

TogetherText

Prozessual erzeugte Texte
im Gegenwartstheater

Karin Nissen-Rizvani
und Martin Jörg Schäfer (Hg.)

Theater der Zeit

TogetherText - Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater

TogetherText

Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater
Herausgegeben von Karin Nissen-Rizvani und Martin Jörg Schäfer

Recherchen 155

© 2020 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter Harald Müller
Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany
www.theaterderzeit.de

Gestaltung: Agnes Wartner
Printed in Germany

ISBN 978-3-95749-303-3 (Paperback)
ISBN 978-3-95749-323-1 (ePDF)
ISBN 978-3-95749-324-8 (EPUB)
ISBN 978-3-95749-554-9 (Open Access)

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons
Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC-BY 4.0).
Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter: [https://
creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)

TogetherText

Prozessual erzeugte Texte im
Gegenwartstheater

Herausgegeben von Karin Nissen-Rizvani
und Martin Jörg Schäfer

Inhalt

Karin Nissen-Rizvani, Martin Jörg Schäfer <i>TogetherText: Eine Einführung</i>	7
<u>I. Institutionelle Einflüsse und theatergeschichtliche Perspektiven auf Prozesse der Texterzeugung</u>	27
Christina Zintl Die Erweiterung des Autor*innenbegriffs beim Stückemarkt des Theatertreffens	28
Openword.doc: TogetherText und die Institution Anne Rietschel im Gespräch mit Marc Schäfers, Gernot Grünewald, Irina Szodruich, Maria Nübling, Sonja Laaser, Bernd Isele und Pina Bergemann	33
Stefan Tigges Stückentwicklungen Szenische Diskurspotentiale und dramaturgische Transformationen	52
Nikolaus Müller-Schöll Skript-basiertes Theater	77
<u>II. Texte aus Probenprozessen I: Verschobene Autor*innenschaft</u>	99
Antje Pfundtner in Gesellschaft (APiG) Sprache, um die Lücke zu schließen? Oder um Räume zu öffnen?	100
Julia Prager Theater der Anderssprachigkeit Kooperative und prozessuale Verfahren der szenischen Sprech- texterzeugung bei <i>Common Ground</i> (Yael Ronen und Ensemble)	122
Katrin Trüstedt Externalization On Stage The Exil Ensemble's <i>Hamletmaschine</i>	142
Martin Jörg Schäfer Autorität, Übertitel und Hautfarbe in Milo Raus <i>Five Easy Pieces</i>	156

III. Texte aus Probenprozessen II: <u>Pluralisierung von Autor*innenschaft</u>	179
Miriam Dreysse » Wo soll denn jetzt der Text herkommen? « Zur Auflösung von individueller Autorschaft im zeitgenössischen Theater	180
Kai van Eikels Die Verlängerten Sozialisierung von Autorschaft im Theater	197
Anja Kerschkevicz, Eva Kessler Kollektive Autor*innenschaft in der Praxis von Frauen und Fiktion	213
IV. Texte aus Probenprozessen III: <u>Live-Texterzeugungen in Performances und Aufführungen</u>	235
Monika Gintersdorfer Aktive Sprache auf der Bühne – Formulieren und Denken im Moment Live-Übertragung auf der Bühne erschafft einen neuen Performertypus	236
Daniel Ladnar, Esther Pilkington (random people) Die Kunst der Instruktion	247
Anna Häusler, Tanja Prokić Safety Instructions: Skripte für den Ernstfall Zu SIGNAs Performance-Installationen	262
Sybille Meier Mündlichkeit und Schriftlichkeit Einsichten in die SIGNA-Performance	280
Karin Nissen-Rizvani Social Fiction. Prozessuale Texterzeugung in SIGNAs <i>Das halbe Leid</i> Ein Vorschlag zur Analyse zeitgenössischer Theaterereignisse	287
Autor*innen	309

***TogetherText*: Eine Einführung**

I. Einstieg

Was im 21. Jahrhundert nicht nur im deutschsprachigen Raum für die szenischen Künste insgesamt gilt, gilt auch für ihre Sprechtexte und schriftlichen Anteile: Diese entstehen in Prozessen zwischen mehreren Beteiligten, z. B. werden sie in einem Team von Kunstschaffenden hervorgebracht oder in dessen Öffnung zu nichtprofessionellen Beteiligten oder auch bei jeder Performance anders unter Mitwirkung des Publikums.¹ Solch höchst unterschiedliche Textphänomene verbindet, dass sie meist kein Eigenleben abseits ihres szenischen Kontexts führen und dieses oft auch nicht durch eine nachträgliche Publikation erhalten. Sie liegen nicht zu Beginn der Konzeption oder der Proben als ein zusammenhängendes Material oder eine Textvorlage vor, die dann nur noch bearbeitet und transformiert werden müsste. Vielmehr werden sie von den manchmal sozial heterogenen und oft mehrsprachigen Beteiligten gemeinsam in Proben entwickelt oder aus Recherchen zusammengestellt – mal mehr, mal weniger hierarchisch; mal kollaborativ, vielleicht sogar kollektiv, oft durchaus agonal; mal analog, mal digital unter Verwendung computerisierter Textgeneratoren; mal im Zentrum der betreffenden Produktion, mal als eher randständiges Element z. B. neben sozialer Interaktion oder in einer choreographischen Arbeit. Dieser Vielzahl von höchst unterschiedlichen Texten, die von ihren Entstehungsprozessen meist ebenso wenig zu trennen sind wie von ihren szenischen Kontexten, ist der vorliegende Band gewidmet.

Die Anliegen, die wir mit diesem Band assoziieren, verbinden sich im anglophonen Neologismus *TogetherText*: Aufgerufen sind so Texte, denen das Verwobene, Vierteilige und Vielstimmige der eigenen Textur bereits durch ihre institutionelle Rahmung in der gegenwärtigen Theaterlandschaft und die Prozesse ihrer Hervorbringung eingeschrieben ist.² Die Anglophonie des Namens *TogetherText* betont die Transnationalität eines Anliegens, das sowohl den Alltag in internationalen Großproduktionen der szenischen Künste betrifft wie auch den Alltag der Zusammenarbeit von Künstler*innen, die es teilweise nicht freiwillig an Orte verschlagen hat, an dem nicht alle einer der vorherrschenden Sprachen mächtig sind. Allerdings lässt die Anglophonie den Namen *TogetherText* auch wie einen Marketinggimmick erschei-

nen. Eines solchen bedarf es vielleicht, wenn, wie hier, Aufmerksamkeit auf ein noch wenig beachtetes Forschungsfeld gelenkt werden soll. Das grammatisch Inkorrekte verweist jedoch gleichzeitig auf das notwendig Holprige und Hybride einer sprachlichen Verständigung, die zwar auf eine gemeinsame *lingua franca* angewiesen ist, die alle anders benutzen – und dann eben die gemeinsame Sprache nicht nach vorgegebenen Mustern hervorbringen, sondern diese verschieben und so auch die Vorstellung von einer inneren Einheit der Sprachen (und der Kulturen) untergraben: *TogetherText* in diesem Sinne betont die Notwendigkeit des Übersetzens; sei es durch Vernetzung des vorher Getrennten, sei es durch das Hervorbringen harter Brüche.³ Während die Übersetzungs- und Übersetzbarkeitsmetapher für das Herangehen an die szenischen Künste der Gegenwart und ihre Ästhetiken bereits gängig ist,⁴ gilt es, sie auch für das Herangehen an deren sprachliche Prozesse neu zu bestimmen.

Durch das Adverb *together* ruft der Name die Verbundenheit eines gemeinsamen Texts auf und mag so vorschnell Harmonie suggerieren. *TogetherText* trennt allerdings diese Verbundenheit durch die wortinterne Großschreibung von *Text*, was sowohl räumlich als auch temporal konnotiert ist: Der *Text* entsteht aus dem *Together*; zugleich erscheinen *Text* und *Together* – eben gleichzeitig. Die interne Unterbrechung mag sogar den Blick auf die weiteren Partikel schärfen: *To get her Text*. Ununterscheidbar wird in dieser Infinitivkonstruktion, ob sie* ihren je eigenen Text bekommt (im Sinne von »to get her way«) oder jemand anderes diesen Text von ihr* bekommt (im Sinne von »to get her number«) oder ob jemand weiteres sie* mit dem Text versorgt, den sie* vielleicht benötigt oder der ihr vielleicht sogar zusteht (im Sinne von »to get her some water«). In dieser mehrfachen Lesbarkeit ist der *TogetherText* einer, den es erst herzustellen gilt und der, während er an die ihn hervorbringenden Instanzen gebunden ist, auch anderen gehören, ihnen entwendet, zgedacht oder dargeboten sein mag.⁵

Seit längerem werden diese Texte breit wahrgenommen, aller spätestens seit Helgard Haug und Daniel Wetzel für die Gruppe Rimini Protokoll 2007 für *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*, eine Collage aus Selbstportraits und Interviewtexten rund um eben Karl Marxens *Das Kapital*, den Mülheimer Dramatikerpreis erhalten.⁶ Ebenfalls 2007 produziert das erste Mal im deutschsprachigen Raum die Gruppe SI-GNA am Schauspiel Köln eine ihrer immersiven Shows, in denen, bis zur Eskalation, durch Gespräche von Publikum und Performer*innen interagiert wird. *Die Erscheinungen der Martha Rubin* wird zum Theatertreffen eingeladen.⁷ Bei aller Bekanntheit werden die Texte, die in

diesen Arbeiten gesprochen werden, in ihrer jeweiligen Spezifik kaum zur Kenntnis genommen. Oft werden sie als (im positiven oder negativen Sinne) »postliterarische«⁸ Zutaten zu einer an performativen Formen orientierten szenischen Kunst angesehen, deren eigentliche Qualitäten anderswo liegen sollen als in denen eines in der Tradition des Sprechtheaters des 19. Jahrhunderts stehenden Theaters.⁹ Die Aufregung über die Preisverleihung an die Rimini Protokoll-Produktion etwa rührt daher, dass ihr eben kein Dramentext zugrunde liegt. Die Collage aus Texten von Beteiligten aus Nichttheaterkontexten, in denen diese aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen das *opus magnum* von Marx perspektivieren, scheint auf der Bühne an die entsprechenden Personen gebunden, die einen autobiographischen Pakt mit dem Publikum eingehen und als sogenannte »Expert*innen des Alltags«¹⁰ auftreten. In Buchform auf Deutsch publiziert sind die sprachlichen Anteile der Produktion bis heute jedenfalls nicht; Texte aus den Produktionen Rimini Protokolls erscheinen fast immer im Zusammenhang mit anderen Aufführungsmaterialien und Auszügen aus den Skripten der hergestellten sozialen Situationen.¹¹

Unverständnis, Abwehr oder schlicht Abneigung und Desinteresse gegenüber diesen derzeit so zahlreich auftauchenden Texten gibt es zuhauf.¹² Gegen die Klage über eine Krise der Gattung Dramentext sind die im vorliegenden Band versammelten Beiträge an einer Beleuchtung der Phänomene dieser neuen Textformen interessiert, die sie überhaupt erst konturieren und diskutierbar machen. Nur wenige sprechen bisher wie z. B. Veit Sprenger (von Showcase Beat Le Mot) emphatisch von »neuen, glorreichen Zeiten« des Textes und des Sprechens in den szenischen Künsten: »Seit der Jahrtausendwende erlebt das Sprech- und Performancetheater einen ungebrochenen Boom. Es entwickelt zeitgenössische Formen des Erzählens und Verhandels [...], die bestehende Autoritätsverhältnisse zugunsten neuer Allianzen auf den Kopf stell[en].«¹³

Widerspiel und Ineinander von Skript und festem Text auf der einen Seite und Extemporieren, Stegreifspiel, Improvisation auf der anderen durchziehen zumindest die europäische Geschichte von Sprache und Text in den szenischen Künsten. Die Texte aus dem 21. Jahrhundert, um die es in diesem Band geht, stammen historisch in der Tat eher aus Ästhetiken und Produktionsweisen, die um die Jahrtausendwende von einflussreicher Theoriebildung zunächst als »postdramatisch«, »performativ« oder »relational« beschrieben und später von der Forschung manchmal auch (holzschnittartig) so kategorisiert wurden.¹⁴ Weil diese Beschreibungen und Kategorisierungen sich explizit

in Differenz zu einem am (literarischen) Text orientierten Theater situieren, droht in Vergessenheit zu geraten, welches breite Spektrum auch *sprachlicher* Äußerungsweisen und Inhalte hier vorliegt: Dieses reicht von der Betonung des Alltagsberichts bei den nichtprofessionellen Darsteller*innen Rimini Protokolls über die gleichzeitig minimalistische wie verdichtete Poesie von etwa Forced Entertainment bis hin zu zahlreichen anderen Formen und Funktionen, die Sprache und Texte abseits einer literarischen Vorlage in den szenischen Künsten des 21. Jahrhunderts einnehmen. Jener ungestillte »Sprachhunger[]«¹⁵, den Kathrin Röggla 2020 für die Vielfalt der aktuellsten Gegenwartsdramatik in Anspruch nimmt, lässt sich immer wieder auch in diesen prozessual und zu mehreren generierten Texten finden. Um ihnen Gewicht zu verleihen, müssen erst recht nicht von Autor*innen (innerhalb oder außerhalb des Theaterapparats) produzierte Stücke gegen Texte aus gemeinschaftlichen, in performativen Formen vollzogenen Projektentwicklungen ausgespielt werden. Häufig genug implizieren solche Gegenüberstellungen ästhetischer Formen auch Zuordnungen zu Institutionen und Geldtöpfen beziehungsweise die Ausgrenzungen aus ihnen – wie in der vielbeschworenen Unterscheidung von Stadttheater und Freier Szene.¹⁶

Sehr wohl gilt es aber zu bedenken, dass es für die unter der Rubrik *TogetherText* zusammengebrachten sprachlichen Elemente der szenischen Künste häufig noch keine gängigen und keine guten Kategorien gibt. In noch viel stärkerem Ausmaß als für die neuere Dramatik trifft für diese prozessual und zu mehreren generierten Texte dann dasjenige zu, was Theater- und Literaturwissenschaft bereits seit längerem für die »nicht mehr dramatische[n] Theater[e]«¹⁷ im Stile der sogenannten Textflächen Elfriede Jelineks oder der sprachlichen Materialbrüche Heiner Müllers konstatiert haben: dass hier nämlich, so Hans-Peter Bayerdörfer, »jene Nahtstelle, welche in der europäischen Entwicklung der Kunstform vom Drama eingenommen wurde, neu zu vermessen«¹⁸ sei. Den Einstieg in eine solche Neuvermessung hat sich der vorliegende Band für diese Texte, die noch einmal anders einzuordnen wären als die inzwischen etablierte Nichtdramatik, vorgenommen. Anstelle eines Überblicks über die Beiträge werden die von ihnen aufgeworfenen Aspekte dort in den folgenden Aufriss eingebracht, wo sie im übergreifenden Zusammenhang ihren Ort haben.

II. Zum Status von Texten und Sprechakten

Eine solche Neuvermessung kann sich, wie das Beispiel von Rimini Protokoll zeigt, nicht auf die aus ihrem szenischen Kontext gelösten Sprechtexte beziehen. Was seit Aristoteles für das Drama gerne behauptet wird – dass es nämlich auf seine Aufführung im Theater nicht notwendig ankomme¹⁹ – gilt für diese Texte per definitionem nicht. Nur im Wechselverhältnis mit den anderen szenischen Elementen, mit denen diese sprachlichen Elemente gemeinsam entwickelt worden sind, erlangen sie die ihnen eigene Spezifik, Ereignishaftigkeit und Dynamik im gesamten »Performance Text«²⁰ der jeweiligen Produktion. Zur Bestimmung dieses Wechselverhältnisses bedarf es dann weniger übergreifender theoretischer Modelle als vielmehr solcher, die das jeweils interne Verhältnis der Aktant*innen, Medien, Materialien und Künste bestimmen können: sei es die für jede Produktion spezifische Verflechtung von materiell-sinnlichen und sinnhaften Aspekten, sei es die jeweilige Verkettung menschlicher wie auch nichtmenschlicher Aktant*innen oder sei es die jeweilige Verortung im »Theater als Dispositiv«, das die ihm eigenen Hervorbringungen vor und hinter der Bühne generiert und konturiert.²¹

Mit vielleicht guten Gründen tun sich also Theater- und Literaturwissenschaften mit diesen Texten oft schwer – auch jenseits der oberflächlichen Berührungsgänge:²² Die Literaturwissenschaften haben zu diesen Texten oft wenig Zugang. Meist tauchen sie aufgrund ihrer so dezidiert zur Schau gestellten Nichtliterarizität gar nicht erst im Aufmerksamkeitsbereich auf; manchmal, weil sie nicht als geschriebener Text vorliegen oder weil sie sich gar nicht in einem solchen dokumentieren lassen. Umgekehrt genießt in den Theaterwissenschaften ein Fokus auf den Sprechtext wegen der wirkmächtigen Wiederaufnahme der aristotelischen Setzung im europäischen Theater der Frühen Neuzeit keinen guten Ruf. Zu sehr steht der Verdacht im Raum, man wolle die Plurimedialität der szenischen Künste von Sprache und Text her betrachten statt aus ihrer Vernetzung und Eigenlogik (wie zuletzt noch hinterrücks in den semiotischen Ansätzen der Achtziger geschehen, die die Metapher vom Text auf die anderen Medien ausweiteten). Jedoch sind es auch sprachliche Texte ebenso wie Szenographie, Licht, Sound, Körper, Bewegung und mehr Elemente, deren Spezifik es genauer zu betrachten gilt – insbesondere, wenn die alte Konventionen verschiebenden Formen so gehäuft auftreten wie ungefähr seit Beginn des 21. Jahrhunderts.

