

Eszter Salamon

MONUMENT 0.6: HETEROCHRONIE

FESTWOCHEEN COPRODUCTION

121

PERFORMANCE

Ort Halle G im MuseumsQuartier

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

Sprache kurze Passagen in Englisch

Dauer ca. 110 Min.

Publikumsgespräch

12. Juli, im Anschluss an die Vorstellung

Konzept, künstlerische Leitung, Choreografie Eszter Salamon

Mit Matteo Bambi, Mario Barrantes Espinoza, Krisztián Gergye, Domokos Kovács, Csilla Nagy, Olivier Normand, Ayşe Orhon, Corey Scott-Gilbert, Jessica Simet

Musikalische Recherche Eszter Salamon, Johanna Peine

Text Elodie Perrin, Eszter Salamon, und ein Gedicht von Paul Éluard

Musikalische Leitung, Arrangements Ignacio Jarquin

Licht Sylvie Garot

Ton Marius Kirch, Felicitas Heck

Kostüm Flavin Blanka

Probenassistenz Christine De Smedt

Technische Leitung Matteo Bambi

Produktionsleitung Alexandra Wellensiek / Botschaft GbR, Elodie Perrin / Studio E.S

Produktion Botschaft GbR, Studio E.S

Koproduktion Wiener Festwochen, Nanterre-Amandiers, centre dramatique national, PACT Zollverein (Essen), HAU Hebbel am Ufer (Berlin), KunstFestSpiele Herrenhausen (Hannover), CCN de Caen en Normandie im Rahmen von accueil studio

Mit Unterstützung von Kunstencentrum BUDA (Kortrijk), O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo)

Gefördert von Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Île-de-France, Conseil régional d'Île-de-France, Kulturstiftung des Bundes (Deutschland)

Dank an Odile Blanchard, Fanny Bouquerel, Luca Camilletti, Margit Koch, Camille Lugnier, Leonor Lopes, Marie Maresca, Elena Martin, Matthias Mohr, Christophe Poux, Sabina Stücker, Asphalt Festival / Christof Seeger-Zurmühlen und Jacqueline Friedrich, Odéon – Théâtre de l'Europe, Team von Nanterre-Amandiers, centre dramatique national

durchgeführt vom **Team Wiener Festwochen**

Uraufführung Dezember 2019, PACT Zollverein (Essen)

1597 ging den Kapuzinermönchen der Platz aus, um ihre Toten zu bestatten. Als die Leichen auf einen größeren Friedhof verlegt wurden, erlebten die Mönche ein Wunder. Sie fanden 45 intakte Leichname vor, deren Haut und Gesichter erhalten und erkennbar geblieben waren. Die Mönche verstanden darin ein Zeichen der Vorsehung und beschlossen, die Leichname nicht ein zweites Mal beizusetzen, sondern sie entlang des Weges zu den neuen Grabstätten auszustellen. Mit der natürlichen Mumifizierung wurde eine neue Praxis des Totengedenkens eingeführt. Die Leichen wurden ein Jahr lang auf schrägen Steinplatten in einer trockenen Kammer aufgebahrt. Man ließ ihre Körperflüssigkeiten auslaufen, während das Fleisch austrocknete. Ihre Organe wurden entfernt und die ausgenommenen Körper mit Stroh oder Lorbeerblättern gefüllt. Nach einem Jahr wurden die Leichname mit Essig gewaschen und mit der Kleidung, die sie als Mumien tragen sollten, eingekleidet. Schließlich nahm ihre Haut die Struktur von Leder an, die Körper wurden leichter, aber auch steifer.

