zeitung /

Ein Schritt ins Offene

Die Fête de la Musique vor Open-Air-Publikum



2020 fand die Fête de la Musique nur im Streaming statt. Jim Kroft

NADJA DILGER

Wir machen das Beste aus dem, was möglich ist“, sagte Katja Lucker 2020 der Berliner Zeitung, als sie wie viele örtliche Veranstalter die jährliche Fête de la Musique am 21. Juni für ein Online-Publikum plante. Über 150 Angebote konnte sie zusammen mit Mitarbeitern wie Helfern zusammenstellen, über zwei Millionen Mal wurden die schönen Minikonzerte und kurzweiligen Panels im Netz aufgerufen. Für Lucker war es jedoch „keine echte Alternative zu einem Live-Event mit Menschen“. Man konnte also davon ausgehen, dass sie sich dieses Jahr, sofern es die Inzidenzzahlen erlauben, etwas anderes einfallen lässt.

Und so macht sie auch 2021 das Beste aus dem, was möglich ist, und läutet das weltweite Fest der Musik vorab mit einem kleinen Open-Air-Event für 500 Zuschauer und Zuschauerinnen am 20. Juni ein. In den Gärten der Welt, umgeben von chinesischer und orientalischer Gartenkunst, werden ab 18 Uhr unter anderem das junge Chorprogramm der Berliner Philharmoniker zu sehen sein sowie die Berliner Musiker Wallis Bird und Sam Vance-Law. Zudem wird es Wortbeiträge von Kultursenator Klaus Lederer, Fête-Kurator Björn Döring, Grün-Berlin-Geschäftsführer Christoph Schmidt und Lucker selbst geben.

„Mit der Fête de la Musique werden wir in diesem Jahr einen Übergang erleben, denn seit Kurzem sind auch draußen wieder Kulturveranstaltungen möglich“, teilte Kultursenator Klaus Lederer mit. Natürlich gäbe es noch strikte Hygieneregeln, und die Normalität sei noch weit entfernt, „aber wir können zeigen, dass unsere Stadt und ihre Kreativität ungebrochen ist, und ich bin überzeugt, dass wir mit dem Voranschreiten der Impfkampagne einem tollen Kultursommer ein ganzes Stück näherkommen.“

Die Tickets für das Vorabprogramm sind gratis und müssen über die Website der Fête bestellt werden. Am 21. Juni wird es wie im Vorjahr bei vielen Livestreams auf der Homepage bleiben. Hierfür sind neben zahlreichen Laien und freischaffenden Künstlern, auch bekannte Acts wie Westbam mit ein DJ-Set aus dem Frannz Club, Barrie Kosky mit der Sängerin Katharine Mehrling sowie DJ Lexer mit einem Set aus dem Friedrichstadt-Palast angekündigt.

Was 1982 mit der Idee des damaligen französischen Kulturministers Jack Lang, ein paar Stromanschlüssen und viel musikalischem Idealismus in Paris begann, hat sich zu einem globalen und populären Ereignis mit zahlreichen, oft spontanen Konzerten entwickelt.

Programm und Tickets:

www.fetedelamusique.de



Fr 18.06.2021 | 06:55 | Kultur

Frischer Wind in alter Musik bei den Potsdamer Musikfestspielen

Mit pink-gefärbten Brillengläsern schaut der Komponist Georg Friedrich Händel noch bis Ende Juni von den Plakaten der Musikfestspiele Potsdam Sanssouci herab. Am Donnerstag war das Programm "Mr. Händel im Pub" zu erleben, ein Konzert mit dem jungen Potsdamer Ensemble "I Zefirelli". *Von Hans Ackermann*

INFOS IM WWW

Musikfestspiele Potsdam Sanssouci

Stand vom 18.06.2021

Beitrag hören



Abruptes Ende

Der Intendant der Berliner Festspiele hört vorzeitig auf

Das ist ein überraschender Abgang: Thomas Oberender, der Intendant der Berliner Festspiele, gibt seinen Posten zum Jahresende auf eigenen Wunsch auf. Noch im November vergangenen Jahres hatte er seinen Vertrag um weitere fünf Jahre bis 2026 verlängert. Über die Gründe der vorzeitigen Vertragsauflösung wahren die Festspiele Stillschweigen. Kulturstaatsministerin Monika Grütters dankt dem scheidenden Intendanten der vom Bund getragenen Festspiele mit ausgesprochen warmen Worten. Ein Zerwürfnis ist das nicht, sondern offenkundig die persönliche Entscheidung eines Kulturmanagers, der immer mehr war als der Leiter, Ideen- und Taktgeber einer der wichtigsten Kulturinstitutionen des Landes.