Demgegenüber ist es das Vorhaben der an diesem Band beteiligten Autor*innen aus Kunst, Dramaturgie und Akademie, sich mit dem Begriff *TogetherText* den im Gegenwartstheater auftauchenden vielfältigen sprachlichen Phänomenen, die in Entwicklungsprozessen entstehen, anzunähern, verschiedene künstlerische Positionen zu markieren, entsprechende Verfahren zu identifizieren und zu analysieren – sowie im Falle der akademischen Beiträge zu beginnen, das eigene wissenschaftliche Instrumentarium für diese Analyse zu reflektieren.

Die gegen die Vorherrschaft eines am Drama orientierten Theaterverständnisses gerichtete Theoriebildung der Jahrtausendwende ist für die Verortung dessen, was mit diesen Texten auf der Bühne jeweils passiert, durchaus hilfreich: Hans-Thies Lehmann betont am Sprechtext in jedwedem Theaterzusammenhang seinen Status als »Material«²³, das im Austausch oder im Konflikt mit den anderen Materialien, Medien und Zeichen Verwendung findet. Teils sieht er den Sprechtext als Fremdkörper und »Störung«²⁴ ins Feld geführt, der quer zu den anderen Materialien, Medien und Zeichen steht, teils als »Ausstellungsobjekt«²⁵, das die innersprachliche Dynamik exponiert, oder als »Ereignis«²⁶ des Sprechens als solches, in dem die Sprache sich vom Subjekt ablöse. Dieses sind immer noch die ästhetischen Verfahren, derer die neuen Texte sich oft bedienen. Manchmal explizit ausgeklammert findet sich so jedoch die semantische Dimension der Sprache, um die Eigendynamik ihrer ästhetischen Dimension, wie z. B. der Stimmlichkeit, zu betonen.²⁷

Hingegen finden sich in Ansätzen aus der relationalen Ästhetik, die eher aus einer performativen Erweiterung der bildenden Kunst stammen, Texte und Sprechakte nicht eigenständig thematisiert. Hier gehört das Miteinandersprechen zur sozialen Interaktion, um die es diesen Ästhetiken zu tun ist und unter denen Sprachlichkeit und Textualität subsumiert werden. Dabei läuft eine Bezugnahme auf den semantischen Gehalt implizit mit: die informative und soziale Dimension von Sprache. Und tatsächlich scheint in der forcierten Mündlichkeit und Alltagssprachlichkeit vieler in Gruppen mit Laien entwickelten Texte die Sprache alles andere als vor allem Material oder ein ästhetisierter Fremdkörper zu sein. Begriffe, die entwickelt worden sind, um die ästhetische Dimension von nicht mehr in der Gattungstradition des Dramas aufgehenden Texten und Sprechakten zu beschreiben, müssen hier entsprechend verschoben werden: Die »Texttheatralität«²⁸ von nichtdramatischen Theatertexten bezöge sich dann nicht mehr auf deren performative Eigendynamik und szenisches Potential, sondern auch auf die Art, wie diese Texte umgekehrt in einen szenischen Kon-

text eingelassen sind. Auf dem »Schauplatz der Sprache«²⁹ im Theater mag auch ein konventioneller dramatischer Text in vielfältigen ästhetisierten Formen erscheinen können. Gleichzeitig betritt die Sprache auch einen Schauplatz, auf dem verschiedene Formen gezeigt werden, in denen sie jenseits von Ästhetisierung Verwendung findet und mit den anderen Materialien, Medien und Zeichen des Theaters in Interaktion tritt. Von sprechenden Laien zu sprechenden Performer*innen ohne spezifische Schauspielausbildung zu professionellen Schauspieler*innen, die ihre Stimme vielfältigen Ästhetiken und Inhalten zur Verfügung stellen, gilt es die zahlreichen Einsatzpunkte von Text im Gegenwartstheater ebenso zu markieren wie die zahlreichen Texte, die dabei zu hören sind – meist ohne (nach)gelesen werden zu können.

Dass diese Texte nur selten publiziert werden oder überhaupt publizierbar sind, hat nicht notwendig etwas mit ihrer spezifischen Mündlichkeit zu tun. Häufig genug sind diese Texte intern schriftlich niedergelegt, manchmal mit großer und technisch reproduzierbarer und manchmal mit weniger großer, zu Variationen bei der Aufführung einladender Genauigkeit. Die mündliche Improvisation von Text gehört oft zur spezifischen Programmatik, wie es auf so gänzlich unterschiedliche Weisen in diesem Band von Monika Gintersdorfer für Gintersdorfer/Klaßen und La Fleur und von Sibylle Meier für SIGNA beschrieben wird. Eine solche Mündlichkeit grenzt sich manchmal sehr explizit von Verschriftlichung ab; die Aushandlung des jeweiligen Verhältnisses prägt aber zahlreiche *TogetherTexte*: Die Distanzierung, die einem Verschriftlichen innewohnt (ob dies nun in einem gemeinsamen Probenraum geschieht oder außerhalb von jenem), fällt in diesen mal größer, mal kleiner aus. Die Mündlichkeit zumindest des europäischen Theaters insgesamt ist historisch eng mit der Schriftlichkeit verbunden.³⁰ Wenn in den prozessual entstandenen Texten im Gegenwartstheater oft die Dimension der Mündlichkeit betont (und nicht selten mit dem Einsatz technischer Medien kombiniert) wird, dann ist diese immer im Austausch mit einer Schriftkultur und deren aktuellen Formen zu denken (die sie in ihrer Transformation durch die sozialen Medien angenommen hat). Der Beitrag von Nikolaus Müller-Schöll in diesem Band schlägt vor, Theaterproduktionen von ihrem jeweiligen Skript her zu denken. Sprechtexte in jedweder Form wären dann innerhalb dieses Skripts in ihrem Verhältnis zum Einsatz der anderen Materialien, Medien und Zeichen zu verorten. Für die *TogetherTexte*, um die es hier im Genauereren zu tun ist, heißt dies: Bereits im Wechselverhältnis mit den anderen szenischen Elementen, aber auch zwischen den verschiedenen Instanzen, aus deren Wechselverhältnis

der Text prozessual entsteht, ist deren Verortung zu suchen. Dies betrifft sowohl die jeweilige Entwicklung wie auch den jeweiligen szenischen Zusammenhang bei einer Aufführung und oft genug auch das Zusammenfallen beider Dimensionen.

III. Zum Status von Autor*innenschaft

Dass seit mindestens 20 Jahren in den szenischen Künsten Produktionen exponentiell zugenommen haben, in denen die Texterzeugung nicht vor Beginn der Produktion, sondern entweder erst während des Probenprozesses (mit der Premiere) oder sogar durch die Öffnung zum Publikum hin erst im Aufführungsereignis selbst abgeschlossen wird, hängt mit verschiedenen Merkmalen aktueller künstlerischer Praxis zusammen, die keinesfalls über einen Kamm zu scheren sind: z. B. mit der (nicht mehr nur literaturtheoretischen, sondern auch praktischen) *Neujustierung des Verständnisses von Autor*innenschaft*, dem Bedürfnis, *traditionelle Hierarchien in der Theaterarbeit aufzulösen*, einem *fluiden Sprachverständnis* und einem erweiterten *Begriff des Sozialen*. Auf diese heterogenen Entwicklungen, die jeweils in größeren kulturellen Kontexten stehen, werden die folgenden Beiträge immer wieder Bezug nehmen, aber keine übergreifenden Erklärungsmuster anbieten. Vielmehr geht es um vielfältig perspektivierte Annäherungen anhand der jeweiligen Befunde. Gesagt sei aber doch, dass es sich bei der Offenheit des ästhetischen Prozesses im Gegenwartstheater (der formal an die künstlerischen Avantgarden und Neoavantgarden des 20. Jahrhunderts anschließt) auch um die Folge einer Öffnung des Blicks für heterogene gesellschaftliche Blickwinkel und Wirklichkeiten handelt. Mit dem Ende der Nachkriegszeit ab den Neunzigern, den von Globalisierung und Digitalisierungen entfachten Dynamiken wie z. B. der Verstärkung von Migrationsbewegungen und ihrer Wahrnehmung werden die in den szenischen Künsten vertretenen Perspektiven deutlich vielfältiger, intra- und transkultureller, transnationaler und polysexueller. An einem langjährigen Projekt wie dem der transnationalen Hamburger Gruppe Hajusom wird deutlich, wie wenig soziale Intervention und künstlerischer Anspruch einander ausschließen müssen.³¹ Ein Begriff wie »postmigrantisches Theater« weist darauf hin, dass die scheinbar neuen Perspektiven oftmals Zustände reflektieren, die in der Welt außerhalb der Theater schon lange gang und gäbe sind – nur noch nicht notwendig bei den szenischen Künsten und den von ihnen angesprochenen Gesellschaftssegmenten angekommen.³² Die Beiträ-

ge von Julia Prager und Katrin Trüstedt in diesem Band beleuchten die *TogetherText*-Dimension einiger der prominenten Arbeiten, die am Maxim Gorki Theater entstanden sind, das sich dieser Öffnung für den Normalzustand des Postmigrantischen und anderer oft immer noch marginalisierter Positionen so nachdrücklich verschrieben hat.

Kaum möglich scheint es, einheitliche Perspektiven auf eine sich nicht nur durch das Internet schnell verändernde Welt einzufordern. Die Zukunft bleibt – bestenfalls – offen. Die szenischen Künste öffnen sich und ihre Formen entsprechend, zumindest teilweise. Die *TogetherTexte*, um die es in diesem Band geht, stehen im Zeichen dieser Transformation. Der Beitrag von Stefan Tigges verweist auf die internationale Vorgeschichte gegenwärtiger Textentwicklungen seit den Sechzigern sowie ihre Weiterführung in der deutschsprachigen Freien Szene und auch im Stadttheater. Der Beitrag von Daniel Ladnar und Esther Pilkington rekonstruiert aus der Performance Art und ihren historischen Kontexten eine kleine Geschichte der Instruktionkunst, in der sprachliche Anweisungen szenisches Handeln des zum Kollaborateur gemachten Publikums generieren. Seit den Achtzigern touren im Zuge der Internationalisierung der Freien Szene und der Etablierung von Festivalstrukturen verstärkte Gruppen, die für die heutige künstlerische Praxis zu Bezugspunkten und Vorbildern geworden sind (wie The Wooster Group und Forced Entertainment).³³ In der Gegenwart sind unterschiedliche Methoden eines *Devised Theatre* oder einer *Collective Creation* für die gemeinsame Erzeugung eines Skripts inklusive der Textentwicklung im Probenprozess auch an vielen jener Theaterakademien zu lernen, die in erster Linie für die traditionelle Stadttheaterstruktur ausgebildet, welcher ein Festhalten an etablierten Mustern nachgesagt wird.³⁴

Die Entwicklung (oder Reaktivierung) anderer Formen findet sich allerdings auch davon bedroht, neue gesellschaftliche Zwänge, die die szenischen Künste doch meist kritisch reflektieren wollen, zu reproduzieren: Die neoliberalen Zwänge zur Deregulierung und Flexibilisierung, die sich in den offenen Projektarbeitsformen manifestieren, gehen neben den größeren künstlerischen Freiheiten auch mit den entsprechenden prekären monetären Vergütungen sowie der zwischen den Projekten anfallenden und in nicht zu realisierende Projekte fließenden unbezahlten Arbeit einher.³⁵

Für die gemeinsam produzierten Texte stehen nicht nur die Formen des gemeinsamen Arbeitens zur Disposition. Es stellt sich in Kontexten, in denen Eigentum und Urheberrecht gesetzlich verankert sind, auch die Frage, wem die aus dem Allgemeingut Sprache hervor-

gebrachten Texte gehören und ob sie überhaupt jemandem gehören können. Dass prozessual generierte *TogetherTexte* stets an traditionelleren Theaterformen gemessen und in traditionelleren Strukturen verortet werden, ist, wie der Beitrag Christine Zintls und die von Anne Rietschel geführten Interviews am Anfang dieses Bandes zeigen, nicht etwa Ratlosigkeit geschuldet. Vielmehr sind Institutionen und Formate (wie z. B. die trotz aller literaturtheoretischer Debatten immer noch an individuelle Autor*innenschaft gebundene Buchpublikation) beharrlich; andere Formen entstehen daher oft in Opposition zu ihnen: in internen Freiräumen oder in ihrer langwierigen Transformation. Das strikt arbeitsteilige Produktionsmodell der staatlich finanzierten Bühnen im deutschsprachigen Raum, das die Positionen im Arbeitsprozess mit jeweils dafür qualifizierten Spezialist*innen besetzt, gemahnt viele Theaterschaffende zu sehr an industrielle Produktionsformen des 20. oder gar 19. Jahrhunderts und reproduziert zu viele alte Hierarchien und stereotype Selbstkonzepte, als dass aus ihnen aktuelle Perspektiven auf Kunst und Gesellschaft hervorgehen könnten: Ein*e Spezialist*in für Sprache (Autor*in) verfasst demnach einen dramatischen Text, der (überzeitliche) Wahrheiten über Mensch, Welt und Kosmos ausdrückt, die von einer szenischen Spezialist*in (Regisseur*in) mithilfe von Spezialist*innen der Texte (Dramaturg*innen) und der Darstellung (Performer*innen, Schauspieler*innen) auf eine Bühne gebracht wird, die ihrerseits von bildenden Künstler*innen nach Maßgabe der Regisseur*in eingerichtet wird. Das beschreibt zwar nach wie vor die übliche Praxis in vielen deutschsprachigen Stadttheatern, stößt aber in vielen Fällen gleich an mehrere künstlerische Grenzen. Die besonders empfindsame Subjektivität einer Autor*in, die sich genialisch oder unter Entbehrungen ins »Reich des Wahren« durchschlägt, die überlegen expressive Persönlichkeit einer Regisseur*in, die zeitgemäße Formen für diese Wahrheiten findet und die körperlich-stimmlich-mimetische Kraft einer Schauspieler*in, die dem tonlos geschriebenen Text emotionale Nuancen und Ekstasen entlockt und sie so einem atemlos rezipierenden Publikum vorführt – diese Auffassungen werden zunehmend nicht nur von Theaterschaffenden als bürgerliche Mythen und traditionelle Verbrämungen von alten Hierarchien und Besitzstandswahrungen abgetan: Kai von Eikels geht in seinem Beitrag auf die mit kooperativen Textentstehungsprozessen einhergehende Entthronung der Autor*innen ein. Gruppen und sich selbst als solche bezeichnende Kollektive gründen sich oft abseits der Institution Stadttheater und suchen nach anderen Formen der Verantwortung für ein künstlerisches Projekt – so auch der Texterzeugung.³⁶

Im 21. Jahrhundert ist gemeinsame Texterzeugung ein gängiges Modell, das in der journalistischen Berichterstattung ebenso selbstverständlich ist wie in den *Writers' Rooms* von Fernsehserien. Oft scheint hier eine Problematisierung geteilter Autor*innenschaft, wie sie für Kunst, Literatur und Theater immer noch gängig ist, nicht weiter dringlich. Hinsichtlich einer gemeinsamen Texterzeugung im Theater des 21. Jahrhunderts könnte man drei verschiedene Kategorien herausarbeiten, an denen sich der Aufbau des vorliegenden Bandes orientiert: In der ersten arbeiten z. B. Künstler*innen wie Falk Richter, René Pollesch, Milo Rau oder Yael Ronen. Sie alle beteiligen das Produktionsteam während des Probenprozesses ausführlich an der Erstellung des Textes. Mit der Premiere steht der Bühnentext weitgehend fest. In Einzelfällen wird auch nach der Premiere noch etwas verändert, aber am Ende gibt es eine Textfassung, auf der dann die Namen »Falk Richter«, »René Pollesch«, »Milo Rau« oder »Yael Ronen & Ensemble« als Urheber*innen genannt werden. Das Publikum trägt hier nicht aktiv zum aufgeführten Text bei.

