

Tiago Rodrigues /
Teatro Nacional D. Maria II
**CATARINA E A BELEZA DE
MATAR FASCISTAS**

FESTWOCHEEN COPRODUCTION

121

THEATER

Ort Halle E im MuseumsQuartier

Termine 23. / 24. / 25. Juni, 19 Uhr

Sprache Portugiesisch mit deutschen und englischen Übertiteln

Dauer 2 Std. 35 Min.

Text, Regie Tiago Rodrigues

Mit António Fonseca, Beatriz Maia, Isabel Abreu, Marco Mendonça, Pedro Gil, Romeu Costa, Rui M. Silva, Sara Barros Leitão

Bühne F. Ribeiro

Kostüm José António Tenente

Licht Nuno Meira

Ton Pedro Costa

Mit Musik von Hania Rani, *Biesy* und *Now, Run*, Joanna Brouk, *The Nymph Rising*, *Calling the Sailor*, Laurel Halo, *Rome Theme III* und *Hyphae*, Rosalia, *De Plata*

Chor- und Stimmenarrangements João Henriques

Voiceover Cláudio de Castro, Nadezhda Bocharova, Paula Mora, Pedro Moldão

Unterstützung Bewegungsarbeit Sofia Dias, Vítor Roriz

Bühnenkampf, Waffengebrauch David Chan Cordeiro

Regieassistenz Margarida Bak Gordon

Inspizienz André Pato, Carlos Freitas

Lichttechnik Feliciano Branco

Tontechnik João Pratas

Maschinist Miguel Carreto

Souffleuse Cristina Vidal

Übersetzung Übertitel Daniel Hahn (Englisch), Igor Metzeltin (Deutsch)

Übertitel Rita Westwood

Produktionsleitung Joana Costa Santos, Rita Forjaz

Einführung

24. / 25. Juni, 18.30 Uhr, Foyer der Halle E+G
Nachhall einer Revolution: Demokratie und andere Kuriositäten von Ana de Almeida (Künstlerin, Kulturtheoretikerin)

Produktion Teatro Nacional D. Maria II (Lissabon)

Koproduktion Wiener Festwochen, Emilia Romagna Teatro Fondazione (Modena), ThéâtrédelaCité – centre dramatique national Toulouse Occitanie & Théâtre Garonne Scène européenne (Toulouse), Festival d’Automne à Paris & Théâtre des Bouffes du Nord, Teatro di Roma – Teatro Nazionale, Comédie de Caen-Centre Dramatique National de Normandie, Théâtre de Liège, Maison de la Culture d’Amiens, BIT Teatergarasjen (Bergen), Le Trident – Scène-nationale de Cherbourg-en-Cotentin, Teatre Lliure (Barcelona), Centro Cultural Vila Flor (Guimarães), O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo)

Mit Unterstützung von Almeida Garrett Wines, Cano Amarelo, Culturgest, Zouri Shoes

Aufführungsrechte Sociedade Portuguesa de Autores

Dank an Magda Bizarro, Mariana Gomes, Rui Pina Coelho

durchgeführt vom **Team Wiener Festwochen**

Uraufführung September 2020, Centro Cultural Vila Flor (Guimarães)

Die Leute verbringen ihr Leben damit, Brände zu löschen. Sie laufen, sie ermüden beim Löschen der Brände. Aber es ist selten, dass sie denken: Ich entfache einen Brand, ich brenne nieder. Es ist notwendig. Man muss niederbrennen. Niederbrennen heißt, nicht zu wissen, was passieren wird. Der Brand ist unberechenbar. Das ist das Großartige an den Flammen. Wer ein Feuer löscht, weiß, wie die Sachen enden werden. Rauch und Asche und Erleichterung. Wer einen Brand entfacht, stellt der Zukunft eine Frage. Risiko und Ungewissheit und Hoffnung. Die Flammen haben einen eigenen Willen. Veränderung hat keinen Besitzer. Wer ein Feuer legt, kann als Verbrannter enden.