1783 wurde die Mumifizierung öffentlich, und damit zugänglich für alle, die sie sich leisten konnten. Neben den Mönchen, wurden bedeutende Männer des Militärs, Aristokrat*innen und die lokale Bourgeoisie zu Bewohner*innen der Kapuziner-Katakomben. In einer Anordnung entsprechend sozialer Klasse, Rang und Geschlecht wurden etwa die bekanntesten Militärangehörigen und die wohlhabenden Männer nahe dem heiligen Raum neben den Kapuzinern aufgebahrt, während Frauen und Kinder am weitesten von diesem entfernt aufzufinden waren. 1880 verbot der vereinte Staat Italien die Praktik der Mumifizierung aufgrund modernisierter Hygienevorschriften. Doch die Verehrung der Toten ging weiter. Die Friedhöfe im heutigen Palermo sind boomende Nekropolen. Lebende Besucher*innen verbringen ihre Freizeit damit, mit ihren Vorfahr*innen zu sprechen, ihnen vorzulesen und ihre ewige Heimat zu schmücken.

Musik basierend auf Kompositionen und Liedern des 12. bis 19. Jahrhunderts

C'erano tre sorelle, Volkslied (12. bis 13. Jahrhundert), Arrangement für acht Stimmen von Ignacio Jarquin
Dolente Immagine di Fille mia, Arietta von Vincenzo Bellini (1801–1835)

Tarantella del Gargano, traditionelles Liebeslied aus der Region Foggia

Tenebrae factae sunt (1611), kirchliches Stück aus den *Responsorien für die Karwoche* von Carlo Gesualdo da Venosa (1566–1613), Arrangement für fünf Stimmen von Ignacio Jarquin

La Giuditta dormi aus dem *Giuditta Oratorium* (1690) von Alessandro Scarlatti (1660–1725)

La Surfurara, Lied der Schwefelbergmänner, unbekannte*r Verfasser*in

Canto dei Carrittieri Siciliani, unbekannte*r Verfasser*in

Ninna nanna ri la rosa, traditionelles sizilianisches Wiegenlied

Montedoro, Einführung aus dem *Troparium di Catania*, Kirchenlied aus dem 12. Jahrhundert

Heute Nacht bleibt das Tor offen,
ihr könnt hereinkommen.
Euren Hunger stillen.
Ihr findet auf dem Tisch ein
schönes Stück Brot und einen Krug
mit frischem Wasser.
Mandeln, etwas Obst, Fleisch,
Honig, Schokolade.
Im Regal einen Weinkrug.

Und falls ihr Lust bekommt zu tanzen.
Wir werden schlafen,
es wird uns nicht stören ...

AUS *MONUMENT 0.6: HETEROCHRONIE*

ESZTER SALAMON IM GESPRÄCH MIT BOJANA CVEJIĆ

Woran erinnert *MONUMENT 0.6*? Was steckt hinter dem Titel *HETEROCHRONIE*?

Nachdem ich die Kapuziner-Katakomben in Palermo besucht hatte, begann ich über die Frage nachzudenken, auf welche Weise wir den Tod in das Leben einbeziehen. Seit 1599 gingen die Mönche des Kapuzinerordens einem eigentümlichen Brauch nach: Statt ihre Toten zu begraben, bestatteten sie sie mumifiziert in den Katakomben, die man noch heute besuchen kann. Später übertrug sich der Brauch auch auf das wohlhabende Bürgertum: Man bezahlte, um die Körper seiner Liebsten zu erhalten. 1920 wurde der letzte mumifizierte Körper der nunmehr 1250 Mumien umfassenden Sammlung beigefügt. In der neueren Zeit ist der Tod zunehmend verdrängt worden. Die Toten sind aus unserem Blickfeld verschwunden, ihre Körper werden aus der Wahrnehmung der Lebenden getilgt. Die Begegnung mit den Mumien in den Katakomben verursachte einen kinästhetischen Schock in mir. Die Nähe und der Anblick der toten Körper rief die Erinnerung an die massenhaften Tode unserer Zeit hervor, die Völkermorde und Blutbäder, aber auch Erkrankungen wie AIDS und Krebs, die von der Gesellschaft oft verborgen oder marginalisiert werden.

Was bedeutet es für dich, ein *MONUMENT* zu erschaffen? Diese Arbeit ist die sechste der gleichnamigen Serie.