In der zweiten Kategorie werden die Texte entweder durch ein Kollektiv oder durch eine Regisseur*in gemeinsam mit Laien oder thematisch Beteiligten in einem Probenprozess erzeugt, ohne dass hier eine individuelle Autor*innenschaft noch plausibel sein könnte, sodass die Positionen von Autor*in und Regisseur*in nicht im Einzelnen und in der genauen Gewichtung nachzuverfolgen sind. Hier wären z. B. Künstler*innen wie She She Pop, Gob Squad, Gernot Grunewald, Gintersdorfer/Klaßen, geheimagentur oder Monster Truck zu nennen. Auch hier trägt das Publikum in der Regel nicht zum gesprochenen Text bei.³⁷ Eine Publikation ist teils möglich und wird sogar vorangetrieben, teils ist sie nicht von Interesse und ein niedergeschriebener Text im engeren Sinne liegt nicht notwendig vor.

Zur dritten Kategorie zählen z. B. Künstler*innen wie Christoph Schlingensief, die Gruppe Interrobang oder das Kollektiv SIGNA, die konzeptionell dafür sorgen, dass das Publikum den Text aktiv und maßgeblich miterzeugt. Hier endet die Texterzeugung nicht am Tag der Premiere, sondern erst mit dem Ende der letzten Show (SIGNA), dem letzten Partizipationsspiel (Interrobang) oder am Wahlabend (Schlingensiefs Projekt *Chance 2000*). Diese Namenslisten sind natürlich unvollständig, ließen sich selbstverständlich erweitern und können zudem in internationalen Kontexten verortet werden. Die Beiträge in diesem Band decken das gesamte Spektrum ab: Sie reichen von der sich als letzte Autorität in der Textentwicklung verstehenden, emphatischen Autorschaft Milo Raus, wie der Beitrag Martin Jörg Schäfers sie

beschreibt, zu den das Problem der Autorität betonenden Fiktionen SIGNAs, in denen das Publikum in den eingespeisten Text verwickelt wird und dieser sich so zum jedes Mal anders erzeugten *TogetherText* auswächst. Dies rekonstruieren in ihrem Beitrag Anna Häusler und Tanja Prokić.

Die Prozessualität der Texterzeugung und (gegebenenfalls) die Mitwirkung von Laien oder des Publikums am gesprochenen Text tragen dazu bei, dass weitere Grundfeste eines sich als traditionell verstehenden Theaters infrage stehen: Sobald die Texte in einem gemeinschaftlichen Prozess erzeugt werden, stellt sich die Frage nach ihrer Autor*innenschaft. Das schließt ein: rechtliche (Urheber-, Persönlichkeits- oder Tarifrecht) und wirtschaftliche Aspekte (Honorar für den Theatertext, Erlös für den Abdruck, eventuell Tantiemen durch Nachspielen) ebenso ein wie institutionelle (Verantwortlichkeiten, Positionen, Disposition der Proben und Aufführungen, Gagen). Aber auch neue Einordnungen dessen, woher die Texte auf der Bühne kommen, werden nötig: Monika Gintersdorfer spricht in ihrem Beitrag von Live-Übersetzungen durch einen anderen Performer*innentypus (im Gegensatz zu Darsteller*innen) als texterzeugendem Prozess. Für Antje Pfundtner in Gesellschaft sind die Texte choreografiert und kompositorische Elemente ihrer Inszenierungen, während für Anja Kerschewicz und Eva Kessler von Frauen und Fiktion die Performerinnen als Botinnen jener fremden Texte auftreten, die vorab im Kollektiv recherchiert wurden. Insofern Publikum mitwirkt, ist die Frage nach dem der Aufführung zugrunde liegenden Text nicht mehr eindeutig zu beantworten, mehr noch: Sie verliert oft ihren Sinn. Denn so wichtig der gesprochene Text als verbale Interaktion in SIGNAs Projekten oder etwa in Christoph Schlingensiefels Wahlkampfzirkus *Chance 2000* ist, so wenig enthält er den Bedeutungszusammenhang des Ganzen.

Wenn der in einer Aufführung gesprochene Text wie im vorliegenden Band maßgeblich als ein *TogetherText* verstanden wird, also als prozessual und kooperativ beziehungsweise prozessual und agonal erzeugter Text, dessen Autor*innenschaft fraglich wird, liegt es nahe, auch die grundlegenden Begriffe von Sprache und Text auf den Prüfstand zu stellen.³⁸ Dies geschieht etwa im Beitrag von Miriam Dreysse, die vom Angelpunkt der Autor*innenschaft an Julia Kristevas Intertextualitätstheorie anschließt, sowie im Beitrag von Karin Nissen-Rizvani, die von Michel Foucaults Theorie der Diskursivität und Ereignishaftigkeit von Sprache ausgeht.

Die potentielle Dokumentation eines ästhetischen Prozesses der Texterzeugung gestaltet sich umso komplexer je länger er andauert, je

mehr Menschen an ihm beteiligt sind und je unklarer die Frage nach der Autor*innenschaft beantwortet werden kann. Wenn – wie bei den genannten Pollesch, Richter, Rau oder Ronen – der Prozess der Texterzeugung mit der Premiere im Wesentlichen abgeschlossen ist, kann eine Textfassung erstellt, veröffentlicht und mit den bekannten Methoden untersucht werden. Der Prozess hat am Ende ein identifizierbares Produkt hervorgebracht. Im Falle von Theaterkollektiven, die ein Projekt gemeinsam verantworten, insbesondere dann, wenn sie mit Laien beziehungsweise Expert*innen arbeiten wie Gernot Grünewald, Rimini Protokoll oder geheimagentur, wäre eine einheitliche Textfassung aus Sicht der Autor*innen teilweise nicht wichtig, weil es im ästhetischen Projekt vordergründig um die Herstellung sozialer Situationen geht. Sie wäre aber in jedem Fall urheberrechtlich umstritten. Wem »gehört« der Text der Laien oder Expert*innen? Sind sie am künstlerischen Projekt in derselben Weise beteiligt wie die Künstler*innen oder Kollektive? Sind sie Autor*innen oder liefern sie eher Material für das Theaterereignis? Müsste eine solche Textfassung mit abendlichen Varianten leben, wenn abweichende oder neue Geschichten erzählt werden? Vollends unmöglich wird die Dokumentation des Textes im Falle von SIGNAs Shows. Selbst wenn es gelänge, alle Sätze, die an allen verschiedenen Orten von allen Darsteller*innen und vom Publikum gesagt würden, zu notieren und zu sortieren, erhielte man keine Textfassung der Show, sondern nur eine Momentaufnahme eines Abends. Vergleichbar unmöglich verhielte es sich mit Christoph Schlingensiefels Wahlkampfprojekt *Chance 2000*. In beiden Fällen würde die prinzipielle Offenheit des erzeugten Textes dem Dokumentationsvorhaben entgegenstehen. Existierende filmische Dokumentationen von Christoph Schlingensiefels *Chance 2000* zeigen, dass eher die Atmosphären, die Aktionen und die Erinnerungen an die Akteure dokumentiert wurden als das Theaterereignis und der Text als solches.³⁹ 1998 wurde ein Buch mit dem Titel *Chance 2000: Wähle Dich selbst* bei Kiepenheuer & Witsch veröffentlicht, bei dem Christoph Schlingensiefel und Carl Hegemann als Autoren agierten. In dem Band sind alphabetisch, lose sortiert Wahlkampftexte, Lieder, Definitionen gesammelt, die sprachliche Bruchstücke und dramaturgische Versatzstücke abbilden, jedoch (natürlich) kein Skript der acht Monate andauernden Produktion – und keine Archivierung der gesprochenen und ansonsten erstellten Texte in ihrem Wechselspiel mit den anderen szenischen und performativen Elementen.⁴⁰

IV. *TogetherTexte* innerhalb und außerhalb des Probenraums

Für eine langfristige Beschäftigung mit den hier als *TogetherText* bezeichneten prozessualen Phänomenen ergeben sich vom analytischen Standpunkt aus vor allem drei Perspektiven: die Zugänglichkeit der betreffenden Texte und der Status dieser Quellen im Verhältnis zu den Prozessen, denen sie entstammen (*Dokumentation*), das Problem von Autor*innenschaft und Verantwortlichkeit in Teamstrukturen sowie deren Rekonstruktion (*Autorisation*), außerdem die Frage der Lesbarkeit und Deutung der dabei entstehenden Texte und des Zusammenhangs mit ihren szenischen Kontexten (*Lektüre und Textanalyse*). Alle diese Linien sind mit zahlreichen Unbekannten verbunden: z. B. mit einer oft konstitutiven Unzugänglichkeit der Texte, mit den performativen Verfahren und Artistic Research eigenen Formen,⁴¹ die sich mit guten Gründen gegen Explikation sträuben, mit der Nachträglichkeit der Zuschreibungen bezüglich der Arbeitsprozesse. Entsprechend setzen die in diesem Band versammelten Beiträge auf ganz unterschiedlichen Ebenen an: bei institutionellen und historischen Verortungen, bei künstlerischen Programmatiken, bei Texterzeugungsprozessen in Proben und mit Publikum, bei auf einer Bühne gesprochenen *TogetherTexten*, die von außen nichts von einer traditionelleren Theater-textvorlage zu unterscheiden scheint. Aus der Breite der Ansätze und Beispiele ergibt sich ein Blick auf den verschobenen Status von Text in den szenischen Künsten der Gegenwart.

Für nachhaltige akademische Herangehensweisen bieten sich zahlreiche Anschlusspunkte und Annäherungsmöglichkeiten über die sich seit den Zehnerjahren des 21. Jahrhunderts intensivierende Forschung zu Probenprozessen in den szenischen Künsten.⁴² Von deren Rekonstruktion oder gar der Einbettung in den Entwicklungsprozess als beteiligte Beobachter*in sind Einsichten auch in die Prozessualität der Textentwicklung zu erwarten. (Die Einblicke in die Notiz- und Skizzenbücher, die viele Künstler*innen während der Corona-Krise über ZOOM gewährten, scheinen hier für die nächste Zeit ein fruchtbares Quellenmaterial zu bieten.)⁴³ Zu achten wäre hier darauf, den Prozess zumindest dort nicht zu privilegieren,⁴⁴ wo das vorherrschende Dispositiv der szenischen Künste auf absehbare Zeit doch an einem Ergebnis orientiert ist – mag man es Aufführung, Performance oder Show nennen. In diesen sind Texte zu hören, manchmal zu sehen, manchmal werden sie währenddessen prozessual entwickelt. Wie diese Texte in sich und in ihrem szenischen Zusammenhang funktionieren ist mindestens ebenso wichtig wie der Prozess ihrer Entwicklung.

Zu fragen wäre immer nach dem Zusammenhang der beiden Ebenen, wie es zahlreiche Beiträge dieses Bandes tun. Handelt jede Stück- und Textentwicklung in der Erarbeitung und Probe doch auch das dramaturgische Prinzip aus, das der Aufführung, der Performance oder der Show letztlich ihre Struktur gibt.⁴⁵ Für Rimini Protokoll etwa heißt das, um auf das einleitende Beispiel zurückzukommen: »Erst, wenn der Rechercheprozess beendet ist, wird klar, wonach gesucht worden ist«⁴⁶. Auf ähnliche Weise muss für jede Produktion nach dem Status von Text und den besonderen künstlerischen Verfahren seiner Hervorbringung gesucht werden, im Probenprozess oder im Resultat oder in deren Wechselverhältnis. »Es kommt darauf an, wie die Texte entstehen«⁴⁷, sagt René Pollesch 2005 zum damaligen Volksbühnen-Chefdramaturgen Carl Hegemann und ist sich sicher, dass diese Art der Entstehung sich in der Beschaffenheit des Texts niederschlagen wird. Produktionen aus den ersten 20 Jahren des 21. Jahrhunderts, insbesondere aus der Gießener und Hildesheimer Schule sind hier besonders dankbare Analyseobjekte, weil sie die Aufführung oft als eine Art Dokumentation der Probenarbeit begreifen und diese ebenso reflektieren wie oft sprachlich auf den Bauplan der vorgeführten performativen Anordnung verweisen. She She Pop nennen diese den Abend sprachlich erklärenden Passagen plastisch-plakativ »Erklärbares«⁴⁸: Diese nehmen das Publikum mit in die immer auch sprachlichen Versuchsanordnungen, die eine She She Pop-Performance ausmachen.

In den Probenprozessen werden nicht zuletzt die Arten und Weisen verhandelt, mit denen eine Produktion sich zur Realität und zum Realen außerhalb der Proben einerseits in Verbindung setzt und andererseits von ihm abgrenzt. Prozessual erzeugte *TogetherTexte* in den szenischen Künsten entstehen nicht im luftleeren (Proben-)Raum, sondern in Anlehnung an und Differenz zu den vielfältigen Verfahren und Vorgängen der Texterzeugung außerhalb des Theaters und seiner Institutionen. An Sprache als einem sozial hergestellten und reproduzierten Material arbeiten sie sich ab, an den an diesem Sprechen hängenden Utopien ebenso wie an den Dystopien. Erneute Prominenz hat im 21. Jahrhundert das (romantisierende) Bild erlangt, mit dem Hannah Arendt in ihrer politischen Theorie Mitte des 20. Jahrhunderts gegen alle gerade vergangenen Katastrophen der modernen Gesellschaft und im Angesicht der aufziehenden Verwerfungen des Konsumkapitalismus ein demokratisches Gemeinwesen als szenischen *TogetherText* imaginiert: als eine Szene unserer sich ständig erneuernden Auftritte in sprachlichen Exponierungen vor den anderen. Über unsere Sprache enthüllen wir uns voreinander und verweben unsere Geschichten mit-

einander; das gemeinsame ›Herumtexten‹ wird so zur Verwirklichung einer nur in der Vielfalt des aneinander gerichteten Sprechens erreichbaren Autonomie.⁴⁹ Demgegenüber sieht Paolo Virno Arendts Utopie in einer kapitalistisch durchgestalteten globalen Welt des beginnenden 21. Jahrhunderts in ein Schreckensszenario verkehrt: Unsere ständige Selbstpräsentation vor anderen in einem Dauerkommunikationsmodus, der nach ständig neuen Anschlüssen und Verbindungen sucht, erzeugt in erster Linie unseren Marktwert: ein ebenfalls szenischer *TogetherText* des gemeinsamen ›Herumtextens‹ als eines ökonomischen Zwangs, der jeglicher politischen Handlungsfreiheit verlustig gegangen ist.⁵⁰ Die dunkle Seite dieses Zwangs zeigt sich im 21. Jahrhundert nicht zuletzt in der Zunahme der vielstimmigen, aber kaum je mehrstimmigen Sprachen des Ressentiments, der Phobien und der klar bestimmbare Grenzziehungen imaginierenden Phantasmen: in der Zunahme von sprachlichen Äußerungen, welche die bestehende Vielstimmigkeit mit ihren Brüchen, die Ausgesetztheit an die anderen und prozessuale Dimension, in der wir diese Ausgesetztheit verhandeln, schlicht verleugnet oder verwirft. Die prozessual erzeugten Texte der szenischen Künste der Gegenwart, um die es dem vorliegenden Band zu tun ist, sind nicht zuletzt Gegenentwürfe zu solchen Verleugnungen und Verwerfungen – auch und gerade dort, wo sie sie überspitzen und manchmal ad absurdum führen.

V. Dank

Dieser Band geht auf eine Tagung zurück, die als Kooperation der Professur für Neuere deutsche Literatur mit Schwerpunkt Theaterforschung an der Universität Hamburg, der Hamburger Theaterakademie und dem Internationalen Zentrum für schönere Künste Kampnagel im Januar 2019 auf dem Gelände der Hamburger Kampnagel-Fabrik stattfand. Künstlerische Inputs und Lecture Performances gab es von Antje Pfundtner in Gesellschaft, Monika Gintersdorfer und Franck Edmond Yao, Signa und Arthur Koestler sowie einem Seminar des Hamburger Masterstudiengangs Performance Studies unter Leitung von Noah Holtwiesche.

Herzlich danken wir neben allen Beiträger*innen und Beteiligten Kampnagel (hier vor allem Alina Buchberger, Amelie Deuffhard, André Huppertz-Teja, Nadine Jessen und Uta Lambert), Ergün Yagbasan und dem Peacetanbul sowie Ewelina Benbenek, Franziska Fleischhauer, Noah Holtwiesche, Marvin Müller und Sophia Koutrakos für die Orga-

nisation der Tagung. Achim Rizvani danken wir für die Idee für Flyer und Buchcover und für inhaltliche Beratung. Mirjam Groll, Sophia Hussain und Sophia Koutrakos haben die Drucklegung dieses Bandes unterstützt.