AUS CATARINA E A BELEZA DE MATAR FASCISTAS

ABSICHTSERKLÄRUNG / AUSZUG

von Tiago Rodrigues

25. April 2020

Vor ein paar Tagen telefonierte ich mit einer befreundeten Dichterin und wir gestanden einander, dass in beinahe einem ganzen Lockdown-Monat ich keinen Dialog und sie kein Gedicht geschrieben hatte. Bevor sie auflegte, erinnerte sie mich an die Worte von Wordsworth, dem Dichter der englischen Romantik: Poesie hat ihren Ursprung in einem Gefühl, dessen man sich in Ruhe erinnert. In Wahrheit hat uns das von der Pandemie ausgelöste Gefühl der Unruhe nicht nur die Zeit und Fähigkeit zum Schaffen geraubt, sondern es beschert uns die aktuelle Situation auch Zweifel daran, ob das, was wir tun, überhaupt von Relevanz ist. Diese Zweifel können uns lähmen. Ständig fragen wir uns, ob wir noch den Wunsch haben und es als unsere Bestimmung sehen, die künstlerischen Werke, die wir erdacht haben, in die Realität umzusetzen. Genau diese Frage haben wir in *Catarina e a beleza de matar fascistas* gestellt.

Die indische Autorin Arundhati Roy sagte, dass wir immer wieder zu den großen Geschichten, den Mythen und Klassikern, zurückkehren, um herauszufinden, auf welche Weise sie sich in unserer Gegenwart entfalten. Ihr jeweiliges Ende wollen wir dabei nicht verändern. Antigone wird sterben, wie immer. Brutus wird Cäsar verraten, wie immer. Aber wir wollen wissen, wie das diesmal passieren wird. Was sich ändert, sind die Details, sagte sie. In diesen, mit den Augen unserer eigenen Zeit betrachteten Details sehen wir uns selbst gespiegelt und erhält eine uralte Geschichte immer wieder ihre Zeitlosigkeit. *Catarina e a beleza de matar fascistas* ist keine dieser großen Geschichten, auch wenn sie von einigen durchaus eine Menge geerbt hat. Die erzwungene Unterbrechung und die Verschiebung unserer zukünftigen Pläne

haben jedoch bereits begonnen, Details in einer Geschichte, die uns noch zu erzählen bleibt, zu verändern.

Einer der Ausgangspunkte für dieses Projekt war die Frage, ob Theater in der Lage sei, in die Realität der Gegenwart einzugreifen. Dem Stück lag die Idee zugrunde, die Entführung eines portugiesischen, ultrakonservativen Macho-Richters darzustellen, der zugunsten von Männern, die Frauen missbrauchten, entschieden hatte. In einem der berühmtesten Urteile des Richters zitierte dieser aus der Bibel, um das Opfer wegen ihres Ehebruchs zurechtzuweisen, denn die Texte entschuldigten die Gewaltanwendung des Angeklagten, der sie entführt und gequält hatte, was demnach verständlich war. Damit stand am Anfang des Stücks der Plan, den Richter zu entführen. Es war keine „Auge-um-Auge“-Gerechtigkeitsgeschichte, die wir selbst ausführen würden, sondern eher ein Fall von „reales Auge um theatrales Auge“.

In dieser Theaterfiktion ging es um die Planung einer gewalttätigen, kriminellen Tat, die wir in Wirklichkeit nicht begehen könnten, ohne dass sie ernsthafte rechtliche Konsequenzen für uns alle nach sich ziehen würde. Daran ist nichts wirklich Neues. Jede Schauspieler*in, die Medea spielt, weiß, dass sie die Konsequenzen für ihre Verbrechen auf der Bühne nur symbolisch erleidet und die Polizei nicht in den Kulissen auf sie wartet. Um durch das Reiben der Realität an der Fiktion einen Funken zu entzünden, beschlossen wir in unserem Fall, die Geschichte zu erzählen, wie eine Theatergruppe plant, den Richter zu entführen, wobei wir dessen echten Namen verwenden wollten. Obwohl der Richter von einem Schauspieler gespielt werden und