Das Konzept des „Monuments“ funktioniert ein wenig wie ein Bluff oder eine Provokation. Es ist eine übertriebene Form, um Erinnerungsprozessen und der Geschichte die eigene Macht einzuschreiben. Um wen dreht sich eine Geschichte, wer ist ihr Subjekt? Wer erinnert sich und an was? Für mich steht *MONUMENT* dafür, sich Zeit für eine Reflexion der Vergangenheit in Relation zur Gegenwart zu nehmen.

Mit der *MONUMENT*-Serie versuchst du, Teile der Vergangenheit zurückzuholen, dich der

Erinnerungen zu ermächtigen, die im Moment der Gefahr vor unseren Augen aufblitzen, um Walter Benjamin zu paraphrasieren.

Ich interessiere mich für die Geschichten, die häufig in Vergessenheit geraten. Statt eine geschichtstreue Wiederholung und Nachbildung zu verfolgen, suche ich nach einer Transformation, durch die das Historische mit unserer Gegenwart verknüpft werden kann. Mit *MONUMENT 0.5: The Valeska Gert Monument* habe ich versucht, den unbekannt gebliebenen Teil des umfangreichen Werks von Gert zu konstruieren. Meine Leitfrage war: Was wäre diese Arbeit heute, wenn wir uns an sie erinnern könnten, wie würde sie aussehen und was würde es bedeuten, sie heute auf der Bühne darzustellen? In diesem Sinne ist „Heterochronie“ ein treffender Begriff, um zu beschreiben, was ich mit jedem *MONUMENT* zu erzielen versuche: verschiedene Zeitlichkeiten auf der Bühne gegenüberzustellen und zu überlagern, um aus der Exklusivität der Gegenwart auszubrechen. Ich montiere dabei unterschiedliche historische Episoden aus der Vergangenheit und Gegenwart, und manchmal verbinde ich dabei – buchstäblich, im physischen Sinne – verschiedene Arten des Zeitverlaufs auf der Bühne.

Das ist die vierte deiner Arbeiten, die sich um das Thema Tod dreht. *TALES OF THE BODILESS* (2011), eine Arbeit für die wir zusammengearbeitet haben, beginnt mit der Beschreibung einer Moorleiche.

Ja, die Art der Konservierung von Körpern in Sümpfen, die sich durch ein besonders saures Milieu auszeichnen, ist das Gegenteil von Mumifizierung. Während die Knochen von Moorleichen an Kalk verlieren, aber Organe und Gewebe sehr lange erhalten bleiben, sind Mumien Skelette mit Haut, deren Eingeweide entfernt oder entleert wurden. Mumien geben die Anatomie preis – die Knochen, die wir fühlen, aber nicht sehen können. Ich habe aber nicht nach der

Verkörperung einer Mumie gesucht, sondern nach den Verbindungen, die die Tänzer*innen zwischen der Gestalt der Mumie und ihrem eigenen Körper herstellen konnten: Figuren, Haltungen, versteinerte Gesten, Grimassen und das sogenannte „Rictus“ bzw. „Risu sardonius“, die lächelnde Verzerrung der Gesichtsmuskeln, die beim Tod auftreten kann. Wir entwickelten drei Techniken, um die Bewegung und Bühnenpräsenz zu gestalten. Die erste Technik, die wir für Knochen, Haut, Gesicht und Mund angewandt haben, würde ich als somatisch bezeichnen: Das bedeutet, dass die Choreografie sich aus den innersten körperlichen Empfindungen speist, aus der Erfahrung, dass die Tänzer*innen selbst „Fiktionen entwerfen“. Abgesehen von somatischen, d. h. letztlich körperlichen, physischen Fiktionen, verwenden die Tänzer*innen ihre eigene Phantasie und Imagination, um persönliche Fiktionen zu produzieren, die ihre Bewegungen begleiten. Ihre imaginierten Bilder sind alle unterschiedlich und bleiben privat, sie fungieren allein als Werkzeuge, um die Konzentration aufrecht zu erhalten und nur langsam Veränderungen zuzulassen. Diese Imaginationen könnten beispielsweise beinhalten, sich eine Temperatur vorzustellen oder synästhetische Bilder von Farbe, Rhythmus, Raum usw. zu erzeugen. Und die dritte und wichtigste Technik, die ich in diesem Stück erstmals anwende und mit Hilfe des Sängers und Gesangslehrers Ignacio Jarquin entwickelt habe, konzentriert sich auf das Singen mit dem ganzen Körper. Was wäre, wenn der ganze Körper als Stütze und manchmal auch als Klangquelle dienen und der Gesang nicht allein auf den Stimmapparat reduziert würde? Kann die Stimme den Körper wie in einer Möbiusschleife von innen nach außen wenden?