Mit allen Genannten und hoffentlich noch vielen mehr soll es weitergehen mit der Forschung zu Texten und Sprechakten in Theater, Performance und weiteren szenischen Künsten der Gegenwart: zu recherchebasierten Texten, assoziativ entstandenen Texten, im szenischen Raum improvisierten Texten. Es soll weiter um *TogetherTexte* gehen: um in gemeinsamen Probenprozessen im physischen oder digitalen Raum erzeugte Texte oder in fiktiv sozialen Räumen unter Beteiligung des Publikums entstandene, in Stückentwicklungen und beziehungsweise oder in anderen Verfahren hervorgebrachte Texte, die die szenischen Künste auf die brüchige und uneinheitliche Vielstimmigkeit und Vielsprachigkeit der Welt außerhalb ihrer Schutzräume öffnen, ohne dabei diesen Schutz für das künstlerische Experiment, auch das Experiment mit der Sprache, aufzugeben.

- 1 Gemeint sind mit der Öffnung zu nichtprofessionellen Beteiligten solche, die jedenfalls in Bezug aufs Theater Laien sind, aber oftmals Expert*innen (wie etwa bei Rimini Protokoll) einer anderen Profession (etwa Soziologie oder Klimawissenschaft). Sie sollen hier nicht generell amateuriert werden.
- 2 Wir beziehen uns hier auf die bekannte Metapher von Roland Barthes vom Text als »Gewebe«: »Text heißt Gewebe, aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat [...] betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein beständiges Flechten entsteht.« Weniger geht es uns jedoch darum, inwieweit solch ein Text »sich selbst bearbeitet« und die Instanzen seiner Hervorbringung im Gewebe der verwendeten Zitate dabei »[auf]löst« (Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, übersetzt aus dem Franz. von Traugott König, Frankfurt a. M. 1974, S. 94). Vielmehr sind die unterschiedlichen Sprechorte, Sprechinstanzen und Verfahren von Interesse, die diese Texte zusammenbringen, sowie die Spuren, die dies in etwaigen Resultaten hinterlässt.
- 3 Gemeint ist damit zum einen eine »Kollektivität, die ihre Freiheit in einer Sprache oder einem Set von Sprachen ausübt, für die Differenz und Übersetzung irreduzibel sind« (Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*, übersetzt aus dem Englischen von Michael Heitz und Sabine Schulz, Zürich/Berlin 2007, S. 43). Ebenso gut kann es aber zum anderen um die Verfügung und Ausstellung agonaler Momente gehen. Vgl. Mouffe, Chantal: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, übersetzt aus dem Englischen von Richard Barth, Bonn 2015.
- 4 Vgl. z. B. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999, S. 268f., S. 444f.; vgl. Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Auf-führung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Freiburg i. Br./Berlin 2006.
- 5 Vgl. für eine solche Annäherung an ein konstitutives Miteinander, das sich auch, aber nicht privilegiert in Sprache manifestiert, Nancy, Jean-Luc: *Die un-darstellbare Gemeinschaft*, übersetzt aus dem Französischen von Gisela Felbel und Jutta Legueil. Stuttgart 1988, S. 151 – 169.

- 6 Vgl. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/karl-marx-das-kapital-erster-band>. Ebenfalls auf der Webseite von Rimini Protokoll wird die Reaktion der FAZ auf die Preisverleihung unter dem Titel »Mülheimer Malaise. Dramatikerpreis für ein Nicht-Drama« wiedergegeben: »An die Biographien der Darsteller gebunden, hat die ganz amüsante Performance, eine Koproduktion von Hebbel am Ufer, Düsseldorfer Schauspielhaus, Schauspiel Frankfurt und Schauspielhaus Zürich, keinen Text zur Grundlage, der nachgespielt werden kann. So schwächen die Mülheimer Theaterstage, bis vorgestern das wichtigste Forum für neue deutsche Stücke [...] ihren Anspruch. Eine Selbstdemontage.« <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/muelheimer-malaise> [beide abgerufen am 24. August 2020].
- 7 Vgl. »Rimini Protokoll: Karl Marx: Das Kapital, erster Band«, in: <https://www.berlinerfestspiele.de/de/theatertreffen/programm/2008/gesamtprogramm-2008/termine.htm> [abgerufen am 24. August 2020].
- 8 Fülle, Henning: *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960 – 2010)*, Berlin 2016, S. 263.
- 9 Da der Begriff »performativ« sich inzwischen für jegliche künstlerische Verfahren durchgesetzt hat, die nicht direkt an einer Abbildästhetik orientiert sind, sei er hier im Folgenden auch in einem sehr weiten Sinne verwandt.
- 10 Vgl. Dreysse, Miriam/Malzacher, Florian (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.
- 11 Vgl. z. B. Schipper, Imanuel (Hrsg.): *Rimini Protokoll: Staat 1 – 4. Phänomene der Postdemokratie*, Berlin 2018. Eine größere Sammlung von Texten (allesamt aus dem Kontext der frühen Gießener Schule: andcompany&Co., Gob Squad, Rimini Protokoll, She She Pop, Showcase Beat Le Mot) liegt in Übersetzung interessanterweise auf Englisch vor, inklusive *Das Kapital*: Vgl. Cornish, Matt (Hrsg.): *Everything and Other Performance Texts from Germany*, London u. a. 2019.
- 12 Häufig geschieht dies in Abgrenzung zur dramatischen Tradition wie z. B. in Simon Straußens Plädoyer für eine größere Aufmerksamkeit für deren Reichtum: »Die Schwäche der derzeitigen Dramaturgie an deutschen Theatern [...] zeigt sich durch nichts so deutlich wie durch das nahezu vollständige Ausbleiben literarischer Entdeckungen.« Stattdessen werden – Rimini Protokolls Marx-Bearbeitung scheint nicht so fern – »ohne mit der Wimper zu zucken [...] Beziehungsratgeber und Sachbücher auf die Bühne gebracht.« (Strauß, Simon: »Prolog«, in: ders. (Hrsg.): *Spielplanänderung! 30 Stücke, die das Theater heute braucht*, Stuttgart 2020, S. 11 – 16, hier: S. 12f.)
- 13 Sprenger, Veit: »Was ihr so Drama nennt«, in: Deck, Jan/Umatham, Sandra (Hrsg.): *Postdramaturgien*, Berlin 2020, S. 358 – 364, hier: S. 358). SCBLM aus der Gießener Schule führen eigentlich einen Sieg des Spektakels über das (dramatische) Wort bereits im Namen.
- 14 Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*; vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004; vgl. Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Dijon 2001.
- 15 Röggla, Kathrin: »Hinter der Wand. Über Sprache und Zeitgenossenschaft«, in: Eilers, Dorte Lena/Nioduschewski, Anja (Hrsg.): *Stück-Werk 6. Neue deutschsprachige Dramatik im Gespräch*, Berlin 2020, S. 18 – 21, hier: S. 19.
- 16 Vgl. Matzke, Annemarie: »Jenseits des Freien Theaters«, in: https://nacht kritik.de/index.php?view=article&id=7472%3Ahildesheimer-thesen-v-n&option=com_content&Itemid=84 [abgerufen am 24. August 2020].
- 17 Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Stücke und ihre Analyse*, Tübingen 1997.
- 18 Bayerdörfer, Hans-Peter: »Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung«, in: Balme, Christopher u. a. (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen 2007, S. 1 – 14, hier: S. 5; vgl. auch Tigges, Stefan (Hrsg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008.
- 19 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, übersetzt aus dem Altgriechischen von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 94 – 97; vgl. Halliwell, Stephen: *Aristotle's Poetics*, London 1986, S. 337 – 344.
- 20 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 145.

- 21 Vgl. Haraway, Donna J.: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham/London 2016, S. 58 – 98; Vgl. neben Haraway auch Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, übersetzt aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2010, S. 86 – 131; vgl. Aggermann, Lorenz u. a. (Hrsg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a. M. 2017.
- 22 Das heißt nicht, dass diese Texte nicht immer wieder in der breit angelegten Auseinandersetzung mit den szenischen Künsten des 21. Jahrhunderts angesprochen und verhandelt werden: Die Forschung zu den szenischen Künsten des 21. Jahrhunderts ist ebenso umfangreich wie zu neueren Theatertexten. Das hier als *TogetherText* gefasste Phänomen scheint uns jedoch in den unterschiedlichen Perspektiven verloren zu gehen.
- 23 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 261.
- 24 Ebd., S. 264.
- 25 Ebd., S. 266.
- 26 Ebd., S. 269.
- 27 Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 209 – 227; vgl. Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012.
- 28 Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 321; vgl. Finter, Helga: »Zur Dioptrik von Bühne, Film und Zuschauer«, in: Fischer-Lichte, Erika u. a. (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1994, S. 183 – 192.
- 29 Birkenhauer, Theresia: *Schauplatz der Sprache – Das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Chechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin 2005; vgl. Reinhardt, Michaela: *TheaterTexte – Literarische Kunstwerke. Eine Untersuchung zu poetischer Sprache in zeitgenössischen deutschen Theatertexten*, Berlin 2014.
- 30 Es lässt sich argumentieren, dass bereits im antiken Drama die Schrift als verbreitete Kulturtechnik einen distanzierten Blick der Figuren auf sich und ihr Schicksal ermöglicht – und sie so als Figur mit individuellen Zügen vom Chor absetzt. (Vgl. Segal, Charles: *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca, NY 1986, S. 77 – 107.) Der Buchdruck ermöglicht die Renaissance der europäischen Theaterkulturen in der Frühen Neuzeit. (Vgl. Peters, Julie Stone: *Theatre of the Book 1480 – 1880. Print, Text and Performance in Europe*, Oxford 2000.)
- 31 Vgl. Huck, Ella/Reinicke, Dorothea (Hrsg.): *Masters of Paradise. Der transnationale Kosmos Hajusom – Theater aus der Zukunft*, Berlin 2014.
- 32 Vgl. u. a. Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt a. M. 2011.
- 33 Vgl. Brauneck, Manfred: »Vorwort«, in: ders./ITI Zentrum Deutschland (Hrsg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Struktur – Ästhetik – Kulturpolitik*, Bielefeld 2016, S. 13 – 43, hier: S. 24.
- 34 Vgl. z. B. Bicat, Tina/Baldwin, Chris: *Devised and Collaborative Theatre. A Practical Guide*, Crowood 2002.
- 35 Vgl. Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*, aus dem Französischen von Michael Tillmann. Konstanz 2003, S. 147 – 210; vgl. Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington 2015, S. 50 – 87.
- 36 Vgl. ebd., S. 87 – 98.
- 37 Es gibt durchaus Inszenierungen der genannten Künstler*innen, in denen auch das Publikum spricht. So etwa bei Gernot Grunewalds Inszenierung *ankommen. Unbegleitet in Hamburg*, Premiere: 24. Oktober 2015, Thalia Theater Hamburg, Gaußstraße (mit der Dramaturgie von Anne Rietschel). In diesem biografischen Projekt berichten die Flüchtlinge in einzelnen Begegnungen mit dem Publikum über ihre Erlebnisse, die sie in Deutschland gemacht haben, und kommen dabei mit dem Publikum in ein direktes Gespräch.
- 38 Theoretisch ist der Begriff des Autors beziehungsweise der Autor*in schon lange problematisiert; an seiner Gängigkeit in der Praxis hat das wenig geändert. Bei der vorliegenden Fragestellung ist keineswegs sicher, dass alle Beteiligten »konstruktiv« bei der gemeinsamen Texterzeugung kooperieren. Sollte die texterzeugende Interaktion davon geprägt sein, dass partikulare Interessen verfolgt und durchgesetzt werden, spräche man genauer von agonalen anstelle von kooperativen Formen der Texterzeugung. Vom wissenschaftlichen Zugang her

- sind beide Verhaltensweisen und alle Zwischenformen gleichwertig.
- 39 Vgl. *Chance 2000 – Abschied von Deutschland* (D 2017) – Regie: Kathrin Krottenthaler und Frieder Schlaich.
- 40 Vgl. Schlingensiefel, Christoph/Hegemann, Carl: *Chance 2000: Wähle Dich selbst*, Köln 1998.
- 41 Vgl. Peters, Sibylle: »Das Forschen aller – ein Vorwort«, in: dies. (Hrsg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2013, S. 7 – 22.
- 42 Vgl. Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012; vgl. McAuley, Gay: *Not Magic But Work. An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*, Manchester 2012.
- 43 Vgl. z. B. aus der *My Documents – Share your screen!*-Serie Etchells, Tim: *OR ALL YOUR CHANGES WILL BE LOST*, live übertragen am 6. Juni 2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=RrDf9ySVmKg> [abgerufen am 24. August 2020]).
- 44 Das wäre das Versprechen der literaturwissenschaftlichen *critique génétique*: Werke beziehungsweise Resultate durch eine genaue Rekonstruktion der Entwicklungsstufen zu kontextualisieren – beziehungsweise, wie einige Kritiker*innen fürchten, zu ersetzen. Vgl. z. B. Grésillon, Almuth: »Critique génétique«. Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie«, in: Bremer, Kai/Wirth, Uwe (Hrsg.): *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart 2010, S. 287 – 307.
- 45 Vgl. Matzke: *Arbeit am Theater*, S. 87f.
- 46 Schipper: *Rimini Protokoll*, S. 10.
- 47 »Neues und gebrauchtes Theater – René Pollesch im Gespräch mit Carl Hege-
mann.«, in: Wangemann, Jutta/Höppner, Michael (Hrsg.): *Gnade – Überschreitung und Zurechtweisung*, Berlin 2005. Programmbuch zur Inszenierung *Schuld und Sühne* von Frank Castorf.
- 48 She She Pop: *Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Berlin 2019, S. 75.
- 49 Vgl. Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2002, S. 241 – 251. Zur Problematisierung vgl. Butler/Spivak: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*, S. 28 – 47.
- 50 Vgl. Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensform. Mit einem Anhang: Der Engel und der General Intellect. Individuation bei Duns Scotus und Gilbert Simondon*, Berlin 2019, S. 61 – 99.

I. Institutionelle Einflüsse und theatergeschichtliche Perspektiven auf Prozesse der Texterzeugung

Die Erweiterung des Autor*innenbegriffs beim Stückemarkt des Theatertreffens

Der Stückemarkt des Theatertreffens hat 2012 damit begonnen, den Autor*innenbegriff neu zu betrachten und dabei auch kollektive Prozesse der Texterzeugung miteinzubeziehen. Als ich 2012 die Leitung des Stückemarkts übernommen habe, hatte ich vorher als Dramaturgin an Staatstheatern etwa zwei Drittel zeitgenössische Texte betreut, von denen etwa die Hälfte Stück- oder Projektentwicklungen waren. Diese Situation wurde in dem, was der Stückemarkt bis dato präsentiert hatte, nicht abgebildet. Yvonne Büdenhölzer, die bis 2011 den Stückemarkt geleitet und ab 2012 die Leitung des Theatertreffens übernommen hatte, hatte die Idee, mit einer großen Umstrukturierung des Stückemarkts einen Weg zu finden, auch kollektive Projekte repräsentieren zu können. Bei der Überarbeitung des Festivals haben wir uns insbesondere die Aufgabe gestellt, dafür entsprechende neue Modalitäten im Auswahlprozess zu finden. Abgesehen von dem quantitativen Bild, das ich gerade beschrieben habe, fand ich persönlich, dass spannende Impulse gleichermaßen von literarisch beziehungsweise klassisch schreibenden Autor*innen und von Kollektiven, Gruppen und Projekten ausgingen, und auch die Felder, in denen diese Arbeiten entstanden sind, also Stadt- und Staatstheater sowie die Freie Szene, sich immer mehr überschneiden und gegenseitig inspiriert hatten. Ehrlicherweise muss man wahrscheinlich sagen, dass vor allem die Staats- und Stadttheater wichtige innovative Impulse aus der Freien Szene bekommen haben. Zeitgleich hat sich auch in der Theater-treffens-Auswahl diese Entwicklung widerspiegelt: Gruppen wie Rimini Protokoll, Milo Rau (International Institute of Political Murder), She She Pop und Gob Squad wurden eingeladen, und so war dieser Umstrukturierungsprozess des Stückemarkts letztendlich einfach ein Mitgehen mit der Zeit.