die geplante und durchgeführte Entführung nur auf der Bühne stattfinden würde, wären die aktuellen Bezüge in der Tat so explizit, dass das möglicherweise zum Risiko für die Truppe werden könnte. Im weiteren Entstehungsprozess des Stücks wurde uns allen bewusst, dass etwas, was hier imaginiert wurde, realen Menschen draußen auf der Straße tatsächlich passieren könnte. Meta-Theatralität und Selbstreferenz wären kein Selbstzweck oder Stilmittel, sondern ein Instrument, um das Stück vollständig in die „Realität“ zu integrieren. Das Theater würde in gewisser Weise als Vorraum für die Tat dienen. Ein Raum, in dem Ereignisse imaginiert werden, ohne deren tatsächliche Konsequenzen erleben zu müssen, der jedoch suggeriert, dass alles, was wir uns vorstellen, tatsächlich passieren könnte.

Bei unserem Wunsch, die Fähigkeit des Theaters, in das Reale einzugreifen, in den Vordergrund zu stellen, würde der von mir beschriebene dramaturgische Trick uns gleichzeitig daran erinnern, dass wir machtlos sind. Vor allem als Bürger*innen. Ein Richter repräsentiert ein Organ des souveränen Staates, und in diesem Fall sind wir gegenüber den schrecklichen Urteilen dieses Richters hilflos. Angefangen vom Fall der Frauen, die auf der Suche nach Gerechtigkeit sehen, dass der Missbrauch, dem sie zum Opfer gefallen waren, vom Justizsystem institutionell fortgesetzt wird. Dann unsere Hilflosigkeit als Künstler*innen. Wir machen aus der Entführung des Richters eine Fiktion, denn ihn wirklich zu entführen, ist uns nicht möglich. Natürlich denken wir, – sei es aufgrund unserer eigenen ethischen Prinzipien oder weil es das Gesetz verbietet –, nie ernsthaft daran, je irgendjemanden zu entführen. Doch selbst mit der Fiktion stoßen wir an die Mauer unserer eigenen Machtlosigkeit. Je expliziter und selbstreferenzieller wir sind und je näher wir der Grenze zwischen Realität und Fiktion kommen, desto bewusster wird uns paradoxerweise der Unterschied zwischen diesen beiden Territorien und desto schärfer wird unser Gefühl der Hilflosigkeit als Künstler*innen. Als Ibsen *Nora oder Ein*

Puppenheim schrieb, als Antwort auf die tragische Geschichte seiner Freundin Laura Kieler, trug er damit vielleicht nicht nur zu einem realen gesellschaftlichen Wandel im Norwegen des ausgehenden 19. Jahrhunderts bei, sondern betonte auch den enormen Unterschied zwischen der fiktiven Nora und der realen Laura. Wenn wir also das Theater als Vorzimmer zur Tat (ob politisch, sozial, kriminell etc.) betrachten, bekräftigen wir die transformative Kraft der Kunst und betonen gleichzeitig den fundamentalen Unterschied zwischen Theater und Tat, von dem wir glauben, dass sie in einigen Fällen als Katalysator dienen kann. Die Freiheit der Imagination, die wir auf der Bühne genießen, erlaubt uns, soziale und rechtliche Normen zu umgehen. Wir können provozieren, herausfordern und bestehende Gesetze und Moralvorstellungen in Frage stellen. Trotzdem hindert uns genau diese Freiheit der Imagination daran, direkter in die Gesellschaft einzugreifen.