Angefangen hat der heute 55-Jährige als Dramatiker, bevor er seinen Weg durch die Institutionen machte, als Chefdramaturg am Schauspielhaus Bochum und in Zürich, als Schauspielregisseur der Salzburger Festspiele und seit 2012 als Intendant der Berliner Festspiele. Dort verstand er sich nicht als Apparatschik-Kurator, dem Künstler nur kühl eingesetzte Mittel sind zum Zweck des Glanzes einer Institution, sondern als Verbündeter der von ihm aufrichtig bewunderten Künstler und Künstlerinnen. So hat er den Radikal-Performern Ida Müller und Vengard Vinge mit dem „Nationaltheater Reinickendorf“ eines ihrer wichtigsten Projekte ermöglicht oder dem südafrikanischen Maler, Film- und Theaterkünstler William Kentridge eine Werkschau ausgerichtet. Eine dritte Rolle, die Oberender wichtig wurde, ist die des politischen Intellektuellen, der nach der Rolle und fehlenden Repräsentanz der Ostdeutschen fragt. Was bei Oberender, geboren 1966 in Jena und eindeutig ein Wendegewinner, nichts Nostalgisches hat, sondern zur Frage nach den verpassten Chancen der offenen Situation nach dem Mauerfall führt. Weil er seine vielfältigen Interessen ausbalancieren konnte, ist es ihm gelungen, aus den etwas gemüthlichen Berliner Festspielen ein mit Hochenergie betriebenes Forschungslabor der Künste zu machen – bei Bedarf auch unter freundlicher Überforderung des Publikums. Oberender traut man als nächsten Karriereschritt vieles zu – sei es die Leitung eines interdisziplinären Kulturzentrums in New York oder eines Museums in London, den Wechsel in die Politik oder auch den Rückzug, um einen Roman zu schreiben. Um die Festspiele muss man sich keine Sorgen machen, das Programm für 2022 ist fast durchgeplant. Peter Laudenbach

Weltkunst-Experte

Das Haus der Kulturen der Welt in Berlin bekommt einen neuen Intendanten: den aus Kamerun stammenden Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Ein Porträt

VON JÖRG HÄNTZSCHEL
UND CATRIN LORCH

Beim Thema Raubkunst ist man in diesem Frühjahr ein Stück vorangekommen mit der Ankündigung, zumindest einige der Benin-Bronzen aus deutschen Museen zu restituieren. Dass nun ausgerechnet ein der zeitgenössischen Kunst verpflichteter Ort wie das Savvy Contemporary in Berlin noch eins draufsetzt, war nicht unbedingt zu erwarten. Doch gemeinsam mit Künstlern wie Kader Attia und Emekah Ogbo will dessen Leiter Bonaventure Soh Bejeng Ndikung mit der Ausstellung „For The Phoenix To Find Its Form In Us“ die Debatte bereichern oder, wie er es nennt, „verkomplizieren“. Rückgaben allein genügen nicht. Man müsse die Sache viel größer denken.

Es gibt in Deutschland wohl wenige Ausstellungsmacher, die sich mit den Problemen der Restitutionspolitik so auskennen, wie Bejeng Ndikung, den 1977 in Yaoundé geborenen Sohn eines Anthropologen. Der umtriebige Kurator ist gefragt, seit er die Documenta 14 mitverantwortete. Danach leitete er die Foto-Biennale in Bamako und Ausstellungen in Algier und Dakar und den finnischen Pavillon auf der Biennale von Venedig. Hielt den von ihm gegründeten Ausstellungsraum Savvy Contemporary in Berlin am Laufen, gab ein gleichnamiges Magazin heraus und veröffentlichte im März sein Buch „The Delusions of Care“. Ende diesen Monats wird er in den Niederlanden auch noch die jüngste Ausgabe der traditionsreichen Sonsbeek-Biennale eröffnen, gleichzeitig mit der Ausstellung zur Dekolonisation bei Savvy Contemporary, für die er sich mit Partnern in mehreren afrikanischen Ländern, Palästina, Kolumbien und den Philippinen zusammengeschlossen hat.