Auch wenn diese Überlegungen vielleicht zunächst nachvollziehbar klingen, war es in der konkreten Arbeit gar nicht so leicht, eine Vergleichbarkeit in der Beurteilung herzustellen. Diese Entwicklung war ein Prozess über mehrere Jahre, in denen wir immer wieder neue Kriterien und neue Modalitäten in dem Bewerbungsverfahren ausprobiert und verbessert haben. Im ersten Jahr wurde beispielsweise nur ein Konzept für eine Projektarbeit ausgewählt und in einem Projekt-

labor mit René Pollesch als Mentor entwickelt. In diesem ersten Jahrgang es erst einmal darum, herauszufinden, was und wie viel eingesendet wird und wie eine Jury diese Einsendungen diskutieren kann. Das hat sofort zu Diskussionen in der Jury geführt, und der Wunsch wurde formuliert, dass man keinen Unterschied zwischen klassischen Texten und Projekten in der Auswahl machen sollte, sodass alle Arbeiten gemeinsam diskutiert werden könnten. Ausgehend von diesem starken Bedürfnis haben wir uns darauf konzentriert, die Kriterien für die Einsendungen und die Auswahl neu zu definieren, sodass es möglich wurde, eine bessere Vergleichbarkeit im Auswahlprozess herzustellen. Es mussten neue Kriterien entwickelt werden, die prozesshaften, kollektiven Textentwicklungen gerecht werden. Beispielhaft kann man sagen, dass eine hohe literarische Qualität oder eine gute Nachspielbarkeit vielleicht gar nicht die wichtigste Qualität solcher Texte darstellen. Gerade mit dem Kriterium der »Nachspielbarkeit« haben wir uns intensiv auseinandergesetzt – dies wäre ja ein naheliegendes Kriterium, wenn man die Distributionsstruktur des klassischen Stückemarktes anschaut. Dass neue Autor*innen den Zugang in eine Theater- und Verlagslandschaft finden, war ein zentraler Aspekt in den vorherigen Jahren des Stückemarkts. Dabei kreiste eine wichtige Diskussion um den Uraufführungshype und um die Forderung nach häufigerem Nachspielen. Aber wir haben schnell gemerkt, dass man bei der Erweiterung des Autor*innenbegriffs vielen spannenden Arbeiten, die sehr an die Performer*innen und an den Live-Charakter der jeweiligen Arbeit gebunden sind, mit dem Kriterium »nachspielbar« nicht gerecht wird. Beispielsweise hatten bisher wenige die Idee, Stücke von She She Pop nachzuspielen, und auch die Arbeiten der ersten zum Stückemarkt eingeladenen Gruppe Markus & Markus, die sehr stark von der Energie der beiden Performer lebte, waren nicht in erster Linie auf Nachspielbarkeit angelegt. Nachdem im folgenden Jahr der Autor*innenbegriff sehr stark erweitert und auch Arbeiten aus dem Bereich des Physical Theatre und der Narrative Spaces eingeladen wurden, hatten wir wiederum den Eindruck, dass der Stückemarkt kein ausreichend scharfes Profil mehr aufwies. Wir sind dann in einem nächsten Schritt dahin gekommen, den Textbegriff beim Stückemarkt wieder weiter einzugrenzen und haben als neues Kriterium den Begriff der Sprache gefunden, d. h., damit ein Stück für den Stückemarkt zugelassen wird und vergleichbar diskutiert werden kann, sollte Sprache ein Hauptaspekt der Arbeit sein oder im Zentrum der Arbeit stehen – egal, ob die Sprache vor oder während des Probenprozesses von ein oder mehreren Menschen aufgeschrieben wird, ob sie erst in jeder Auf-

führung entsteht, es vielleicht sogar gar keine Sprache gibt, dabei aber stark um die Abwesenheit von Sprache geht. Zentral musste nur ein definierbarer, klarer Umgang mit oder eine Reflexion über Sprache sein. Das hat sich als sehr brauchbares Kriterium herausgestellt; es konnten Fragen entwickelt werden, die auf alle Arbeiten beziehbar waren, z. B.: Welche Aufgabe übernimmt die Sprache in einer Arbeit? Wie wird über die Möglichkeiten von Sprache nachgedacht? Was macht die Qualität der Sprache aus? Wir haben dann allerdings auch relativ schnell gemerkt, dass es trotzdem schwierig bleibt, wirkliche Vergleichbarkeit herzustellen.

Überraschend war in diesem Prozess für uns, dass wir wenig wissenschaftliches Handwerkszeug für die Analyse und Beschreibung eines Sprachbegriffs finden konnten, das für neue Stücke, ob kollektiv-prozesshaft oder klassisch entwickelt, anwendbar wäre. Ein wichtiger Grund für das Fehlen der wissenschaftlichen Literatur ist, vermute ich, dass die Veröffentlichung und Analyse der Transkription beziehungsweise Fixierung der Sprache in eher performativen Entwicklungsbereichen bisher nicht so eine große Rolle gespielt hat.

Ich denke, die Schwierigkeit der vergleichenden Besprechung der unterschiedlichen Entwicklungspraxen hat nicht nur mit dem überschaubaren analytischen Handwerkszeug zu tun, sondern auch mit der klassischen Distribution von Theaterstücken. Dass sich z. B. die meisten Verlage bis heute an den Bedürfnissen literarischer, individueller Formen von Autor*innenschaft ausrichten, ist dabei ein zentraler Punkt. Bei den meisten Verlagen werden Stücke in ein Programm aufgenommen, es werden Werkaufträge verhandelt, Nachspielmöglichkeiten gesucht etc. (Es gibt einige wenige Verlage, die verschiedene Künstler*innen vertreten und sich stärker als Agentur aufgestellt haben.) Theaterverlage arbeiten in erster Linie mit dieser Form der Distribution mit Staats- und Stadttheater zusammen und tragen so auch deren Repertoirebetrieb und Abonnent*innenstrukturen Rechnung. Auf der anderen Seite gibt es die Freien Spielstätten, die mit diesem literaturbasierten Theaterbegriff kaum mehr umgehen, in denen klassische neue Dramatik also kaum noch vorkommt. Viele Autor*innen hingegen bewegen sich selbstverständlich in beiden Bereichen, schreiben individuell und im Rahmen von kollektiven Entwicklungen, wie z. B. Olivia Wenzel, Laura Naumann, Leif Randt.

Ich persönlich finde das sehr spannend, diesen sprachlichen beziehungsweise literarischen Aspekt von kollektiver, prozesshafter Sprachentwicklung zu untersuchen und diese damit als Form von Texterzeugung und Autor*innenschaft stärker sichtbar zu machen.

Unser Autor*innenbegriff hat sich stark gewandelt. Das bedeutet für mich aber nicht nur, dass ich alle Elemente einer Aufführung als Text betrachte, also alles Text beziehungsweise Autor*innenschaft darstellt, sondern gerade auch: Das, was ich klassischerweise als Text bezeichne, findet sich auch in Arbeiten mit mehreren Autor*innen, die nicht vor Probenbeginn den kompletten Text notiert haben. Die Kollektivierung der Arbeitsprozesse im Theater betrifft eben auch das Schreiben. Die Vorstellung, dass jede*r seinen beziehungsweise ihren eigenen, unantastbaren Geniebereich im Theater hat, empfinden viele, auch ich, als nicht mehr zeitgemäß.

Was wäre nun also das utopische Moment, wenn sich diese Textgenerierungen gegenseitig anregen? Wenn sie also in einer wissenschaftlichen Beschreibung besser in eine Verständigung miteinander kämen?

Ich glaube, dass sich vor allem diese Frage stellt: Was soll Theater sein und leisten? Was ist die neue Aufgabe in einer sich stark verändernden Gesellschaft? Das ist eine große Frage, an der man gemeinsam arbeiten muss, und nicht jede Berufsgruppe im Theater für sich. Gerade von den Autor*innen wird oft erwartet, dass sie diese Relevanzfrage lösen, dass sie mit ihren Stoffen und neuen Formen die Antwort darauf liefern sollen: Womit sollen wir uns beschäftigen? Warum ist Theater noch wichtig? Und das können die Autor*innen meines Erachtens nicht alleine leisten, weil Theater einfach kein ausschließlich literaturbasiertes Medium mehr ist (oder jemals war). Ich glaube, für die neue Standortbestimmung von Theater ist wichtig, dass dies wahrscheinlich besser unter den Bedingungen kollektiver künstlerischer Prozesse beantwortet werden kann. Und dabei muss eine Vielfalt von Stimmen abgebildet werden. Interessant ist bei allen Diversifizierungsprozessen im Theater für mich die Frage nach dem Kanon. Damit Neues in unsere Vorstellung vom Kanon hineinkommen kann, müssen wir neue Kriterien entwickeln und neue Möglichkeiten der Beschreibung haben. Das bedeutet nicht, dass ein Text, der individuell zu Hause geschrieben wurde, weniger spannend ist, sondern einzig, dass starre Vorstellungen davon, wie künstlerische Arbeiten entstehen, sehr viel Innovatives ausschließen und dass der Dialog zwischen allen Beteiligten genauso zum künstlerischen Prozess dazugehören kann und vielleicht vermehrt dazugehören sollte.

Letztendlich sind wir beim Stückemarkt wieder bei einer tendenziellen internen Quotierung gelandet und haben festgelegt, dass von den fünf ausgewählten Stücken immer mindestens zwei aus jedem Bereich (individuelle Autor*innenschaft beziehungsweise Projektentwicklung)

kommen sollen, weil das den Juror*innen die Arbeit erleichterte. Unser Ausgangspunkt war dabei, dass wir eine Vielfalt an Formen und Schreibweisen gesucht haben: das Nebeneinanderstellen von künstlerischen Praxen, die sonst nicht gleichberechtigt als Stücke im Bereich der Autor*innenschaft in Dialog treten. Auch aus diesem Gedanken kam die Entscheidung, die Benennung Stückemarkt beizubehalten, also zu behaupten: Das alles sind gleichermaßen neue Stücke.

Openword.doc: *TogetherText* und die Institution

ne Rietschel im Gespräch mit
Marc Schäfers, Gernot Grünewald, Irina Szodruich, Maria Nübling,
Sonja Laaser, Bernd Isele und Pina Bergemann

2007 gewannen Rimini Protokoll mit dem Mülheimer Dramatikerpreis einen renommierten Stückepreis, 2008 gründete sich mit schäfersphilippen ein Verlag, der sich unterschiedlichster Fälle von Autor*innenschaft im Theater annahm, und 2012 öffnete sich der Berliner Stückemarkt für Projektbewerbungen. All diese Bewegungen, die ein erweitertes Verständnis von Autor*innenschaft und Textproduktion im Theaterbetrieb abbildeten, nahm ich 2012 zum Anlass, meine Masterarbeit im Fach Dramaturgie diesem Thema zu widmen. Die Notwendigkeit einer neuen beziehungsweise erweiterten Praxis im Umgang mit Theatertext – nicht nur für die Theatermacher*innen, sondern auch für die Theaterinstitutionen – beschäftigte mich auch in den folgenden Jahren in meiner Praxis als Dramaturgin an Theaterhäusern und in Projekten in Eigenproduktion. Während in der Freien Szene längst Selbstverständlichkeit im Umgang mit *TogetherText* und den Folgen für Produktionsprozesse herrscht, wirkt er in den Strukturen des Stadt- und Staatstheaters oft noch herausfordernd. Erweiterte Formen der Textproduktion fordern eingespielte Produktionsprozesse heraus. Wo liegen diese Herausforderungen und wie kann *TogetherText* auf nachhaltige und sinnvolle Weise seinen Weg ins bestehende Theatersystem finden?

In diesem Band greife ich das Thema erneut für eine Reflexion auf. Ausgehend von der Frage, wie sich die damaligen Öffnungen der Institutionen mittlerweile weiterentwickelt haben und wo noch immer Probleme, Fragestellungen, aber auch Möglichkeiten liegen, habe ich alte und neue Bekannte getroffen, um über *TogetherText* in deren (ganz unterschiedlichen) Arbeitsprozessen zu sprechen. Ich habe sie in Kantinen und Theatercafés in Köln, Hamburg, Berlin und Jena getroffen, wir haben immer ungefähr eine Stunde geredet: Dramaturg*innen, Festivalleiter*innen, ein Verleger, eine Schauspielerin, ein Regisseur, eine Rechtsanwältin. Ganz im Sinne des *TogetherText* werden hier Auszüge aus den ganz unterschiedlichen Gesprächen wiedergegeben; exemplarisch, ohne Anspruch auf Vollständigkeit und natürlich in all ihrer Subjektivität: ein Spaziergang durch die Institutionen.

Marc Schäfers, Verlag schaefersphilippen, Köln

*Als Erster erzählt mir Marc Schäfers im Fünfziger-Jahre-Ambiente des Kölner Café Wahlen davon, wie er und sein Kollege Tobias Philippen aus einem Interesse an der Terra incognita den Schritt zum eigenen Verlag wagten. Bereits 2008 gründeten sie den Verlag und die Agentur schaefersphilippen. Begeistert von der Kunst und von Autor*innenschaftsansätzen von Gruppen wie Rimini Protokoll oder andcompany&Co, interessierten sie sich für die Frage, wie diese damals neuen und kollektiven Ansätze für das Stadttheater fruchtbar gemacht werden könnten:*

»Als wir 2008 schaefersphilippen gründeten, gab es in der Freien Szene oft eine durchaus kritische Haltung gegenüber dem Stadttheater. Wir hatten große Freude daran zu überlegen, wie man die beiden miteinander verbinden kann, denn wir haben bemerkt, dass es beidseitig – so sehr man sich auch kritisch beäugt – ein Interesse aneinander gab. Die Häuser haben gesehen, dass da was Neues passiert, und versuchten oft auch etwas unbeholfen, die Gruppen irgendwie in ihre Institution zu bekommen. Das hat selten richtig gut geklappt, auch wenn der gute Wille da war. Oft sind aber auch die freien Gruppen ein bisschen zu radikal da reingegangen. Ich verstehe die Theater, die gesagt haben, »wenn ihr zu uns kommt, müsst ihr auch mit unseren Regeln umgehen.«

Wie sah und sieht die Arbeit als Verleger*in bei euch konkret aus?

»Klassischerweise kommt man als freie Gruppe häufig, wenn man nicht mit einem Verlag arbeitet, zu einem eher unterdimensionierten Gesamtkurs in ein Theater und macht dafür sämtliche Arbeiten, von der Recherche über die Texterstellung bis zur Performance. Wir haben das Gesamte wieder in die Einzelteile zerlegt, um zu schauen: Was ist das eigentlich? Was davon kann über eine Produktion hinaus Bestand haben? Aus unserer Sicht als Verleger war es erst mal der Text, der weitergereicht und auch anderweitig genutzt werden könnte, z. B. im Bereich Hörspiel. Die Möglichkeit, auch mit einer freieren und kollektiven Textentwicklung traditionellere Verwertungswege einzuschlagen, war für uns und die Künstler*innen sehr spannend, weil so Institutionen wie der Bayerische Rundfunk oder der WDR solche Formate für sich entdeckt haben. Es war wichtig, die Stadttheater darauf hinzuweisen, dass es sich auch bei der Arbeit von freien Gruppen um eine Autor*innenschaft handelt. Aber auch das muss im Einzelfall offen diskutiert werden, denn in der Sekunde, wo jede*r Autor*in ist, bricht natürlich ein Konstrukt weg, welches in der schwierigen Gagenstruktur am Stadttheater den originären Autor*innen überhaupt ihr oft nur minimales Einkommen sichert.«

Es scheint ja längst angekommen, dass viele Häuser prozessuales Arbeiten für sich entdecken. Was sind Problematiken, die ihr beobachten könnt?

»Es gibt natürlich einen riesigen Unterschied zwischen einer gewachsenen Gruppe wie z. B. Rimini Protokoll und einer Gruppe, die über die Dramaturgie eher zufällig zusammenkommt. Die gewachsene Gruppe hat eine gemeinsame Herkunft und Ausbildung, hat viele Jahre intensiv zusammengearbeitet und eine ganz klare Form entwickelt. Das kann man nicht pauschalisieren, aber ich glaube, es fehlt bei den sicher richtigen Themen dann doch oft der ganz klare künstlerische Zugriff, der über die Tagespolitik hinausführt. Natürlich haben Autor*innen wie Maxi Obexer, die seit über 15 Jahren über den Themenkomplex ›Festung Europa‹ schreibt und recherchiert, oder Björn Bicker, der schon sehr lange an den Nahtstellen der Gesellschaft im Umgang mit Marginalisierten arbeitet, eine Form und eine unvergleichliche Expertise entwickelt. Oft aber sehe ich wohlgemeinte Produktionen, denen dann doch ein Unterbau – und ganz konkret: eine tatsächliche Autor*innenschaft – fehlt.«

Gibt es Erfahrungen und Hinweise im Umgang mit teils sehr persönlichen Texten von Akteur*innen? Die Frage ist ja, wer alles als Ko-Autor*in beteiligt wird.

»Ich kann nur empfehlen, von Anfang an ganz klar die Bedingungen zu besprechen. Ich finde schon, dass es ein gewisses Anrecht der Initiator*innen gibt, zu sagen: ›Das ist meine Ästhetik, ich mach das so oder so, ist das in Ordnung für euch?‹ Mein Erweckungserlebnis war Rimini Protokolls *Wallenstein*¹, da hatte ich das Gefühl, alle Personen auf der Bühne sind wahnsinnig interessante Menschen. Das Besondere fällt dann aber ohne die Theatermaschinerie auch wieder ab, sie stellt das ja erst her. Das war ein Triumph des Castings, der richtigen Zusammenführung und der hochkomplexen Überlegung: Wie kann man mit Hobbyschiedsrichtern usw. den Wallenstein erzählen? Ich finde schon, dass das eine ganze Menge ist. Mich interessieren Dinge, die über den Tag hinausgehen. Das funktioniert erst durch das vergrößernde Glas der Kunst und die Form des Zugriffs.