An dem Tag, an dem ich diese Absichtserklärung schreibe, ist ein Monat vergangen, seitdem wir die Proben eingestellt haben, und erst in ein paar Wochen werden wir wieder weitermachen. Es ist auch der Tag der Erinnerung an 46 Jahre Demokratie in Portugal, aber wir können die Revolution vom 25. April 1974 nicht gemeinsam auf der Straße feiern, wie wir das üblicherweise tun. Ganz offensichtlich sehen wir Ideen, die wir zu Beginn der Proben entwickelt haben, jetzt anders. Wir überprüften die Art und Weise, wie wir geplant hatten, die Bezüge zu aktuellen Ereignissen und unsere eigene Position als Theatermacher*innen deutlich zu machen. Gegen Ende 2019 begannen aktuelle Ereignisse, Fragen für unser Projekt *Catarina e a beleza de matar fascistas* aufzuwerfen. Im Oktober brachten die Parlamentswahlen in Portugal einen entscheidenden Sieg für die Linken und Progressiven. Allerdings wurde auch zum ersten Mal in 46 Jahren Demokratie ein rechtsextremer Abgeordneter gewählt. Von einer unbedeutenden, ja fast lächerlichen Existenz an der politischen Front sind wir nun in eine Situation geraten, in der der

Populismus mit faschistischen Tendenzen eine parlamentarische Vertretung hat. Sie mögen mir sagen, dass wir noch weit von der verhängnisvollen Gefahr des rechts-extremen Populismus entfernt sind, der sich in vielen europäischen Ländern breitmacht, aber wir können nicht leugnen, dass dies eine drastische und traumatische Veränderung im politischen Leben Portugals ist. Bedauerlicherweise scheint es kein vorübergehendes Phänomen zu sein.

In diesem Kontext wurde der direkte Bezug auf den Richter, den wir als zentrale Figur in diesem Stück wählten, zu einem fast ebenso großen Anachronismus wie die Person, von der das inspiriert war. Der Richter schien ein faschistisches Symptom zu sein, weil er die rudimentären Überreste der Diktatur Portugals repräsentierte. Er war auch ein Beispiel für den systemischen patriarchalen Autoritarismus, den wir seit dem 25. April 1974 immer noch nicht endgültig aus den Institutionen und der Mentalität der Portugies*innen getilgt haben. Sollten wir folglich stattdessen nicht auf die zukünftigen Anzeichen von Faschismus achten? Zweifellos sind sie tief in den Echoräumen ehemaliger Diktaturen verankert, verbreiten sich aber in der voll funktionierenden Demokratie und sollten vielleicht eher eine Entführung auf der Bühne verdienen, weil sie durchaus die Protagonisten bevorstehender Dramen werden könnten. In der ersten Probenwoche schien klar zu sein, dass der Richter gegenüber einem anderen Personentypus an Boden zu verlieren begann, dem eines eher Jungmanager-Unternehmer-Nationalisten, dem Faschisten von morgen.

Von Anfang an stand dieses Stück in einem Dialog mit der Gegenwart, mit deutlichen Bezügen zu öffentlichen Personen und aktuellen Themen. Jedoch ist eines der Geschenke, die das Theater dann, wenn der Tag kommt und wir wieder als Publikum und auf der Bühne zusammen sein können, unseren Gesellschaften machen kann, eine gewisse Distanzierung von der Realität, damit wir sie besser beobachten können. Theater und

andere Künste könnten eine Rückkehr zu divergentem Denken, Subjektivität und Mehrdeutigkeit bringen. Vielleicht ist die Anstrengung, die notwendig ist, um nicht nur die vierte Wand zu durchbrechen, sondern auch die anderen drei, die uns von dem trennen, was draußen wirklich passiert, gar nicht so groß, wie wir dachten. Diese Mauern, innerhalb derer wir uns frei fühlen, unsere Codes, unsere verschlüsselten Kommunikationsformen und sogar Illusion und Entfremdung zu nutzen, werden sich in den kommenden Monaten und Jahren sehr wahrscheinlich als wertvoll erweisen. In einem Moment, in dem wir jeden Tag verwirrt und desorientiert im dichten Nebel leben, der uns daran hindert, die Zukunft zu sehen, ist es vielleicht an der Zeit, dass uns das Theater dank seiner Fähigkeiten in der Zeit reisen lässt, um uns eine klarere Sicht auf die vor uns liegenden Tage, Monate und Jahre zu bieten.