Die Mumie steht auch für das Prinzip der Verzerrung und der Deformation. Du scheinst mit dieser Arbeit, wie auch in *The Valeska Gert Monument*, ein Interesse für die Groteske zu verfolgen.

Mein Interesse am Grotesken entstand noch früher, in *Dance #1*, einem Duo, das ich 2008 mit Christine De Smedt realisiert habe. In

Dance #1 wagten De Smedt und ich uns an eine Vielzahl von Bewegungssprachen und -situationen. Innerhalb dieses Spektrums unserer Forschung fanden wir groteske Ausdrucksformen, die mit dem weiblichen Körper assoziiert werden, sowie absurden Humor. Später, als die Groteske in mein Werk zurückkehrte, begann sie für mich als eine Art Widerstand gegen den neutralen Universalkörper des modernen Tanzes und seinen reibungslosen Bewegungsablauf zu wirken. Leichen sind grotesk, sie strahlen Schmerz aus, vielleicht sogar Qualen im Moment des Sterbens, und der „Risu sardonius“ führt uns zur Absurdität.

Im Stück finden sich viele unterschiedliche italienische und sizilianische Lieder wieder.

Sizilien stand häufig am Scheideweg von Besatzungen und Invasionen. Verschiedene Eroberer und Unterdrücker beeinflussten die Kultur. Die unterschiedlichen kulturellen Einflüsse, byzantinische wie maurische, hinterließen ihre Spuren in der Musik. Diese Musik habe ich versucht zu erforschen – von den sakralen Stücken bis hin zur Folklore und der Oper, vom 12. Jahrhundert bis hin zur Mitte des 19. Jahrhunderts, als Sizilien Teil des geeinten Staates Italien wurde.

Michel Foucaults Lesung *Der utopische Körper (1966)* bildet eine Referenz für das Stück. Darin tritt der folgende Gedanke markant hervor: „Denn was ist eine Mumie? Der große utopische Körper, der die Zeit überdauert.“

Der utopische Körper, nach dem ich hier gesucht habe, ist ein Körper, der in Bewegungslosigkeit mit dem ganzen Körper singt, sich in einer solchen Langsamkeit bewegt, dass er sich nicht nur in der Gegenwart situiert, sondern sich zugleich in der Vergangenheit und Zukunft der ihm eingeschriebenen Fiktionen bewegt. Denn wir müssen die Art und Weise unseres Ausdrucks und unserer Imagination neu erfinden. Das gilt für die Performer*innen, ist aber ebenso eine Einladung an das Publikum.

Bojana Cvejić ist eine in Brüssel lebende Theoretikerin und Performanceschaffende.

In 1597, the monks of Capuchin order ran out of the space to bury their deceased. While moving the exhumed corpses from one place to another larger cemetery, they observed a miracle. Allegedly, 45 bodies were found intact, their skin and faces preserved and recognizable. The monks read it as a sign of providence and decided not to entomb the corpses for the second time but exhibit them along the corridor of the new cemetery. A new practice of commemorating and displaying the dead was adopted then, through natural mummification. The corpses were placed horizontally on slanted slabs of stone in a dry chamber for about a year. Their bodily fluids drained away and their flesh desiccated. Their organs were removed and the cavities stuffed with straw or bay leaves. After a year, they were washed with vinegar and dressed in clothes they often chose to remain in. At the end, their skin took on the gout touch of leather, the body became lighter but also more stiff.