Und dann geht es um rein vertragliche Fragen. Geht offen damit um und klärt das am Anfang. Es gibt ja nichts Blöderes, als sich hinterher zu ärgern. Man kann immer sagen: ›Mach ich oder mach ich eben nicht.‹«

Gernot Grünewald, Regisseur

*Wir treffen uns während einer Probenpause im Hamburger Thalia in der Gaußstraße. Gernot Grünewald (*1978) arbeitet als Regisseur an zahlreichen deutschsprachigen Theatern, häufig an dokumentarischen Projektentwicklungen. Er studierte Schauspiel an der HfS Ernst Busch und ab 2007 Theaterregie an der Theaterakademie Hamburg. Mit seiner auf Interviews mit Sterbenden basierenden Diplominszenierung Dreileben² gewann er 2011 den Preis des Körber Studio Junge Regie. Exemplarisch beschreibt er mir einige seiner Arbeiten, zunächst Dreileben. Die Schauspieler*innen hatten in einem Hospiz mit Sterbenden gesprochen, und so entwickelte die Gruppe eine Art dreifache Autor*innenschaft:*

»Die Sterbenden erzählten das, was sie erzählen wollten, sie waren der/die erste Autor*in der eigenen biografischen Narration. Die Schauspieler*innen erzählten mir daraufhin, was sie aus dem Gespräch mitgetragen haben, und ich als Regisseur habe dann zusammen mit der Dramaturgin eine Auswahl getroffen. So entstand ein Abend, der komplett aus Texten der Spieler*innen bestand, die wir auch nie fest fixiert haben. Der Gedanke war, dass man die Geschichte der Sterbenden, die aus dem Erleben der Spieler*innen erzählt wurden, jeden Abend aufs Neue berichtet. Natürlich wurden dann in den Proben doch irgendwie Texte daraus, aber es gab eine Offenheit für jede Vorstellung.«

Am Stadt- und Staatstheater hast du ja dann beides gemacht, Stücktexte inszeniert, aber eben auch zahlreiche dokumentarische und prozessuale Projekte realisiert –

»Was lange auf der Strecke blieb, war, dass die Schauspieler*innen wirklich zum Teil eines Rechercheprojektes wurden, was am Stadt- und Staatstheater oft schwer möglich ist, weil sie in so viele Produktionen eingebunden sind. Das erste Mal, dass es so funktioniert hat, wie ich es mir wünschte, war 2016 bei einem Projekt über die Insel Lesbos für die Box am Deutschen Theater³. Wir sind mit zwei Spieler*innen für eine Woche nach Lesbos gefahren und haben dort u. a. mit Freiwilligen und Geflüchteten geredet. Aus dieser gewonnenen, natürlich absolut subjektiven Expert*innenschaft, welche die eigenen Erfahrungen und den Umgang damit reflektiert, haben wir dann (zusammen mit einem irakischen Schauspieler, der selbst über Lesbos nach Berlin geflohen war) einen Abend inszeniert, der fast nur aus diesen eigenen Texten bestand.«

Wie ist denn in diesem Fall der Text entstanden?

»Direkt auf den Proben. Die Spieler*innen beschrieben mir die Situation, dann verdichten wir das immer weiter und kommen irgendwann zu einer finalen Version, die aber immer noch eine Offenheit hat, was die Textbehandlung angeht. Für die Licht-, Ton- und Videotechnik müssen die Sätze irgendwann dann doch aufgeschrieben werden, aber im Grunde sollen sie möglichst frei bleiben. Es ist immer ein ähnlicher Zugang: Wie kann man die Spieler*innen mit Wirklichkeit konfrontieren, die sie aus dem Dabeigewesensein dann einem Publikum berichten können? Das ist ja eine ganz andere Expertise, als wenn man sich ein Interview anhört, das Regisseur*in oder Dramaturg*in geführt haben, was sonst Verfahren waren, mit denen ich arbeiten musste, wenn es nicht anders ging.«

Wenn du sagst, der Text soll möglichst offenbleiben, wie funktioniert die Textfixierung?

»Bei *Dreileben* war es extrem, da haben wir es gar nicht fixiert, da habe ich aber selbst das Licht gemacht. Wenn ich nicht dabei bin, braucht es das natürlich. Oft schreiben dann auch die Regieassistent*innen mit, so z. B.: »Sie redet über xy und geht nach hinten, Lichtwechsel. Das sind dann so Halbtexturen. Oder es gibt Texturen, wo der Text ungefähr aufgeschrieben steht, aber wo der Hinweis notiert ist: »wird improvisiert«. Oder es gibt einen Satz, der immer von den Spieler*innen gesagt werden muss, weil das der Cue ist.«

Wie ist das bei den Proben zu *Hereroland*?⁴ Ihr habt eine Recherchereise nach Namibia unternommen.

»Das ist ein interessanter Fall. Für die deutsch-namibische Kooperation über den Genozid an den Herero und Nama konnte nur ein Spieler mit auf die Reise kommen. Die namibischen Kolleg*innen sind selbst Herero und somit Expert*innen für das Thema, und man merkt in den Proben, dass man jetzt damit sehr unterschiedlich arbeiten kann.

Der Spieler, der mit auf der Reise war, kann natürlich aus der Erfahrung schöpfen und hat jetzt eine viel bessere Anbindung an das Thema, daraus entsteht in der Arbeit ein ganz anderer Text beziehungsweise kann überhaupt erst ein Text entstehen. Denen, die nicht dabeisein konnten, gebe ich Texte, die aus Interviews entstanden sind, und muss ihnen erzählen, was das Signifikante an dem Moment war, was man versuchen könnte, theatral zu übersetzen. Für diese Art von Projekten kann man erst in dem Moment anfangen, einen Text gemeinsam zu entwickeln, wo Spieler*innen auch anwesend sind/waren.«

Zusammenfassend würdest du deine Textarbeit so beschreiben –

»Es ist ein bisschen Entweder/Oder: Entweder versuche ich, dass die Spieler*innen den Text in Kooperation mit mir auf den Proben entwickeln, oder ich gebe ihnen Texte, die ich aus Interviews oder dokumentarischem Material collagiere und verdichte. Ich komme besser an Themen dran, wenn ich mich unmittelbar mit ihnen auseinandersetze. Ich sehne mich oft nach einem Stück (um mehr Struktur zu haben), finde es dann nicht und mache es schließlich selbst.«

Wie funktioniert deine Arbeitsweise an Häusern mit Ensemble? Es ist ja eine Art zu arbeiten, die man als Schauspieler*in auch wollen muss.

»Es müssen Spieler*innen sein, die offen für solche Formen sind, das ist oft ein Problem. Das beginnt bei der Ausbildung an den Schauspielerschulen. Ich selbst habe eine Schauspielausbildung an der HfS Ernst Busch gemacht, da war es überhaupt kein Teil der Ausbildungspraxis, auf solche Projekte vorbereitet zu werden. Ich nehme wahr, dass an vielen Häusern immer noch der bürgerliche Kanon vorherrscht, der manchmal von Projekten durchbrochen wird. Aber dazu braucht es andere Spieler*innentypen als die, die in vielen Ensembles zu finden sind. Wenn ich an einem Haus arbeiten soll, wäre es doch gut, wenn man dort zwei bis drei Leute hätte, die solche Projekte auch machen können und wollen. Aber der Spielplan besteht zu 80 – 90 % aus Stücken, d. h. es wird andersrum gesucht: Wer kann die große Bühne mit Sprachausbildung und Präsenz füllen? Und alles andere kann er/sie hoffentlich auch noch.«

Aus dieser Arbeitsweise ergibt sich ja auch eine andere Produktionsweise. Wo liegen dabei Problematiken?

»Der schwierigste Faktor für mich ist die Disposition, wie z. B. *Hereroland*. Wie weit im Voraus schafft es ein Haus, Besetzungen zu planen? Recherchereisen finden deutlich vor Produktionsbeginn statt. Wenn man mit einer Gruppe von Spieler*innen eine Recherchereise macht, kann man anders arbeiten. Zumeist verhindert die Produktionsdichte der Theater aber, dass sich die Spieler*innen ausführlich mit Themen beschäftigen können. Wenn sie sich vorher in einen Kosmos stürzen, in dem ich schon ein Jahr lang stecke, und sollen sich, während sie proben, Text lernen und Vorstellungen haben, in ein Thema einarbeiten, bleibt die Expert*innenschaft begrenzt. Als freie Gruppe geht das besser, man arbeitet in fester Konstellation und kann gemeinsam eine Arbeitsweise kontinuierlich weiterentwickeln.«

Ist deiner Erfahrung nach das prozessuale Arbeiten an den Häusern angekommen?

»Ich dachte 2011, dass ich mein Diplom als Projekt mache und danach fange ich am Theater an zu arbeiten, da wird das sicher nie wieder vorkommen. Jetzt ist es ein bisschen umgekehrt und ich bin der, der immer ›diese Projekte‹ macht. Dabei will ich das gar nicht immer machen, weil es ziemlich anstrengend ist, vier Mal im Jahr eine neue Form zu erfinden. Ich glaube schon, dass das prozesshafte Arbeiten in den Häusern angekommen ist als eine Art, Theater zu machen, die Sachverhalte gegenwärtiger und schneller auf die Bühne bringen kann, anstatt darauf zu warten, dass ein*e Autor*in ein Stück dazu schreibt. Die strukturbedingten Arbeitsprozesse stehen diesem Ansinnen aber manchmal entgegen, zuweilen auch die Betrachtung der Spieler*innen. Das Denken, dass sie nicht nur ausführendes Material sind, das einen Text zugeteilt bekommt und eine Figur spielt, ist mancherorts nur mäßig in den Köpfen angekommen. Spieler*innen spiegeln mir immer wieder, dass sie an den Besetzungsprozessen beteiligt sein wollen, dass sie als selbstständige Künstler*innen und nicht als weisungsgebundene Handwerker*innen betrachtet werden wollen. Sie wollen nicht nach der Konzeptionsprobe den Treibhauseffekt bei Wikipedia nachlesen, sondern vorher anfangen, mitzudenken. Wenn man schon vorher zusammensitzen könnte, diskutieren, sammeln, recherchieren, dann kann man woanders starten und auch Texte besser zusammen entwickeln. Da geht in der Theaterbetriebspragmatik ein großes Potential verloren.«

Irina Szodruch, Dramaturgin, Maxim Gorki Theater Berlin

*Irina Szodruch (*1980) ist nach Stationen in der Dramaturgie an der Schaubühne und dem Ballhaus Naunynstraße seit Beginn der Ära Shermin Langhoff am Maxim Gorki Theater dabei. Eine langjährige Arbeitsbeziehung verbindet sie mit Regisseurin Yael Ronen. Wir treffen uns in der Gorki-Dramaturgie, es gibt Kaffee und die restlichen Croissants des vorangegangenen Dramaturg*innen-Frühstücks.*

Das Gorki steht mittlerweile für die Form von Stückentwicklungen, war das von Anfang an Programm?

»Das hat schon am Ballhaus Naunynstraße angefangen, wir wollten Geschichten erzählen und neue Perspektiven auf alte Geschichten richten, die so noch nicht aufgeschrieben sind. Da lag es in der Natur der Sache, dass wir sie selbst schreiben mussten. Es ist ja auch kein Zufall, dass hier so viele Autor*innen/Regisseur*innen arbeiten, die schreiben und inszenieren, weil es eher ein inhaltliches und politisches An-

liegen ist, mit dem wir angetreten sind. Wie das genau passiert, ist ja sehr unterschiedlich. Yael Ronen zum Beispiel ist eine Autorin, die sich gar nicht an den Computer setzen und anfangen könnte, irgendwas zu schreiben. Sie interessiert sich vor allem für Gruppenprozesse, für spezifische Themen und Menschen. Deshalb initiiert sie eher Prozesse und sagt oft selbst, dass das Theaterstück eher ein Nebenprodukt ist.«

Wie wird das prozessuale Arbeiten am Haus reflektiert?

»Wir haben seit ungefähr drei Jahren eine Arbeitsgruppe zum Thema. Bei einer Klausur haben damals die Ensemblevertreter*innen angesprochen, dass sie in den ersten drei Spielzeiten so viele Stückentwicklungen mitgemacht hätten und es eine sehr uneinheitliche Umgangsweise damit gäbe. Zwar eine sehr vertrauensvolle, aber so richtig geschützt und abgesichert fühlten sie sich nicht. Wir haben das am Anfang eben immer irgendwie gemacht und haben dadurch auch einen bestimmten Stil und eine Spielweise entwickelt. Es gibt sehr unterschiedliche Situationen, z. B. Regisseur*innen wie Yael Ronen, sie nennt ihre Stücke immer »von Yael Ronen und Ensemble«, weil ihr das total wichtig ist, dass im Credit das Team genannt ist. Und es gibt andere wie z. B. Falk Richter, bei dem es meist ein Text »von Falk Richter ist. Was die Nennungen betrifft, wird das sehr unterschiedlich gehandhabt. Auch, was mit den Texten im Anschluss passiert, z. B. publiziert Falk Richter seine Stücke und lässt sie nachspielen, bei Yael Ronen gab es da nie wirklich ein Interesse von außen, deshalb hat sich die Frage nie so gestellt.«

Wie entstehen die Texte konkret?

»Darin gibt es natürlich eine große Diversität, das reicht davon, dass auf einer Probe eine*r eine Geschichte aus dem Leben erzählt. Da fragt auch niemand nach, ob das wirklich so passiert ist. In anderen Probenprozessen wird protokolliert, aufgenommen und transkribiert und daraus entstehen Texte. Manchmal gibt es konkrete Schreibaufgaben, dann kommen die Schauspieler*innen am nächsten Tag und lesen ihre Texte vor. Bei Yael Ronen z. B. gibt es eine Aufgabe und dann wird manchmal der geschriebene Text, den jemand mitgebracht hat, eins zu eins in die Inszenierung übernommen, oder es wird eine erzählte Geschichte übernommen. Und manchmal ist das auch ein Ausgangspunkt für etwas, was Yael Ronen schreibt. Insofern ist das aus urheberrechtlicher Perspektive sehr unterschiedlich. Aber da kommt immer die moralische Komponente und Verantwortung dazu: Wie gehe ich um mit einer Geschichte, die mir auf einer Probe erzählt wurde?«

Und wie geht das?

»Das Ensemble hat ganz klar gesagt, sie brauchen eine Art von Schutz; es sind immerhin ihre erlebten Geschichten oder geschriebenen Texte. Dann kamen auch Regisseure wie Oliver Frlić oder Ersan Mondtag ans Haus, die nochmal unterschiedliche Vorgehensweisen mitgebracht haben. Z. B. in Ersan Mondtags Inszenierung *Salome*⁵ gab es einen Text von Thomaspeter Goergen. In den Proben wurde die Schauspielerin Orit Nahmias gebeten, ebenfalls Texte zu schreiben. Diese Texte haben ungefähr ein Drittel des Aufführungstextes ausgemacht, weshalb klar war, dass sie dafür auch Tantiemen bekommt.

Eine schwierigere Kategorie ist die moralische Komponente, da geht es oft um kurze Texte, die prozentual nicht stark ins Gewicht fallen, die aber für die Person einen großen emotionalen Stellenwert haben können. Das ist eine Kategorie, die sich urheberrechtlich nicht wirklich fassen lässt, weil es sich nicht um einen geschriebenen Text handelt, sondern um eine Improvisation oder Erzählung auf der Probe. Das ist dann ein kaum geschützter Bereich, und da geht es dem Ensemble sehr um Schutz und um Hoheit. Natürlich braucht man Vertrauen in einem Prozess, um sich zu öffnen, aber um das Vertrauen aufbauen zu können, muss man sich eben sicher sein können, dass verantwortungsvoll mit dem Gesagten umgegangen wird.«

Wie geht ihr mit einer Weiterverwertung der Texte um?

»Bei Yael Ronens Stücken haben wir mittlerweile die Absprache, dass die Weiterverwertung der Texte nur im Einvernehmen passieren kann. Das ist aber etwas, was wir am Gorki nicht allgemein für alle Projekte festgeschrieben haben. Diese Fragen stellen wir uns in unseren Arbeitsgruppen: Wie kann man einen Gorki-Standard formulieren und aufschreiben, dem sich alle, die hier arbeiten, verpflichten? Zum Beispiel hatten wir zu *Third Generation – Next Generation* eine Anfrage zur Stückveröffentlichung von *Theater heute*, also haben wir das Ensemble gefragt, ob sie damit einverstanden sind.⁶ Wir sagten allen, wenn jemand das auf keinen Fall will, ist das in Ordnung. Oder wenn sie prinzipiell wollen, aber die eigene Geschichte nicht vorkommen soll, kann man einzelne Szenen rausnehmen. Ein Schauspieler wollte, dass ein bestimmter Teil von seinem Text nicht vorkommt, also haben wir den rausgestrichen. Es gab ein zugehöriges Interview mit Yael Ronen, in dem sie erklärt hat, dass etwas fehlt.«

Wo geraten der Theaterbetrieb und die prozessuale Form aneinander?