Virginia Woolf schrieb, dass Erwachsenwerden bedeutet, einige Illusionen zu verlieren, um andere zu gewinnen. In gewisser Weise war diese Zeit des Lockdowns für das gesamte Team von *Catarina e a beleza de matar fascistas* eine Zeit des Wachstums. Wenn die beschleunigten und globalen Veränderungen, die wir gerade erleben, bedeuten, dass wir einige der Illusionen verlieren, denen wir in dem Stück eine Form zu geben versuchten, bedeutet die Notwendigkeit, das Theater, das wir machen, als kollektive Möglichkeit zu sehen, uns in die Zukunft zu versetzen, dass wir auch neue Illusionen gewinnen. Die Illusionen von heute sind nicht unbedingt besser als jene von gestern, aber sie sind dringlicher und sehnsüchtiger erwartet. Ich habe diese Absichtserklärung mit Worten begonnen, die nach wie vor relevant und absolut geeignet sind für was auch immer Theater und Festivals über dieses Stück, das wir sehr bald wieder proben werden, zu sagen haben. Arundhati Roy sagt uns, dass die Details anders sein werden. Sie werden zu unserer Zeit gehören. Und unsere Zeiten haben sich geändert.

People spend their whole lives putting out fires. They run around, wear themselves down, putting out fires. But it's rare for them to think: I'm going to start a fire, light a blaze, I'm going to burn. It's necessary. Burning's necessary. Burning is not knowing what's going to happen. A blaze is unpredictable. That's what's so amazing about flames. Anyone who puts out a fire knows how things are going to end. Smoke and ashes and relief. Anyone who lights a blaze is asking the future a question. Risk and uncertainty and hope. Flames have their own desires. Change has no master. Anybody who starts a fire can end up burned.

FROM CATARINA E A BELEZA DE MATAR FASCISTAS

NOTE OF INTENT / EXTRACT

by Tiago Rodrigues

25 April 2020

A few days ago, I was on the phone with a poet friend of mine and we confessed to one another that in almost a month of confinement, I hadn't written a dialogue and she hadn't written a poem. Before ringing off, she reminded me of the words of the English Romantic poet, Wordsworth: poetry takes its origin from emotion recollected in tranquillity. The truth is that the sense of disquiet brought about by the pandemic has not only robbed us of time and capacity to create: in the current setting, we also have doubts as to the relevance of what we are doing. These doubts can paralyse us. We can't but question if we still have the desire and determination to produce the artistic works we were creating. This was precisely the question we raised in *Catarina e a beleza de matar fascistas*.

The Indian author Arundhati Roy said that we always return to the Great Stories, myths and classics, to find out in what way they're unfolding in our present time. We don't want to change their endings. Antigone will die, as always. Brutus will betray Caesar, as always. But we want to know how this will take place this time around. What changes are the details, she said. It is in these details, seen through the eyes of our own times, that we see ourselves reflected and that an age-old story recovers its timelessness. *Catarina e a beleza de matar fascistas* is not one of those great stories though it inherited a great deal from some of them. However, the enforced hiatus and deferment of our future plans have already begun to alter details in a story we have yet to tell.

One of this project's starting points was to question ourselves about theatre's ability to intervene in the reality of the present. The premise was that this piece would

be a representation of the kidnapping of an ultraconservative machist judge who had pronounced favourably for men who abused women. In one of this judge's most infamous sentences, he quoted from the Bible in order to reprimand the victim for her adultery because the texts excused the use of violence on the part of the defendant, who had kidnapped and tortured her, which was understandable. So the starting point of the piece was a plan to kidnap that judge. It wasn't an 'eye-for-an-eye' story of justice we would carry out ourselves, but rather a case of a 'real eye for a theatrical eye'.