By 1783, mummification had become public, open to all who could afford it. After the monks, the notable men of the military, aristocrats and local bourgeoisie became residents of the Capuchin Catacombs. The catacombs offered a residency arranged according to class, rank and gender. For example, the military celebrities and wealthy males sat closest to the holiest place, next to the Capuchin monks; women and children were the farthest from the sacred space. In 1880, the unified state of Italy forbade the custom of mummification due to modern hygienic standards. But the practice of the veneration of the ancestral body carries on. The cemeteries in contemporary Palermo are booming necropolises. Living visitors spend their leisure time conversing vocally with their ancestors, reading to them and decorating their eternal abode.

Music based on the excerpts from songs and compositions 12th–19th century

C'erano tre sorelle, folk song from 12th-13th century, arrangement for eight voices by Ignacio Jarquin
Dolente Immagine di Fille mia, arietta by Vincenzo Bellini (1801–1835)
Tarantella del Gargano traditional love song from the region of Foggia
Tenebrae factae sunt (1611) excerpt from *Responsories for Holy Week* by Carlo Gesualdo da Venosa (1566–1613) arrangement for five voices by Ignacio Jarquin
La Giuditta dormi from the *oratorium Giuditta* (1690) by Alessandro Scarlatti (1660–1725)
La Surfurara, the sulfur miner's song, anonymous
Canto dei Carrittieri Siciliani, anonymous
Ninna nanna ri la rosa, traditional Sicilian lullaby
Montedoro, introduction from *Troparium di Catania* 12th century, sung by people in the church

Tonight the door will stay open.
You will be able to come in.
Satisfy your hunger.
On the table you will find
a nice loaf of bread
and a jug of fresh water.
Almonds, some fruits, cuts of meat,
honey, chocolate.
On the shelf a bottle of wine.

And if you feel like dancing.
We will be asleep,
it will not bother us ...

FROM *MONUMENT 0.6: HETEROCHRONY*

ESZTER SALAMON IN CONVERSATION WITH BOJANA CVEJIĆ

What does *MONUMENT 0.6* commemorate?

What's behind the title *HETEROCHRONY*?

I began thinking about the question of how death is included in life when I visited the Capuchin Catacombs in Palermo. From 1599, the monks of the Capuchin order have observed a peculiar custom: instead of burying their dead, they mummified them in this place, which is still open for visit. Later on, the custom spread to include wealthy citizens who paid to have the body of their loved ones preserved. In 1920, the last body joined a collection of about 1250 mummies. Since the modern times, death has been evacuated from our societies; the dead disappear from our view, their bodies are removed from the perception of the living. The encounter with the mummies of the Catacombs brought about a kinaesthetic shock for me. Getting so close to the appearance of the dead body I recalled the massive deaths of our times, genocide, carnage, but also sick bodies and illnesses like AIDS and cancer our society tends to hide and marginalise.

What does it mean to make a *MONUMENT* for you? This one is the sixth in a series.

The concept of 'monument' is a bit of a bluff or a provocation. It is an exaggerated manner of naming power in the processes of memory and the writing of history. Who is the subject of history, who remembers and what is to be remembered. *MONUMENT* means for me taking time to reflect on the past in relation to our current times.

With your *MONUMENT* series, are you seeking to redeem some parts of the past, those lost promises of the past that will flash up before our eyes in a moment of danger, to paraphrase Walter Benjamin?

I am interested in the histories that we tend to forget. Instead of a faithful revival and re-enactment, I search for transformation in which these histories could

be linked with our present. For example, with *MONUMENT 0.5: The Valeska Gert Monument* I sought out to construct the rest of Gert's large oeuvre that remains unknown. The question that guided me was: what would that work be now if we could remember it at all, what would it look like and mean if it was staged today? In that sense, 'heterochrony' is an apt term to describe what I try to do with each monument, juxtapose and superimpose different temporalities on stage to break out of the exclusivity of the present. I mount historically distinct times of past and present and sometimes also in a literal, physical sense, different ways that time passes for us on stage.

This is the fourth performance around death you made. *TALES OF THE BODILESS* (2011) in which I collaborated with you, begins with a description of a 'bog body'.

