

Ein dunkler Clubraum. Auf zwei Podesten spielen zwei Männer in silbernen Uniformen Bass. Wir, das Publikum, stehen dazwischen, lassen uns anstecken von dem dumpfen, rhythmischen Geräusch. Schritt nach links, Schritt nach rechts. Irgendwo über unseren Köpfen geht ein Bildschirm an. Dann zwei weitere auf der gegenüberliegenden Seite, und noch einmal drei. Sie alle zeigen dieselbe Szene eines alten Schwarz-Weiß-Filmes: ein Mann in Uniform, der neben zwei Männern in der Hocke im linken Bildrand einen folkloristischen Tanz tanzt, sein Körper der Kamera zugewandt. Eine Aufnahme in Endlosschleife. Dann erklingt von irgendwoher eine Stimme.

Schnitt. Die Bildschirme werden schwarz, dann erscheinen helle Rauchschwaden, die sich langsam ausbreiten, bevor sie sich verflüchtigen. Behutsam folgt die Kamera dem Rauch hinunter zur Hand, die zwischen Zeigefinger und Mittelfinger eine glimmende Zigarette hält, den Daumen nach innen gebogen.

„Erkennst du die Finger?
Erkennst du die Haltung?“
Aus unserer Mitte tritt jetzt die Frau, der diese Stimme gehört.

„Ich schon
Ich erkenne seine Finger
Ich kenne sie seit 30 Jahren“

Das ist „Aphasia“ von Jelena Jureša. Eine Mischung aus Konzertperformance, Clubnacht und Installation, die uns mitnimmt zu einer Nacht in einem Belgrader Club, in der eine Frau in dem DJ einen fotografisch dokumentierten Kriegsverbrecher erkennt, der auf eine Frau am Boden eintritt. Die Fotografie des amerikanischen Fotojournalisten Ron Haviv zeigt einen serbischen Soldaten von hinten, sein Stiefel in der Luft, in der linken Hand, grazil erhoben, balanciert er eine Zigarette zwischen Zeigefinger und Mittelfinger. Das Bild hält den Moment fest, kurz bevor er auf die am Boden liegende Frau eintritt.

Das Foto, das als Symbol für den bosnischen Widerstand im Jugoslawienkrieg um die Welt ging, wird an diesem Abend nicht gezeigt. Stattdessen nennt Jureša den Namen des Opfers – Tifa – und führt auf eindringliche Weise vor, wie kollektives Trauma und Erinnerung funktionieren – als Leerstelle, als ewige Wiederholung. Es ist immer April 1992.

Schnitt. Eine Bühne weiter geht die brasilianische Künstlerin Renata Carvalho durch die Ränge des Zuschauerraums, hält immer wieder einzelnen Personen das Mikrofon vors Gesicht und fragt: „Was be-

Der Moment, bevor er zutritt

Immer im Spätsommer, in den letzten Augustwochen, findet auf der Landwiese am linken Seeufer das Zürcher Theaterspektakel statt. Gezeigt werden Stücke aus dem globalen Süden. Inmitten idyllischer Kulisse geht es hier um Migration und Diskriminierung – keine leichte Kost. *Von Salomé Meier, Zürich*



Zirkusisches Erlebnis: Szene aus „Falaise“, einer französisch-katalanischen Zirkusshow der Gruppe Baro d'evol beim Zürcher Theaterspektakel

Foto Francois Passerin

deutet Cis-Gender?“, „Hast du transsexuelle Personen in deiner Familie? In deinem Freundeskreis?“, „Hattest du schon einmal Sex mit einer Transgender-Person?“. Renata Carvalho ist selbst eine Transvesti, wie sie sich nennt. Bei ihrer Geburt wurde ihr das männliche Geschlecht zugeschrieben, doch Renato, so ihr Taufname, erkannte schon früh, dass sie sich dem weiblichen Geschlecht zugehörig fühlte. In ihrer Performance „Manifesto Transpofágico“ schildert sie, was es heißt als Transvesti in Brasilien aufzuwachsen, von der Familie verstoßen und von den Medien sexualisiert, pathologisiert und stigmatisiert zu werden. Dabei trägt sie: nichts. Oder genauer: nichts, außer einem hautfarbenen Tanga. Ihre Nacktheit ist eine Offen-

barung, die uns die existenzielle Dimension dieses Transkörpers, den sie – auch wenn sie wollte – nicht abstreifen kann, deutlich vor Augen führt.

Die Inquisition, die Carvalho jetzt, im Anschluss an die Performance, durchführt, ist nicht allen im Raum geheuer. Mitunter wirkt es belehrend, wenn sie Antworten korrigiert, unangenehm zudringlich, wenn sie nach sexuellen Erfahrungen und Vorlieben fragt. Wie ihre Nacktheit ist auch die Befragung eine beabsichtigte Zumutung: Ihre letzten Worte vor Verlassen der Bühne wiederholt sie zweimal: „If I am standing here today (like this), it is to calm your Cis-Gender Eyes“.