Wenn man ihn in Berlin trifft, beispielsweise in einem türkischen Frühstücksrestaurant in Neukölln, wird das Gespräch häufig unterbrochen. Er ist bekannt im Viertel, durch die Scheibe grüßen Künstler und die türkischen Eltern von Mitschülern seiner Tochter, mit denen er sich kurz über Schulangelegenheiten austauscht. Ihnen begegnet er mit der gleichen wachen Aufmerksamkeit, mit der er sich im Gespräch auf sein Gegenüber konzentriert. Dass Bejeng Ndikung gerne erzählt, ist angenehm, schon weil er, wenn es um ihn selbst gehen soll, lieber abschweift. Und sich beispielsweise mit dem auffallenden Batikmuster auf dem Hemd eines Tischnachbarn beschäftigt, dessen Eleganz mit der seines eigenen Leinenanzugs konkurriert. Er kann dann das Indigo-Blau präzise dekodieren, das ihn an die Ndop-Stoffe seiner Heimat erinnert, die bei traditionellen Zeremonien getragen werden. Seine Mutter hat ihm, der als Neunzehnjähriger seine Heimat verließ, irgendwann das ihm zuge dachte Gewand zugeschickt. „Ich habe es bis heute noch nie getragen.“

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung war nach Kiel gegangen, um dort sein Studium der Biochemie fortzusetzen. Kunst war ihm da schon vertraut, er hatte sich in Yaoundé mit einem Künstler angefreundet, der ihm die Arbeit mit Pinsel und Pigment und ein gutes Stück Kunstgeschichte, Kapitel Duchamp, vermittelte. Auch nach Umzügen nach Berlin und Düsseldorf blieb er im Kontakt mit Künstlern, konzentrierte sich aber weiterhin auf seine Promotion in medizinischer Biotechnologie.

Ein Schlüsselmoment seines Lebens war dann die elfte Documenta im Jahr 2002, die von dem in Nigeria geborenen Okwui Enwezor geleitet wurde. „Es kam in den Nachrichten, als Ankündigung“, erinnert sich Bejeng Ndikung. „Ich saß wie gebannt vor dem Fernseher. Es war das erste Mal, dass ich einen Schwarzen so in den Nachrichten in Deutschland sah, in den Prime-Time-News.“ Den Besuch der Documenta beschreibt Bonaventure Soh Bejeng Ndikung knapp zwanzig Jahre später noch als „Kick“. Doch als er daraufhin mit einer Liste von Künstlern und Konzepten bei Kuratoren vorsprach, sagte

man ihm mit der Begründung ab: „Wir arbeiten mit zeitgenössischen Künstlern, nicht mit Afrikanern.“ Die damals geltende, von Beat Wyss geprägte Gleichung Weltkunst ist gleich Westkunst konnte er nicht akzeptieren.

Als er nach seiner Promotion nach Berlin zurückkehrte, war es für ihn keine Frage: Neben seiner akademischen Karriere brauchte er auch Zeit für die Kunst. 2009 gründete er Savvy Contemporary. Tagsüber stand er im Labor einer Firma für Herzschrittmacher und Defibrillatoren, nach Dienstschluss begann für ihn der zweite Arbeitstag in der Kunst. Zu jeder Ausstellung erschien eine Publikation, er nahm sich Zeit für Interviews, für die Vermittlung und Kataloge. Das Pensum, zu dem noch der Umzug von Savvy Contemporary in ein historisches Kraftwerk gehört, hielt Bejeng Ndikung so lange durch, bis er sich einerseits die Achtung der Berliner Institutionen erarbeitet hatte. Und von Adam Szymczyk für die Documenta engagiert wurde.

Es wird spannend sein, zu verfolgen, wie er das HKW weiterentwickeln wird, wenn er es 2023 übernimmt. Bernd Scherer, der es seit 2006 leitet, hat es zu einer der bedeutendsten und ambitioniertesten Institutionen für die großen Weltfragen gemacht: das Anthropozän, digitale „Sprachen“, die „Technosphäre“. „Ideas in the making“ nennt Scherer sein Programm. Kunst spielt dort eher eine unterstützende Rolle. Wird Bejeng Ndikung dieses Programm fortführen – oder das HKW zu einer Kunsthalle machen?

Im vergangenen Jahr hat das Land Berlin Bejeng Ndikung mit einem Verdienstorden ausgezeichnet. So kann man die Berufung zum Leiter des Hauses der Kulturen der Welt durchaus auch als Heimspiel verstehen. Andererseits ist sie eine der so seltenen Gelegenheiten, bei denen sich die deutschen Kulturbehörden trauen, eine bedeutende Institution einem nicht aus Deutschland stammenden Bewerber anzuvertrauen. Die in dieser Hinsicht beschämend provinzielle Szene der Bundesrepublik kann mit dem streitbaren, souveränen und unendlich weltläufigen Bejeng Ndikung schon deswegen nur gewinnen.