Yes. The way bodies are preserved in bogs, those special kinds of acid waters, is opposite of mummification. While the bones of the 'bog body' are decalcified and organs and tissues are preserved for a very long time, mummies are skeletons with skin whose viscera are removed or emptied out. Mummies expose anatomy, bones that we feel but do not see. I wasn't looking for embodying a mummy, but for relations that the dancers could draw from the mummy in their own bodies: figures, postures, petrified gestures, grimaces and rictus, that is the grin of the dead. We developed three techniques in shaping movement and presence. First, we applied a somatic approach to bones, skin, face and mouth in particular; this means that choreography is derived from sensations from within the internal space of the body, the experience that the dancers are 'fictioning.' Apart from somatic, that is physical fictions, the dancers use their imagination to produce personal fictions to accompany their movement. Their images are all different, and remain private, like

tools that sustain attention and slow change. For example, they can include feigning the feeling of temperature, or invoking more synesthetic experiences where colors, rhythms, and sounds can merge. And the third and most important technique which I have developed in this piece, with the help of the vocal coach, Ignacio Jarquin, is centered on singing with the whole body. What if the entire body would act as the support, and sometimes also the source of sound, and not reduce singing to the vocal apparatus alone. Can the voice turn the body inside-out like a Moebius strip?

The mummy also brings the principle of distortion and deformation. You seem to pursue here, like in *The Valeska Gert Monument*, an interest for the grotesque.

This pursuit of the grotesque started out even earlier, in *Dance #1*, the duo I made with Christine De Smedt in 2008. In *Dance #1*, De Smedt and I ventured into a multiplicity of movement idioms and situations. Within this spectrum of exploration, we found grotesque expressions associated with the female body, as well as absurd humor. As the grotesque returns in my work, it begins to feature as a kind of resistance to the ideals of the neutral and universal body, in dissonance with the modern and contemporary dance's seamless operations. Corpses are grotesque, they emanate pain, perhaps even torment in the moment of dying, and the rictus takes us to absurdity.

A great variety of songs in Italian and Sicilian language can be discerned in the musical landscape of this piece.

Sicily was at the crossroads of multiple occupations and invasions. Various conquerors and oppressors brought their cultural influences. Various cultures, Byzantine and the Moors left their imprint on the music I sought to explore through a journey from sacred pieces and folklore to opera; from the 12th century till the mid 19th century when Sicily was integrated into the unified state of Italy.

In one of your references to this piece, Michel Foucault's lecture *The Utopian Body* (1966), the following reflection seems striking: 'What is a mummy after all? The great utopian body that persists across time.'

The utopian body I have been looking for here is one that can sing in immobility from the entire body, moving in such slowness that it gives itself the time not to be in the present only, but in the past and future of its fictions. For that we need to reinvent our means of expression and imagination. This is the case for the performers and it is also an invitation to the public.

Bojana Cvejić is a performance theorist and performance maker based in Brussels.

Biografie

Eszter Salamon ist Künstlerin, Choreografin und Performerin. Sie lebt und arbeitet in Berlin und Paris. Zurzeit macht sie einen künstlerischen Ph.D. an der Oslo National Academy of the Arts. Sie ist Preisträgerin des Evens Arts Prize 2019. 2020 gewann sie den *La vie bonne* Projektauftrag des National Center for Visual Arts und AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.

Salamon nutzt die Choreografie als aktivierende und organisierende Instanz zwischen verschiedenen Ausdrucksformen wie Bild, Ton, Musik, Text, Stimme, Bewegung und Handlung. Ihre Werke bedienen sich verschiedener Formate und Ästhetiken, Methodologien und Poetiken sowie eines breiten Spektrums an Ausdrucksformen. Seit 2001 hat sie zahlreiche Solos und umfangreichere Werke geschaffen, die an internationalen Theater- und Tanzhäusern, Festivals sowie in Museen präsentiert wurden, u. a. Festival d'Automne à Paris, Festival d'Avignon, Ruhrtriennale, Holland Festival, Kunstenfestivaldesarts in Brüssel, HAU Berlin, The Kitchen (New York), PACT Zollverein (Essen), Manchester International Festival, FTA (Montreal), Dance Triennale Tokyo, TheatreWorks Singapore, Panorama Festival (Rio de Janeiro), Movimiento Sur (Valparaiso) oder Centre Pompidou (Paris), MoMA (New York), Kunststituut Melly (ehem. Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam), Serralves Foundation (Porto), Jeu de Paume (Paris), u. v. m.