Schnitt. Ein anderer Tag. Samstag Nachmittag. Es regnet. Die Zuschauerplätze der

Seebühne sind voll besetzt. Wer keinen Platz mehr ergattern konnte, sitzt auf den Treppen. Regenpelerinnen werden verteilt. Rund 800 Personen sind gekommen, um den Vortrag der feministischen Theoretikerin Silvia Federici zu hören. In den 1970er-Jahren wurde Federici eine der bekanntesten Vertreterinnen der internationalen Kampagne „Lohn für Hausarbeit“. Über 40 Jahre lang veröffentlichte sie Bücher und Essays, in denen sie die bestehenden Arbeits- und Reproduktionsverhältnisse kritisiert. In der Veranstaltung spricht sie über den Körper als Ort des Widerstands: Wurde der weibliche Körper in der Geschichte immer wieder aufgrund seiner vermeintlich „biologischen“ Verfassung als Hexe dämonisiert

oder als Mutter idealisiert, gelte es, diesen Körper als Terrain, das wiederholt gewaltvoll okkupiert und enteignet wurde, zurückzugewinnen. Konkret: eine Rückeroberung des Rechts am eigenen Körper, des Rechts auf Abtreibung, des Recht auf Entlohnung reproduktiver Arbeit.

Nicht ein „Kampf“ oder ein „Krieg“ für Gerechtigkeit schwebt Federici dabei vor, bei dem Frauen von gemeinsamer Wut getragen auf die Straße gehen. Vielmehr geht es ihr um eine „joyful resistance“, einen heiteren Widerstand also: ein solidarisches Miteinander, das – erlebter Unterdrückung und Gewalt zum Trotz – auf Fröhlichkeit beruht. Irgendwann gegen Ende des Vortrags, Federici hatte eben von der Bedeutung gemeinsamer

Lieder gesprochen, war die Sonne hervorgekommen, fiel seitlich auf die Zuschauerreihen und erhellte die Seebühne, ganz so, als hätte die Sonne Federici recht geben wollen.

Schon vor dem Festival galt die belgische Performance-Künstlerin Miet Warlop als Höhepunkt – zu Recht. Ihr Stück „One Song“ besteht, wie der Titel verspricht, aus einem einzigen Lied, das fünf Darstellerinnen und Darsteller eine Stunde lang spielen, während sie sich in einer Art hochstilisiertem Stadion sportlich verausgaben, indem sie ununterbrochen gleichzeitig ein Instrument spielen und Turnübungen vorführen: Cello spielen und Sit-ups machen, an einem Synthesizer regeln und Trampolin springen, eine Rassel schütteln und Hanteln heben, Singen und auf einem Laufband rennen, Violine spielen und auf einem Schwebelbalken balancieren. Mal schneller, mal langsamer ist das Lied, das die fünf immer wieder von vorn spielen und singen, mit dem immergleichen Refrain: „Knock, knock, who is there? It's your grief from the past.“

An der hinteren Seite der Bühne steht derweil eine Tribüne. Während der ganzen Vorstellung jubelt dort eine Performer-Gruppe den Darstellerinnen und Darstellern auf dem Sportplatz zu, treibt sie weiter an, selbst dann noch, als ihre Erschöpfung längst sichtbar, längst hörbar ist und wir der Sinnlosigkeit ihrer Darbietung längst gewahr worden sind. Und auch wir sind Teil der Tribüne, Teil dieser kapitalistischen Gesellschaft, auch wir stimmen ein in den Song über das ewige Abmühen, das uns – allem Schmerz zum Trotz – ablenken soll von jenem größeren Schmerz der Trauer. Miet Warlop kam die Idee zu dem theatralen Lied, so erzählt sie am Vortag der Premiere, nach dem Tod ihres Bruders. Während das Stück im Laufe der Vorführung immer mehr im Chaos und der Kakophonie zu versinken droht, bleibt ein einziges Instrument konstant: die Violine. Ihr trauriges Spiel, bleibt die Konstante dieses einen Songs.

Wenn es ein unsichtbares Band gibt zwischen Verlust, Trauer und der Produktion von Kunst, zeigt es sich hier: in den Theaterstücken, Installationen, Vorträgen und zirkusischen Performances – der Auftritt der französisch-katalanischen Zirkustruppe Baro d'evol gilt als weiterer Höhepunkt des Festivals. Vieles hier ist bestimmt durch einen Verlust oder Schmerz, der über die eigene Person hinausgeht. Der Schmerz einer Minorität, der Natur oder der Welt, der selbst die Sprache fehlt, um auf sich aufmerksam zu machen.