This theatrical fiction was about planning a violent, criminal act that we couldn't really commit without serious legal consequences for us all. Nothing very novel in that. Any actor playing Medea knows that she only suffers the consequences for her theatrical crimes in a symbolic manner and the police aren't waiting for her in the wings. In our case, in order to light a spark by rubbing reality with fiction, we chose to tell the story of a theatre company's plans to kidnap this judge, whose real name would be used. Although the judge would be played by an actor and the planned and executed abduction only playacted, the actual current references would be so explicit that it raised the possibility that it might conceivably be a risk for the company. As the play developed, we would all be aware that something that was being imagined here could actually happen to real people out there on the streets. Meta-theatricality and self-reference would not be an end in themselves or some stylistic resource, but a completely integrated instrument of the piece in 'reality'. The theatre would serve in some way as an anteroom to the action. A space where events are imagined without our having to suffer their actual consequences

but suggesting that everything we imagine could actually happen.

At the same time as wanting to bring to the fore theatre's capacity to intervene with the real, the dramaturgical ploy I described would also serve to remind us that we are powerless. First of all, as citizens. A judge represents an organ of sovereignty and we are, in this case, helpless when confronted by the appalling sentences this judge handed out. To start with, in the case of women who seek justice and see that the abuse to which they were victims is continued institutionally by the justice system. Then, there's our helplessness as artists. We fictionalise the judge's abduction since it's impossible for us to kidnap him really. Of course, either as a result of our own ethical principles or else because the law forbids it, we never think seriously about kidnapping anybody at all. But even as fiction, we hit the brick wall of our own lack of power. Paradoxically, the more explicit and self-referential we are and the closer we get to the line between reality and fiction, the more aware we become of the difference between these two territories and the sharper our sense of helplessness as artists. When Ibsen wrote *A Doll's House* in response to his friend Laura Kieler's tragic story, he was perhaps not only contributing towards real social change in Norway at the end of the 19th century, but also emphasising the enormous difference between the fictional Nora and the real Laura. By thinking of theatre as an anteroom to action (whether political, social, criminal, etc.), we are affirming the transformative power of art and simultaneously underscoring the basic difference between theatre and the action we believe it can, in some cases, catalyse. The freedom to imagine that we enjoy on stage allows us to avoid social and legal norms. We can provoke, challenge and question existing laws and morals. Nevertheless, it's this very freedom to imagine that creates obstacles to our intervening more directly with society.

On the day I write this note of intent, a month has passed since we stopped rehearsals and

we'll only start again in a few weeks. It's also the day we mark 46 years of democracy in Portugal but we can't celebrate the 25 April 1974 Revolution together in the street as we usually do. We evidently look at ideas we began to develop at the start of rehearsals in a different manner. We examined the way we had planned for references to current events and our own position as theatre artists to be explicit. Towards the end of 2019, actual events began to raise issues for our *Catarina e a beleza de matar fascistas* project. In October, legislative elections in Portugal resulted in a decisive victory for the left and progressives. However, a far-right deputy was also elected for the first time in 46 years of democracy. From a vestigial and almost ludicrous existence on the political front, we have moved towards a situation in which populism with fascist tendencies now has parliamentary representation. You may tell me that we are still a long way from the ominous danger of the far-right populism that's spreading in many European countries, but we can't deny that it's a drastic and traumatic change in Portuguese political life. Sadly, it doesn't seem to be a passing phenomenon.