Als die Kunst politisch wurde

Eine Ausstellung im Deutschen Historischen Museum erzählt die Geschichte der Documenta. Sie zeigt, wie sehr die persönlichen Interessen der Gründer den Blick auf die Kunstwerke prägten.

In einer Vitrine im Untergeschoss des Pei-Baus neben dem Berliner Zeughaus liegt das entscheidende Beweisstück. Es ist die Kopie eines Artikels aus dem *Giornale dell'Emilia*, einer Tageszeitung aus Bologna, vom August 1946. Darin geht es um Anschuldigungen gegen einen SS-Unterroffizier namens Prader, genannt „die Hyäne“, der italienische Partisanen folterte und dabei von einem Leutnant Haftmann unterstützt wurde. Während Prader sich auf den Bauch eines Verletzten setzte, um ihn zu quälen, habe Haftmann nicht gezögert, „einen Finger in die soeben behandelten Wunden einzuführen“. Jener Leutnant Haftmann ist der bekannte deutsche Kunsthistoriker Werner Haftmann.

Der Kölner Geschichtswissenschaftler Carlo Gentile hat dieses Indiz mit einer Quellenrecherche untermauert. Demnach war Haftmann ab Februar 1944 beim XIV. Panzerkorps in Oberitalien als Sonderführer im Leutnantsrang für „Bandenbekämpfung“ zuständig. Er befehligte ein „Jagdkommando“ in Zivilkleidung, das Partisanen aufspüren sollte. Dabei nahm er an der „verschärften Vernehmung“ eines Verdächtigen teil, der später erschossen wurde. Im November erhielt er für seinen Einsatz das Eiserne Kreuz zweiter Klasse.

Haftmann, der künstlerische Kopf der ersten drei Documenta-Ausgaben und spätere Direktor der Berliner Nationalgalerie, stand bereits vor zwei Jahren im Fokus der Kritik der Nolde-Ausstellung im Hamburger Bahnhof, weil er Noldes nationalsozialistische Vergangenheit in seinen Publikationen beharrlich verschwiegen und den Maler stattdessen zur Symbolfigur der inneren Emigration stilisiert hatte. Die Documenta-Ausstellung des Deutschen Historischen Museums gibt Haftmanns Ruf jetzt den Rest. Seine Mitgliedschaften in SA und NSDAP waren lange bekannt; die neuen Enthüllungen werden seine Bücher über Nolde, moderne Malerei und „Verfemte Kunst“ endgültig auf die Liste des nicht Zitierfähigen setzen. Der Fall erinnert an den des Schriftstellers Erwin Strittmatter, der in der DDR der meistgelesene Romanautor war. Dann kam postum heraus, dass er als Angehöriger eines SS-Polizeibataillons Partisanen gejagt hatte. Seither gerät sein Werk in Vergessenheit.

Die Frage ist, was aus Haftmanns Biographie für die Documenta folgt, die er als künstlerischer Berater ihres Gründers Arnold Bode fünfzehn Jahre lang prägte. Auch dazu präsentiert die DHM-Ausstellung ein starkes Indiz. Auf der Documenta 1 war außer Marc Chagall kein Künstler mit jüdischen Wurzeln vertreten. Zudem hatte Haftmann in seiner 1954 erschienenen Studie über „Malerei im 20. Jahrhundert“ behauptet, „nicht ein einziger der deutschen modernen Maler“ sei Jude gewesen. Für Julia Voss, die Kuratorin des ersten Ausstellungsteils, ist dies das „Werner-Haftmann-Modell“: Wiedereingliederung der deutschen Kunst in die Moderne durch systematisches Vertuschen der deutschen – und eigenen – Schuld.

Die Ausstellung illustriert diese These, indem sie fünf Gemälde des deutsch-jüdischen Malers Rudolf Levy präsentiert, den Haftmann aus seiner Zeit als Assistent am Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz gekannt haben muss, das im gleichen Gebäude wie Levys Pension residierte. Levy starb Anfang 1944 auf dem Transport nach Auschwitz. Bei der Vorauswahl für die erste Documenta wurde sein Name von der Liste der Künstler gestrichen.