»Die Disposition ist meist ein Problem. In einem Theater mit eigenen

Werkstätten hat man bestimmte Abläufe, d. h. Bauproben, Werkstattzeiten und technische Einrichtung. Und das Ensemble ist nicht immer verfügbar, weil sie mitunter vier Stücke im Jahr proben. Das hat zur Folge, dass man auch bei Projekten eine Bauprobe machen muss, bevor man anfängt zu probieren. Aber für eine Regisseurin wie Yael Ronen, die ihr Thema erst dann findet, wenn sie anfängt zu proben, und damit auch erst der Bühnenbildnerin Input geben kann, ist das problematisch.

Da haben wir mit viel Geduld und Mühe seitens des Betriebsbüros ein Prinzip entwickelt, wie man einen Workshop vor der Bauprobe machen kann.«

Sonja Laaser, Dramaturgin und Rechtsanwältin, Berlin

Sonja Laaser ist Rechtsanwältin für die Kunst- und Kreativszene und betreut die Gebiete Gesellschaftsrecht, Vertragsrecht sowie Urheber- und Medienrecht. Sie arbeitet auch als freie Dramaturgin. Ich besuche sie in ihrer Kanzlei in Berlin Charlottenburg. Im Gespräch definiert sie zunächst drei Formen, die für sie in die Kategorie TogetherText fallen:

»Als Erstes gibt es die Kategorie, in der alle einen Teil zum Text beisteuern, wie bei Gob Squad oder She She Pop, vergleichbar mit dem Writers' Room beim Film, da sind alle Miturheber*innen.

In die zweite Kategorie fallen z. B. Autor*innen wie René Pollesch oder Falk Richter, die sich im Probenprozess inspirieren lassen und Input vom Team einfließt, aber die Fassung am Ende wird meist von einer Person geschrieben. Das sind eher einzelne Urheber*innen, unabhängig von den Benennungen.

Die dritte Variante sind für mich Projekte wie z. B. von SIGNA oder *Situation Rooms* von Rimini Protokoll.⁷ Diese Kategorie finde ich rechtlich sehr spannend, denn da ist das Konzept das Entscheidende. Da ist in rechtlicher Hinsicht die Frage, ob das Konzept geschützt ist. Wenn ich z. B. *Situation Rooms* nehme: Man geht mit Tablets durch Räume und jeder Raum erzählt eine bestimmte Geschichte. Das Konzept an sich ist nicht geschützt, das kann jeder nachmachen. Der Titel hätte einen Titelschutz, aber man könnte relativ viel ähnlich machen. Das finde ich spannend: Wenn man sehr konzeptionell arbeitet, hat man nach dem deutschen Urheberrecht keine Schutzmöglichkeit. Es ist auch durchaus richtig, dass in der Kunst nicht alles geschützt ist, sonst könnte sie sich nicht weiterentwickeln.«

Wie steht es denn urheberrechtlich um Texte, die von Schauspieler*innen oder von der Regie produziert werden?

»In normalen NV-Bühne-Verträgen geht man bei Schauspieler*innen nicht davon aus, dass sie Text produzieren. Dazu gibt es demnach auch vertraglich keine Regelung über die Einräumung und Vergütung von Texten, die Schauspieler*innen produziert haben, aber in der Praxis steuern sie häufig Texte zur Inszenierung bei. Man kann eine Regelung über den Umfang der Einräumung der Nutzungsrechte an dem Text und über die Höhe der Vergütung natürlich in die Verträge aufnehmen, das wird aber in der Regel nicht gemacht. Sofern sich – wie meistens – im Vertrag keine Regelung über den Umfang der Einräumung der Nutzungsrechte an dem Text und über die Höhe der Vergütung für den Text findet, stellt sich insbesondere die Frage: Was passiert, wenn der Text außerhalb des Bühnenraums verwertet wird, also beispielsweise im Programmheft abgedruckt oder im Radio gesendet wird? Die Verträge, die ich kenne, auch im Stadttheaterbereich, treffen dazu meist keine Regelung. Oft wird davon ausgegangen, dass alles, was Spieler*innen machen, dem Theater gehört. Das würde man rechtlich nicht so sehen. Es gibt aber durchaus Häuser, die das auch separat vergüten, und eigentlich muss man natürlich auch ihre Namen nennen, also z. B. »von und mit«. Die Theater sparen sich oft die Vergütung der Autor*innenrechte bei den Regisseur*innen, die dann keine höhere Gage bekommen, obwohl sie Projektentwicklungen machen und neben ihrer Regieleistung den ganzen Text beisteuern. Dafür könnten sie durchaus versuchen, eine höhere Vergütung zu erhalten.«

Enthalten die Musterverträge, die du mit deinem Team für die Freie Szene erstellst, Regelungen zum Text?

»Ja. Wir erstellen gerade Musterverträge für die Freie Szene für Darsteller*innen, Regie und Puppenspiel. Darin gehen wir davon aus, dass Darsteller*innen auch Text generieren, denn in der Freien Szene wird eben meist so gearbeitet. Beispielsweise haben wir uns im Regiebereich auf eine Regelung geeinigt, wonach die Parteien wählen können, dass neben dem fest vereinbarten Honorar weitere Lizenzen gezahlt werden müssen, wenn die Inszenierung beispielsweise nach zwei Jahren immer noch aufgeführt wird.«

Was bedeuten die Veränderungen hin zum prozessualen Text für die juristische Ebene?

»Die Verträge werden schwieriger, weil sie vielfältiger werden – ich kann ja nicht den einen Vertrag machen und sagen, »das ist jetzt der

TogetherText-Vertrag«. Es gibt ja noch mehr Kategorien als die drei, die ich vorhin beschrieben habe. Das ist noch nicht verankert und ausdekliniert in den Verträgen. U. a. die Professionalisierung der Freien Szene oder mehr Auslandsbezug machen es immer komplizierter. Man hat verschiedene Steuerrechte oder die Künstlersozialkasse, das sind alles spezielle Themen, die man bedenken muss. Förderungen auf Verbandsebene und auch die der Gruppen werden höher, die Professionalisierung geht voran und dadurch fängt man an, sich mehr Gedanken dazu zu machen.«

Welche Wandlungen in den Strukturen nimmst du wahr?

»Durch die Wandlung von den klassischen Anstellungsverträgen, die durch andere Arbeitsformen ersetzt werden, wandelt sich alles. Die Szene wird internationaler, das Internationale stößt auch Projektentwicklungen an und Projektentwicklungen das Internationale, die öffentlichen Förderungen für die Freie Szene steigen, es gibt Doppelpass-Projekte usw. Da wächst ganz viel, dadurch entstehen andere Strukturen und rechtlich komplett neue Konstellationen. Da gibt es keinen Anstellungsvertrag mehr, sondern auf einmal eine GmbH, wo Gesellschafter*innen zusammenarbeiten und Text produzieren. Die Strukturen werden herausgefordert, aber das tut ja Staatstheater wie Freier Szene gut. Doppelpass ist ja ein anschauliches Beispiel für die Idee, dass jede*r voneinander lernen kann.«

Maria Nübling, Leiterin Stückemarkt, Berliner Theatertreffen

*Maria Nübling (*1989) ist seit 2017 Dramaturgin des Theatertreffens und seit der Spielzeit 2018/19 Leiterin vom Stückemarkt. 2012 begann der Stückemarkt, nicht nur Theatertexte, sondern auch Projekte einzuladen.*

Kannst du die Entwicklung vom Stückemarkt beschreiben? Was war die Idee hinter der Öffnung für Projekte?

»2003 wurde der Stückemarkt europaweit geöffnet, davor beschränkte er sich auf Texte aus dem deutschsprachigen Raum. 2012 wurde er zudem für Projekte geöffnet. Letztes Jahr haben wir den Schritt gemacht, ihn für Einsendungen aus der ganzen Welt zu öffnen. Die Öffnung für die Projekte lag zwar vor meiner Zeit, aber dieser Schritt hatte viel damit zu tun, mit der Zeit gehen zu wollen. Wir haben festgestellt, dass wir nur noch einen Teilbereich davon fördern, wie an den Theatern Texte und Theaterabende entstehen. Wenn man nur die klassische Autor*innenschaft – quasi »vom Schreibtisch zur Regie« – fördert, ist das eben nur ein Bereich. Natürlich macht in Deutschland und im angel-

sächsischen Raum dieser Teil viel aus, aber in den Spielplänen sieht man ja, dass prozessual erzeugte Texte relevant sind. Wenn man auch die Freie Szene einbinden will, war das ein Schritt, den man gehen musste. Dort ist ein Stücktext als Ausgangspunkt für einen Theaterabend meist nicht die primäre Arbeitsweise.«

Ist diese Art der Textproduktion eurer Beobachtung nach angekommen bei den Theatermacher*innen und Zuschauer*innen?

»Ich habe das Gefühl, dass das in vielen Fällen eine Generationenfrage ist. Wenn ich mich mit jüngeren Theatermacher*innen unterhalte, ist es gar keine Frage, ob man das eine über das andere priorisiert. Viele Wege führen nach Rom: Da kann man den klassischen Textweg oder den kollektiven Weg gehen. Es gibt immer noch Leute, die demgegenüber eine Grundskepsis und ein sehr traditionelles Theaterverständnis haben. Das wird sich auch nicht rapide ändern, aber gerade für jüngere Theatermacher*innen und die Freie Szene ist das doch toll, dass so eine Leuchtturminstitution wie das Theatertreffen mehr Platz schafft und Staatstheater und Freie Szene nicht konsequent auseinanderhält.«

Habt ihr eine Definition für die Texte und Projekte, die bei euch eingereicht werden können?

»Bis zu einem gewissen Grad ist das sehr offen. Da wir aber Kollektive oder Theatermacher*innen und nicht Regisseur*innen fördern wollen, schauen wir an dieser Stelle etwas genauer hin. Wenn sich jemand mit einem Projekt bewirbt, aber eigentlich Person x den Text geschrieben hat und gar nicht unbedingt in diesem Projekt involviert ist, würde das rausfallen, dann würden wir Regieförderung betreiben.«

Wie findet die Auswahl statt, wie geht ihr vor bei einer so großen Offenheit?

»Wir haben eine sehr diverse Jury, die sowohl mit ›klassischen‹ Autor*innen aber auch Künstler*innen aus dem Performancebereich besetzt ist. Die Jury berufe ich in Absprache mit meinen Kolleg*innen. Es geht uns darum, dass verschiedene Disziplinen vertreten sind und dass sich die weltweite Öffnung in der Jury spiegelt. Verschiedene Blickachsen und Disziplinen sollen für eine möglichst diverse Diskussion sorgen.«

Ihr habt nach der Öffnung für Projekte viel Kritik erhalten –

»Ein häufiger Kritikpunkt ist die Vergleichbarkeit: Man könne ja nicht

Äpfel mit Birnen vergleichen. Ich sage aber: Warum sollte man das eine über das andere priorisieren? Wir suchen ja nicht das perfekte Stück oder die perfekte Performance, sondern wollen spannende Künstler*innen entdecken, die das Potential zeigen, auch langfristig interessante Arbeiten zu kreieren. Und da diese Potentiale und Künstler*innen sinnvoll gefördert werden sollen – wir vergeben einen Werk-auftrag – stellt sich für mich die Frage gar nicht so, wie man das eine mit dem anderen vergleichen kann.«

Spiegelt sich eine Veränderung in der Textproduktion in den Einsendungen, die euch erreichen?

»Vor der weltweiten Öffnung wurden tatsächlich mehr Texte und deutlich weniger Projekte eingereicht, das hat sich jetzt geändert: 2017 waren es z. B. 201 Texte und 85 Projekte, die uns erreicht haben. 2018 waren es 181 Texte und 82 Projekte. Das hat sich durch die weltweiten Einreichungen erstmals gewandelt, jetzt überwiegen die Projekte: 2019 gab es 168 Texte und 193 Projekte, für 2020 wurden 178 Texte und 183 Projekte eingereicht. Neben Deutschland ist der angelsächsische Raum noch relativ stark vertreten mit dem ›klassischen‹ Textprozess, aber sonst ist der prozessuale Vorgang in vielen Theaterkulturen eher der vorrangige, das hat man an den Einsendungen gemerkt.«

Bernd Isele, Dramaturg und Leiter der Autorentheatertage, Deutsches Theater Berlin

Bernd Isele, der als Dramaturg u. a. schon am Luzerner Theater und am Schauspiel Stuttgart arbeitete, ist seit 2018/19 Leiter der Autorentheatertage am Deutschen Theater in Berlin, über die wir uns in der Kantine des DT unterhalten.

Wie laufen die Autorentheatertage ab? Gibt es einen Begriff von Autor*innenschaft, der eurer Auswahl zu Grunde liegt?

»Die Autorentheatertage teilen sich in verschiedene Segmente. Das erste ist der Wettbewerb, wo jede*r Stücke einreichen kann. Dabei handelt es sich in aller Regel um einen zu Papier gebrachten Text. Wie dieser Text aussieht, wie er entstanden ist und wie viele Autor*innen er hat, ist für uns erst mal egal, d. h. es gibt da keine Kriterien, die irgendwas verbieten oder präferieren. Es ist auch so, dass sich dieser Wettbewerb nicht nur an etablierte Autor*innen/Theatermacher*innen richtet. Aus den Einsendungen ergeben sich dann drei Uraufführungen.«

Wie trifft ihr die Auswahl?

»Die Auswahl der Uraufführungen liegt in der Hand einer Jury. Natürlich gibt es so etwas wie eine objektive Auswahl nicht, niemand ist in der Lage, die drei ›besten Stücke‹ auszuwählen. Das ist immer subjektiv und mit der Auswahl der Jury definiert man eine Auswahl mit. Dieses Jahr (2020) ist die Dramatikerin Dea Loher Chefjurorin und Schauspielerin Nina Hoss und Dramaturg und Übersetzer David Tushingham sind Co-Juror*innen. Die drei Partnertheater, die das dann produzieren, haben kein Mitspracherecht, d. h. denen fällt dann irgendwas auf den Tisch, und das ist dann die Aufgabe, die man lösen muss. Das kann eben auch ein Text sein, den sie nicht erwartet haben. Manchmal ist es schön, die Dinge aufeinanderprallen zu lassen und zu schauen, was sich entzündet. Das setzt andere Energien frei, bei der letzten Festivalsausgabe hat das prima funktioniert.

Dea Loher hat es interessanterweise dieses Jahr so gemacht, dass sie die 170 Einsendungen gelesen und davon 30 ausgewählt hat, die an die Mitjuror*innen gingen. Sie hat dabei versucht, alle Aspekte, die im Pool waren, abzubilden. Da waren also Stücke dabei, die vor allen Dingen sehr unterschiedlich waren. Auf der Long- und Shortlist waren auch Stücke, die sich von der klassischen Autor*innenschaft ziemlich weit entfernen, in der Endauswahl ist dieses Jahr z. B. ein Stück von Rosa von Praunheim (*Hitlers Ziege und die Hämorrhoiden des Königs*), das im Grunde eher ein Vorschlag für eine politische Performance ist.«

Ihr ladet auch Gastspiele ein –

»Ja, das zweite Segment sind die Gastspieleinladungen, die wir aussprechen können, das sind im deutschsprachigen Raum jedes Jahr ungefähr zehn. Da ist es auch ein Anliegen, verschiedene Arten von Autor*innenschaften zu präsentieren, weil wir davon ausgehen, dass Autor*innenschaft erst mal nicht nur bedeuten kann, dass ein Mensch einen Text schreibt, den abgibt und acht Wochen später sieht, was ein anderer Mensch daraus gemacht hat. Das ist eine Form von Autor*innenschaft, die ich zwar auch weiterhin für möglich halte, aber die für uns überhaupt nicht die einzig relevante ist. Wenn ich mir Stücke für das Festival anschau, spielt es für mich keine Rolle, wo der Text herkommt. Ich suche mit großem Fokus auf genuinen Theater text, aber nicht auf eine bestimmte Autor*innenschaft.