Within this context, direct reference to the judge we chose as the central character in our piece became almost as great an anachronism as the person it was inspired on. The judge seemed a fascist symptom because he represented the vestigial remains of Portugal's dictatorship. It was also an example of the systemic patriarchal authoritarianism that we still haven't managed to eradicate definitively from its institutions and the mentality of the Portuguese since 25 April 1974. Consequently, shouldn't we be looking at future signs of fascism instead? They are undoubtedly anchored deep within the echoes of former dictatorships but are spreading in full democracy and should, perhaps, be more deserving of a theatrical kidnapping because they could be well the protagonists of impending dramas. During the first week of rehearsals, it seemed plain that the judge was beginning to lose ground to another type of person, more of

a young-manager-entrepreneur-nationalist,
the fascist of tomorrow.

This piece was from the start engaged in a dialogue with the present, with clear references to public figures and current affairs. However, one of the gifts theatre may offer our societies when the day comes and we can be together again in an audience and on stage is a certain distancing from reality so that we may observe it better. Theatre and other arts could bring a return to divergent thinking, subjectivity and ambiguity. Perhaps we won't have to make as great an effort as we thought necessary in order to break not only the fourth wall but also the other three that separate us from what is really happening outside. These walls, inside of which we feel free to use our codes, encrypted forms of communication and even illusion and alienation, will very probably prove precious in the coming months and years. Maybe at a moment when we live each day confused and disorientated in a thick mist that prevents us from seeing the future, it's time for theatre to use its skills and transport us in time so as to offer a clearer vision of the days, months and years ahead.

Virginia Woolf wrote that growing up is losing some illusions, in order to acquire others. In a certain way, this period of lockdown for the entire team creating *Catarina e a beleza de matar fascistas* has been a period of growth. If the accelerated and global changes we are experiencing mean we lose some of the illusions we were trying to shape in the piece, the need to look at the theatre we make as a collective way to project ourselves into the future means we gain new illusions. Illusions nowadays are not necessarily better than those of yesterday, but they are more urgent and more desired. I started this note of intent with words that remain relevant and absolutely suitable to whatever theatres and festivals may have to say about this show, which we will begin to rehearse again very soon. Arundhati Roy tells us details will be different. They will belong to our times. And our times have changed.

Biografie

Tiago Rodrigues ist ein portugiesischer Theaterregisseur und Theaterleiter. Als er 1997 begann als Schauspieler mit der Antwerpener Gruppe STAN zu arbeiten, lernte er die Grundsätze kollektiver kreativer Arbeit kennen. Die hierarchiefreie Arbeitsweise sollte ihn nachhaltig beeindrucken. Mit seiner Gruppe Mundo Perfeito, gegründet 2003 gemeinsam mit Magda Bizarro, bereiste er mehr als 20 Länder und wurde regelmäßiger Gast aller renommierten Festivals in Europa. Neben seiner Zusammenarbeit mit verschiedenen portugiesischen und internationalen Künstler*innen auf der Bühne trat er auch als Drehbuchautor, Journalist und Schriftsteller in Erscheinung und unterrichtete an Institutionen wie der belgischen Tanzakademie P.A.R.T.S. Ob Realvorlage, Klassikerbearbeitung oder Romanadaption, seine Arbeiten sind immer für und in Zusammenarbeit mit den Darsteller*innen erdacht und suchen die poetische Verbindung von Realität und Fiktion. Er betrachtet das Theater als „menschliche Ansammlung“ – als einen Ort, wo Menschen zusammentreffen wie in einem Café, um Gedanken auszutauschen und Zeit in Gemeinschaft zu verbringen. Als Leiter des Teatro Nacional D. Maria II ist Tiago Rodrigues ein Brückenbauer zwischen Städten und Ländern, gleichzeitig Gastgeber, Schöpfer und Verfechter eines lebendigen Theaters. Die Stücke *By Heart* und *Sopro* waren bei den Wiener Festwochen 2016 und 2019 zu Gast