Biography

Eszter Salamon is an artist, choreographer and performer. She lives and works between Berlin and Paris. She is currently working on her Ph.D. research fellowship at the Oslo National Academy of the Arts. She is the laureate of the Evens Arts Prize 2019 and winner of the *La vie bonne* call for projects by the National Center for Visual Arts and AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions in 2020.

Salamon uses choreography as an activating and organising agency between various media, such as image, sound, music, text, voice, bodily movement and actions. Her works evolve through various formats and aesthetics, methodologies and poetics, and put to work a wide spectrum of expressions. Since 2001, she has created numerous solo and larger-scale works that have been presented in performing arts venues, festivals and museums internationally, e.g. Festival d'Automne à Paris, Festival d'Avignon, Ruhrtriennale, Holland Festival, Kunstenfestivaldesarts (Brussels), HAU Berlin, The Kitchen (New York), PACT Zollverein (Essen), Manchester International Festival, FTA (Montreal), Dance Triennale Tokyo, TheatreWorks Singapore, Panorama Festival (Rio de Janeiro), Movimiento Sur (Valparaiso), or Centre Pompidou (Paris), MoMA (New York), Kunststituut Melly (formerly known as Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam), Serralves Foundation (Porto), Jeu de Paume (Paris), to name just a few.

IMPRESSUM

Eigentümer, Herausgeber und Verleger

Wiener Festwochen GesmbH,
Lehargasse 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

WIENER FEST WOCHE

FESTWOCHE 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

FESTWOCHE EMPFEHLUNGEN

LA TRILOGIE DES CONTES IMMORAUX (POUR EUROPE)

Die kompromisslos interdisziplinäre Künstlerin Phia Ménard, die zwischen Theater, Zirkus und bildender Kunst zu Hause ist, war der Überraschungserfolg der Festwochen 2019. In diesem Jahr entfaltet sie ihre *Unmoralischen Geschichten* zum Triptychon. Beginnend mit *Mutterhaus* über *Vater-tempel* hin zu *Die verbotene Begegnung* exponiert Ménard die fragwürdigen Fundamente eines geeinten Europa.

Termine 24. / 25. / 26. August, 19 Uhr

Ort Halle E im MuseumsQuartier

LOVE

Dieser Teil der Trilogie *The Inequalities* katapultierte Alexander Zeldin ins Zentrum der internationalen Aufmerksamkeit. Der Regisseur zeigt acht Personen, deren Bedürfnisse und Ängste in einer Gemeinschaftsküche einer Einrichtung für temporäres Wohnen aufeinanderprallen. Die fragile Gemeinschaft trotz verschiedener widrigen Umständen. Sie ist stabiler als gedacht.

Termine 2. / 3. / 4. / 6. / 7. / 8. September, 20 Uhr

Ort Jugendstiltheater am Steinhof

JETZT ANMELDEN!

Zwischen Wiener Wald und Neuer Donau treffen sich Festwochen Künstler*innen und das Publikum für gemeinsame kreative Prozesse und intensiven Austausch. In neun praktischen Laboren werden performative Praxen miteinander erprobt, bekannte Orte aus einer veränderten Perspektive betrachtet, es wird zusammen gekocht und persönliche Geschichten zu einer kollektiven Fiktion umgeschrieben. Eine Einladung an alle, die neugierig sind.

Anmeldung bis 31. Juli auf www.festwochen.at/mitten

Hauptsponsoren



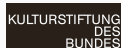
Fördergeber



Hotelpartner

MAX BROWN
7TH DISTRICT

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.