Allerdings gibt es auch Aspekte, die in der Präsentation nicht auftauchen. Chagall (dessen „Toits rouges“ als Kopie zu sehen sind) war neben Picasso der Star der Documenta 1. Der ebenfalls eingeladene russische Bildhauer Naum Gabo war jüdischer Herkunft. Der slowenische Maler Zoran Mušič hatte als Partisan im KZ Dachau gesessen. Oskar Kokoschka, neben vielen weiteren Emigranten in Kassel präsentiert, galt im Nationalsozialismus als „Entarteter unter den Entarteten“. Ein Anteil von fünfzig Prozent ehemaliger Parteigenossen, Mitläufer oder Profiteure von Arierisierungen im Documenta-Team von 1955, wie ihn die Kuratoren des DHM ausgerechnet haben, dürfte für die Fünfziger im bundesdeutschen Durchschnitt liegen; in Museen und Ministerien war er oft noch größer.

Auch die Suggestion, Haftmann habe Levy aussortiert, um den Holocaust auszublenden, steht ästhetisch auf schwachen Füßen. Umgekehrt wird ein Schuh daraus: Die Documenta 1 hätte politische Gründe gebraucht, um Levys Bilder zu zeigen. Aber sie wollte unpolitisch, unhistorisch sein. Darin lag ihr Versäumnis wie das der frühen westdeutschen Kunstpolitik überhaupt. Mit der Documenta 2 hielt dann das Politische in Gestalt der amerikanischen Abstrakten in Kassel Einzug. Die Abstraktion wurde, von Haftmann gepriesen, als Inbegriff artistischer Freiheit zur Leitkunst des Westens. Aber auch dieses Dogma zerbrach, als 1977 die DDR-Staatskünstler nach Kassel kamen, Sitte, Tübke, Heisig, Mattheuer. Insofern bildete die Documenta immer exakt die politische Großwetterlage ab. Der Plan von Bode und Haftmann, Kunst als individuelle Überwindung von Geschichte zu feiern, war von vornherein eine Illusion.

Die Ausstellung im DHM hätte die Chance gehabt, die Dialektik von Kunst und Politik, von der jede Documenta-Ausgabe auf jeweils eigene Weise geprägt war, an repräsentativen Beispielen vorzuführen. Stattdessen dehnt sie sich in die Breite ihres Gegenstands, ohne ihn dabei in mehr als nur groben Umrissen fassen zu können. Das Typische, die institutionelle Prägung, verliert sich im Anekdotischen: die Zigarre von Theodor Heuss, die Auftritte von Pollock und Warhol, der Misthaufen eines Neonazi-Bauern gegen die Eichen von Beuys, die Berichte des IM „Schreiber“, die Lektionen von Bazon Brock.

Vor Werner Tübkes „Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III“ hält man inne, nicht nur, weil es eins der größten Formate der Ausstellung ist. Tübkes Gemälde von 1965 ist die denkbar schärfste Antithese zur Zerebralkunst des Informel, schon deshalb, weil es in seiner sarkastischen Gegenüberstellung von Folter, Exzess und Massaker in der linken und paradiesischer Parklandschaft in der rechten Bildhälfte wie eine Illustration zu Haftmanns Doppelsexistenz als Kunstfreund und Partisanenjäger wirkt. In Kassel war es erst 1977 zu sehen. Eine Ausstellung über eine Ausstellung muss sich nicht an deren äußere Ordnung halten. Das DHM hätte die Zeitschiene der Documenta aufbrechen und Tübkes Werk zu den Bildern von Chagall und Pollock hängen können, auf die es historisch und ästhetisch reagiert. Diese Vermittlungsarbeit muss der Besucher jetzt selbst leisten. Immerhin stellt ihr die Ausstellung nichts in den Weg.

Die Schärfung historischer Urteilskraft durch Anschauung ist das Programm des DHM-Direktors Raphael Gross. Nach der Erkundung des Lebenswerks von Hannah Arendt im

vergangenen Jahr (F.A.Z. vom 8. Mai 2020) packt die Documenta-Ausstellung dafür zum zweiten Mal das analytische Besteck aus. Aber sie setzt es nicht effektiv ein. Auch Ausstellungen sind eine Kunst. Die erste Documenta fand 1955 in einer Ruine statt. Um die Trümmer zu kaschieren, hängte Arnold Bode Plastikbahnen davor. Die Berliner Kuratoren wollen die Risse im Documenta-Gebälk jetzt sichtbar machen. Doch sie decken sie mit Vitrinen und Stellwänden zu. Daraus kann man etwas lernen. Andreas Kilb

Documenta. Politik und Kunst. Deutsches Historisches Museum, bis zum 9. Januar.