Biography

Tiago Rodrigues is a Portuguese theatre director and producer. His encounter as an actor with the Antwerp-based theatre collective STAN in 1997 taught him about the principles of collective creative work. The non-hierarchical approach of the ensemble left a lasting impression on him. With his company Mundo Perfeito, co-founded together with Magda Bizarro in 2003, he has presented his works in more than 20 countries and is regularly invited to all important European festivals. In addition to his collaborations with several Portuguese and international stage artists, he has also written screenplays, newspaper contributions and literary texts and taught at institutions that include that Belgian dance school P.A.R.T.S. No matter whether mixing true stories and fiction, rewriting classics or adapting novels, the theatre of Tiago Rodrigues is always developed for and with the actors, striving to blend reality and fiction through poetry. He regards theatre as a “human assembly” – a place where people meet, as in a café, to share their thoughts and spend time together. As director of the Teatro Nacional D. Maria II, Tiago Rodrigues is a builder of bridges between cities and countries, at once host and advocate of a living theatre. Wiener Festwochen has presented his plays *By Heart* (2016) and *Sopro* (2019).

IMPRESSUM

Eigentümer, Herausgeber und Verleger

Wiener Festwochen GesmbH,
Lehárstraße 11/1/6, 1060 Wien
T +43 1 58922 0
festwochen@festwochen.at
www.festwochen.at

Geschäftsführung

Christophe Slagmuylder,
Wolfgang Wais

Künstlerische Leitung

(für den Inhalt verantwortlich)
Christophe Slagmuylder
(Intendant)

Textnachweis

Originalbeitrag

Übersetzung

Monika Kalitzke

WIENER FEST WOCHEN

FESTWOCHEN SERVICE

T +43 1 589 22 22
service@festwochen.at

TAGESKASSE

Foyer der Halle E+G
im MuseumsQuartier,
Museumsplatz 1,
1070 Wien
T +43 1 589 22 456
täglich 10–18 Uhr

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

T +43 1 589 22 11

Jetzt anmelden!

✉ festwochen.at/newsletter

Follow us!



#festwochen2021

www.festwochen.at

FESTWOCHEN EMPFEHLUNGEN

FAITH, HOPE AND CHARITY

Die Volksküche eines Community Centers in einer britischen Großstadt. In seinem jüngsten Beitrag zu seiner Trilogie der Ungleichheiten zeigt der britische Regisseur Alexander Zeldin unterschiedliche Lebensumstände am Rande der Gesellschaft – mit Empathie für die Verletzlichkeit von Menschen, die vom Sozialsystem alleine gelassen werden. Im hyperrealistischen Bühnensetting tropft es von der Decke.

Termine 1. / 2. / 4. Juli, 19.30 Uhr

Ort Halle E im MuseumsQuartier

MONUMENT 0.6: HETEROCHRONIE

Archive verweisen nicht bloß auf die Vergangenheit, sondern strukturieren die Vorstellung von Zukunft. Eszter Salamon praktiziert Choreografie als eine widerständige Praxis gegenüber kanonisiertem Wissen. In *MONUMENT 0.6: HETEROCHRONIE* verbindet sie Verabschiedungsrituale und aufständige Energie, Tableau vivant und Revolutionsgesang, Lebendige und Tote. Die Bühne wird zum Imaginationsraum neuer Wirklichkeiten.

Termine 11. / 12. / 13. Juli, 19.30 Uhr

Ort Halle G im MuseumsQuartier

FESTWOCHEN TO BE CONTINUED

Von 24. August bis 25. September heißt es: Festwochen back on stage – mit zahlreichen, neuen künstlerischen Arbeiten. Abseits der Spielstätten laden im neuen Format MITTEN mehrtägige künstlerische Labore zu kollektiven Prozessen ein. Wir freuen uns, Sie nach dem Sommer wiederzusehen!

Vorverkauf ab 24. Juni

Anmeldung MITTEN Labs bis 31. Juli

Hauptsponsoren



Fördergeber



Mit Unterstützung von



Die Wiener Festwochen danken dem Labor Dr. Mustafa – Medizinisch Diagnostisches Labor für die wichtige Unterstützung bei der Durchführung aller Covid-19-Tests.