Der Katalog kostet 10 Euro.

Freitag, 18. Juni 2021, Berliner Zeitung /

Menschen im Gehege

Der kroatischen Theaterschreck Oliver Frljic mit „Alles unter Kontrolle“ am Gorki



Lea Draeger in „Alles unter Kontrolle“ Ute Langkafel

DORIS MEIERHENRICH

Nicht wenig erinnert dieser Abend an ein Ereignis, das das Gorki Theater vor fünf Jahren veranstaltete. „Flüchtlinge fressen“ hieß es, wofür das Zentrum für politische Schönheit in schauriger Realtheatralität einen Käfig vor das Theater baute, vier Tiger hineinsteckte und das Publikum auf die öffentliche Fütterung warten ließ. Vor dem Hintergrund der großen Flüchtlingstreichs, die damals unter den Augen der Weltöffentlichkeit immer wieder im Mittelmeer versanken, bevor sie das ersehnte europäische Asyl erreichten, suchten die Performer nun Freiwillige, die sich gleich hier vor Ort zur öffentlichen Verfütterung bereit fänden. Das zynische Fressspektakel hier sollte natürlich für die nicht weniger zynische Flüchtlingstragödie vor den Grenzen Europas stehen, die ganz einfach auch dadurch abzustellen wäre, indem man sichere Transporte installierte.

War das noch politisches Theater oder schon spektakelhafte Kunstverwüstung eines Notstandes auf Kosten der Schwächsten? Empfindliche Fragen, die auch der kroatische Bühnenschreck Oliver Frljic nur allzu gern in seinem Theater immer wieder an die Grenzen der Beantwortbarkeit treibt. Seit zwei Jahren ist er Hausregisseur am Gorki und sein Theaterparcours „Alles unter Kontrolle“ nun ist so etwas wie der intelligentere kleine Bruder der Tigerkäfig-Aktion.

Raubkatzen gibt es nicht, dafür Schauspieler mit Flucht- und Diskriminierungserfahrungen. Das ganze Haus ist dafür in ein Labyrinth aus Käfiggängen und Terrarien verwandelt, durch die die Zuschauer in Gruppen wie Bestien in die Manegen geführt werden. Fünf durchsichtige Zellen warten als Spielstationen, in denen nie klar ist, wer vor wem geschützt wird und wen intensiver beobachtet: die innen oder außen.

Dieser Verlust an Macht über den Raum, über die eigene Rolle sowie die der Spieler, vor allem aber die stechenden Blicke zurück sind erst einmal das am meisten Verstörende an diesem intensiven 70-Minüter. Er evoziert einen Zustand der Verunsicherung und des Misstrauens, den man aus der Ausnahmezeit der Pandemie nur zu gut kennt und der hier noch einmal angeheizt wird wie im Schmelztiegel.

In Anlehnung an Walter Benjamins Geschichtsbegriff versucht Frljic in sechs kleinen Verhör- und Erzählenszenen die Desorientierung, den Ausnahmezustand nicht als politisches Krisenmanagement, sondern als konstruktive Erkenntnismethode zu fassen. Als Zustand, der ein Sensorium entwickelt für die andere Seite der Macht, ihr Unterdrücktes, Ausgegrenztes. Darin ist er zugleich sadomasochistische Keimzelle des Theaters selbst.

Im zentralen Akt des Abends im Zuschauerraum stellen die Schauspielerinnen Lea Draeger und Abak Safaei-Rad die Zeitlupenszene aus Robert Wilsons „Deafman Glance“ (1970) nach: Erst reicht eine schwarze Frau einem weißen Kind ein Glas Milch, dann ersticht sie es mit dem Brotmesser. Alles unendlich langsam. Zuvor nimmt Draeger einen Schokokuss und schält ihm die braune Schale ab, bis nur noch der weiße Schaum übrig ist, den sie sich im Gesicht verschmiert. Auch in der individuellen Verwandlung bleibt jeder an der überindividuellen Maske kleben, die er repräsentiert. Diese immer auch schuldhaft Kernerfahrung umkreist Frljic' Gefängnistheater virtuos. Ein Aufklärungsstück der Finsternis.

Alles unter Kontrolle bis 20.6., ab 18 Uhr im Gorki-Theater, Anmeldung: www.gorki.de