Das dritte Segment der Autorentheatertage ist dann das Rahmenprogramm, vor allem die Autor*innensalons. Im letzten Jahr waren 14 Autor*innen zu Gast, mit denen wir uns über die Frage unterhalten haben: Was ist dieses Autor*innentheater eigentlich? Das Festival heißt

ja auch so, weil das damals noch klarer war, heute ist dieses Feld in Bewegung. Die Autorentheatertage möchten diese Bewegungen mitbegleiten. Und wenn man mit diesen 14 Leuten über die gleichlautende Frage spricht, was eigentlich Autor*innenschaft bedeutet, ist das natürlich sehr interessant. Ich habe z. B. eine Stunde mit Boris Nikitin gesprochen, der das für sich vollständig anders definiert als Moritz Rinke oder Rebekka Kricheldorf. Ich fand das toll, mich mit denen hinzusetzen und zu diskutieren. Es gibt eine Menge Festivals, die Theaterhäuser oder junge Regie einladen. Ich finde den fast schon altmodischen Impuls zu sagen, dass das hier das Festival der Autor*innen ist und es in erster Linie um die geht, wirklich gut. Weil ich sonst gar nicht das Gefühl habe, dass sie im Mittelpunkt stehen oder eine Lobby haben. Es ist ja immer die Frage, wo hängt es gerade durch? Ich finde, dass es auf Autor*innenseite durchhängt, die haben eine schlechte Position in dieser Theaterwertungskette, und man hört ihnen nicht immer gut genug zu.«

Was genau hängt denn gerade durch?

»Ich denke über das Festival hinaus als Dramaturg viel über Autor*innentheater nach. Eine Sache, die mich interessiert und die man in den Theatern besser pflegen muss, ist die Frage danach, wie früh man Menschen im Prozess zusammenbringen kann. Auch viele Verlage und Agenturen denken darüber nach, z. B. haben Sabine Westermaier und Dorothea Lautenschläger mit der *rua. Kooperative für Text und Regie* genau den Versuch gemacht: Dinge früh in den Austausch bringen, früh Pakete schnüren, die Vorstufe der Dramaturgie auf Agenturebene. Das ist eine Sache, über die es sich nachzudenken lohnt.⁸«

Pina Bergemann, Schauspielerin, Theaterhaus Jena

*Pina Bergemann (*1987) habe ich in meinem ersten Studienprojekt an der Hamburger Theaterakademie kennengelernt. Nach dem Studium ging sie als Schauspielerin an das Theater Kiel, dann ans Schauspiel Leipzig und ist nun Ensemblemitglied am Theaterhaus Jena, das seit der Spielzeit 2018/19 vom niederländischen Kollektiv Wunderbaum geleitet wird. Im Theatercafé sprechen wir über ihre Erfahrungen mit der Arbeitsweise von Wunderbaum.*

Kannst du eure Arbeitsweise an einem Beispiel erläutern?

»Das erste Stück, was ich hier mitgemacht habe, war der *Thüringen Megamix*, den haben wir ohne Regie geprobt.⁹ Wir haben uns mit dem

Draufschaun abgewechselt, jede*r war mal draußen. Wunderbaum ist seit 18 Jahren ein Kollektiv, die haben viel Erfahrung damit. Es funktioniert sehr unhierarchisch, man kann alles sagen und Einfluss nehmen, die haben das Motto: Die beste Idee setzt sich durch. Es gab zu Beginn nur den Titel *Thüringen Megamix*. Das war unser Einstand hier. Die Arbeitsweise von Wunderbaum ist, dass wir gemeinsam Acts machen. Man stellt sich Aufgaben, die man vorbereitet. Man schläft eine Nacht drüber und schreibt Texte. Ich war am Anfang sehr gestresst davon. Eine Sorge war, dass wir alle aus dem Westen kamen, wir wohnten seit zwei Monaten hier, wie sollten wir jetzt über Thüringen reden? Wir haben dann Acts produziert und im Anschluss darüber gesprochen, gesammelt, gebastelt und dann kamen immer wieder Leute von außen und haben Feedback gegeben: Was funktioniert, was nicht, was könnte eine Form sein? Die Texte sind alle selbst geschrieben oder improvisiert.«

Es gibt also keine Textinstanz, die alles zusammenbastelt?

»Nein, wir haben meistens ein open word Dokument, da machen wir alles selbst. Ich habe aber auch gemerkt, dass eine andere Verantwortung entsteht. Da kommt nicht irgendwann jemand und bringt alles in Ordnung. Wenn ich das nicht selber mache, dann passiert auch nichts.«

Es gibt bei jedem Projekt ein Ausgangsthema, wie wird das festgelegt?

»Da habe ich mich sehr eingesetzt, dass wir eine gemeinsame Themenfindung machen. Denn sobald mich das Thema nicht interessiert und ich keinen Zugang dazu finde, ist es schwierig. Wenn man das weiterdenkt, müssten wir alle von Anfang an hinter dem Thema stehen. Wir haben jetzt angefangen, uns immer wieder zu treffen, um uns für die nächste Spielzeit Themen auszudenken. So können wir besser in den Prozess reingehen; ansonsten versucht man, sich das Thema anzueignen, was produktiv sein, aber auch schiefgehen kann.«

Es ist wahrscheinlich von Vorteil, dass Wunderbaum als Niederländer*innen nicht so im deutschen Theatersystem verhaftet sind –

»Für sie gibt es diese Auseinandersetzung mit dem Kanon nicht, das ist denen herzlich egal und sie verstehen das auch gar nicht. Warum spielt man immer nur alte Stücke? Warum macht man nichts Neues? Sie verstehen sich eben als Theatermacher*innen, die Grenzen der jeweiligen Arbeitsfelder sind viel fließender. Ich finde das sehr anders und radikal und habe das Gefühl, das funktioniert schon deswegen

einfacher, weil sie das deutsche Stadttheater nicht kennen. Das ist alles nicht in ihren Köpfen verhaftet. Ich habe hier auch erst gemerkt, wie eng ich in vielen Fragen denke.«

Das Theaterhaus Jena ist ein kleines Theater, aber es gibt Werkstätten usw. Auch wenn man hier Experimente gewöhnt ist, liegen da Verständigungsschwierigkeiten in der Arbeitsweise?

»Zum einen ist das Spontane der Arbeitsweise von Wunderbaum sicher eine Herausforderung für die Gewerke. Zum anderen wirft diese Art zu produzieren auch Zuständigkeitsfragen auf. Wunderbaum sind daran gewöhnt, alles selbst zu machen, z. B. die Requisite und Kostüme einzurichten. Und im deutschen System ist man an eine klare Aufgabenteilung gewöhnt. Das ist nicht immer leicht, diese Denkweisen zusammenzubringen. Oder wer mit den Gewerken kommuniziert, ist auch oft eine Frage. Bei einer Inszenierung hatten wir ganz verschiedene Acts und Szenen, da sind wir selbst oft die Spezialist*innen für eine Szene, d. h. man arbeitet selbst noch weiter dran und ist der/die beste Ansprechpartner*in für den Musikeinsatz usw. Die Gewerke sind dagegen eine klare Kommunikationskette über Regie und Assistenz gewöhnt. Das verändert sich eben auch mit dem Wegfallen von Hierarchie. Solche Vorgänge und Kommunikationswege werden unübersichtlicher.«

Würdest du dich als (Mit-)Autorin der Abende bezeichnen?

»Ja, aber ich begreife das gar nicht so richtig als fertige Texte. Die endgültige Fassung ist auf meinem Computer und ich kann damit machen, was ich will. Wir schreiben immer »von und mit« und es gibt manchmal die Kategorie »Endregie«, also jemand, der die letzten zwei Wochen von außen draufguckt.«

Sind bei euren Abenden denn Umbesetzungen möglich?

»Das Thema habe ich gerade wegen meiner anstehenden Elternzeit, außerdem ist ein Kollege an ein anderes Theater gewechselt, sodass wir jetzt zwei Positionen im Stück *Nackt* umbesetzen müssen. Wir konnten uns das zunächst gar nicht vorstellen, das war ein sehr intimer Prozess, in dem wir auch die Texte selbst geschrieben haben. Aber es war toll, dass wir gefragt wurden. Zwar schon mit der Bitte, dass wir es ermöglichen, aber wenn wir das nicht gewollt hätten, wäre es nicht weitergespielt worden. Dadurch, dass man in die Verantwortung kommt, das zu entscheiden, merkt man: Die Alternative ist, dass wir es gar nicht mehr spielen. Wie geht man damit um, mit diesen sehr

persönlichen Texten oder Momenten, wie gibt man die weiter? Das ist das Großartige, aber eben auch eine Verantwortung; ich kann nicht mehr sagen, dass ich die Umbesetzung oder den Spielplan blöd finde, sondern ich muss selbst mit etwas kommen. Mich lockt das aus meiner Komfortzone. Ich muss wirklich Verantwortung übernehmen. Das ist doch seltsam, dass das bei uns in den Köpfen sonst nicht stattfindet, dass man auch als Spieler*in Verantwortung übernehmen und gemeinsam Theater machen kann.«

- 1 *Wallenstein – Eine dokumentarische Inszenierung*, von: Rimini Protokoll, Leitung: Helgard Haug/Daniel Wetzels, Premiere: 5. Juni 2005, 13. Internationale Schillertage, Probenzentrum Neckerau, Mannheim.
- 2 *Dreileben – Ein Projekt übers Sterben*, Regie: Gernot Grunewald, Theaterakademie Hamburg 2011.
- 3 *Lesbos – Blackbox Europa. Ein Projekt von Gernot Grunewald und Ensemble*, Regie: Gernot Grunewald, Premiere: 26. Januar 2017, Deutsches Theater Berlin (Box), Berlin.
- 4 *Hereroland. Eine deutsch-namibische Geschichte*, Regie: David Ndjavera/Gernot Grunewald, Premiere: 19. Januar 2020, Thalia in der Gaußstraße, Hamburg.
- 5 *Salome*, nach Oscar Wilde, Autor*in: Thomaspeter Goergen/Orit Nahmias, Regie: Ersan Mondtag, Premiere: 1. Dezember 2018, Maxim Gorki Theater, Berlin.
- 6 *Third Generation – Next Generation*, Autor*in: Yael Ronen und Ensemble, Premiere: 9. März 2019, Maxim Gorki Theater, Berlin.
- 7 *Situation Rooms. Ein Multi Player Video-Stück*, von Rimini Protokoll, Leitung: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzels, Premiere: Ruhrtriennale 2013.
- 8 »rua. Kooperative für Text und Regie steht für eine inhaltliche und sich beständig neu definierende Theaterarbeit, welche immer im Diskurs und Austausch über Themen und Ästhetik ist. Text und Inszenierung werden als sich gegenseitig inspirierende Theaterpraktiken gesehen. Neben der klassischen Verlags- und Agenturarbeit wird die vernetzte Zusammenarbeit von Autor*innen und Regisseur*innen gestärkt und praktiziert.« Vgl: <https://ruakooperative.de/wir>. [abgerufen am 25. Juni 2020].
- 9 *Thüringen Megamix*, von: Wunderbaum, Premiere: 13. Dezember 2018, Theaterhaus Jena, Jena.

Stückentwicklungen

Szenische Diskurspotentiale und dramaturgische Transformationen

Stückentwicklungen, so mein Ausgangspunkt, rücken sowohl in der künstlerischen Ausbildungspraxis, d. h. in Schauspiel-, Regie- und Dramaturgiestudiengängen, als auch in der Aufführungspraxis seit einigen Jahren verstärkt in den Fokus der Aufmerksamkeit. So stellen Stückentwicklungen im Schauspiel gegenwärtig längst keine ästhetische Randerscheinung mehr dar, sondern gehören selbstverständlich zu dessen Repertoire. Noch selbstverständlicher als in Stadttheatern treten Stückentwicklungen in der Freien Szene auf, da diese ästhetisch noch experimentierfreudiger operiert, was sich ebenso in der Vielfalt der Formen von Stückentwicklungen abbildet, die wiederum unmittelbar mit den spezifischen Produktionsweisen zusammenwirken beziehungsweise aus diesen resultieren.

Einen Sonderfall bilden das Kinder- und Jugendtheater sowie an Theatern angegliederte, zumeist pädagogisch ausgerichtete Jugendclubs oder Bürgerbühnen, in denen Stückentwicklungen aufgrund der stark partizipativ ausgerichteten Spielästhetiken und des emanzipatorischen Selbstverständnisses spätestens seit Ende der sechziger Jahre eher die Regel als eine Ausnahme darstellen.¹ Gleiches gilt – wenn auch unter ganz anderen ästhetischen Rahmenbedingungen und Spielregeln – spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert für den Tanz, den Jazz sowie kurz danach für die sich begründende Performancepraxis, da kollektive Stückentwicklungen in diesen Kunstformen de facto die künstlerische DNA bilden.

Die zunehmende Bedeutung von Stückentwicklungen zeigte sich ebenso beim Mülheimer Dramatikerpreis, der 2007 an Rimini Protokoll für *Karl Marx. Das Kapital. Erster Band* ging. Oder beim Stückemarkt des Berliner Theatertreffens, der 2014 nach 35-jähriger Tradition als Plattform junger Dramatik radikal neu ausgerichtet, d. h. für theatrale Formen verschiedenster Art wie *Projekte*, *Performances* und damit auch für *Stückentwicklungen* geöffnet wurde. Entsprechend werden hier die Begriffe Drama/Text sowie Autorschaft neu definiert, indem diese zugunsten von neuen *Narrativen* aus ihrer zentralperspektivischen, d. h. ihrer fixen Autor-Subjekt verhafteten Verankerung gerissen, kollektiviert und in deren *Prozessualität* betont werden.²

Exemplarisch für diese Entwicklung ist u. a. die Position des Autors/Regisseurs Falk Richter:

Seit Beginn meiner Arbeit als Dramatiker beschäftigt mich die Frage, wie ich den Textbegriff, den Autorbegriff erweitern kann, welche Möglichkeiten es gibt, die Definition davon beziehungsweise das Verständnis dafür, was ein Text, was ein Stück, was Autor*innen für das Theater sein können, weiter zu fassen und immer wieder mit jeder Arbeit neu zu definieren.³

Das Startmoment für Richters Stückentwicklungen bilden von ihm geschriebene Texte, mit denen er zu Probenbeginn die Schauspieler*innen/Performer*innen oder/und Tänzer*innen konfrontiert, um seine Spielvorlagen im nächsten Schritt kollektiv über- oder weiterzuschreiben und gegebenenfalls neu zusammenzusetzen. Richter präzisiert:

In den letzten Jahren schreibe ich vor allem Materialsammlungen, die ich dann als Ausgangspunkt für meine Inszenierungen nehme. [...] In meinen Materialsammlungen versuche ich, mich mit einer Vielzahl von unterschiedlichen dramatischen Schreibweisen einem Thema anzunähern. Ich kann es von unterschiedlichen Perspektiven und mit immer wieder anderen Analysewerkzeugen und mit wechselnden Qualitäten von Sprache und in einem immer anderen Genre untersuchen. Das Thema, das Anliegen, das Stück, der Text befreien sich aus der einen, festen dramatischen Struktur. Es gibt Ansätze von Figuren, Handlung und Geschichten. Vor allem aber geht es um ein Absuchen des Wirklichkeitsraumes: Wie verhält sich das Individuum heute zur Gesellschaft? Wer bestimmt die Diskurse?⁴

Richter, der seine Stücke in der Regel als Autor ästhetisch präfiguriert, diese am Ende (noch) mit seinem Namen zeichnet und publiziert, weswegen diese prinzipiell auch nachspielbar sind – beansprucht damit eine stärkere individuelle Autoridentität als Künstler(-kollektive), die ihre Stückentwicklungen mit gemeinsamen Recherchen beziehungsweise einer Art Feldforschung einleiten, um daraus (Text-)Material zu generieren und dieses szenisch weiterzuentwickeln. Damit kristallisieren sich zwei Grundtypen von Stückentwicklungen heraus, deren Differenz mit dem jeweiligen Startmoment zusammenhängt: Stückentwicklungen mit einem konkreten Textangebot oder einer Materialsammlung, d. h. einer mehr oder weniger brüchigen, bewusst un-

fertigen/offenen Spielvorlage. Und Stückentwicklungen, die lediglich durch eine Themensetzung und gegebenenfalls im Vorfeld bestimmte Methodik, wie z. B. eine spezifische Recherchestrategie oder formbewusste Dokumentartechnik, grundabgesichert sind, d. h. programmatisch von einem stärkeren ästhetischen Nullpunkt/Nullstand starten und eine möglichst prägnante kollektive Autorschaft mit einem oftmals signifikanten autobiographischen/autofiktionalen Grad anstreben, die sich szenisch fortschreibt/fortsetzt. Dabei können ebenso eigene wie fremde Texte ins Spiel kommen, wobei, so meine Wahrnehmung, der Anteil von eigenen Texten zunehmend steigt.

Jedoch wird der ästhetisch zu Recht sehr breit gefasste Begriff, von dem ein verstärktes *Authentizitäts- und Aktualitätsversprechen* des Theaters auszugehen scheint und dem ein Spannungsverhältnis von Theater und Literatur innewohnt, selbst wenn die (dramatische) Literatur eine untergeordnete oder keine Rolle mehr spielt, zu beliebig und undifferenziert verwendet.

I. Traditionslinien in Theaterperformances

Drei zentrale exemplarische Avantgarde-Referenzen, die auf ihre Art jeweils folgenreich die Ästhetik des Schauspiels und damit auch Spielformen der Stückentwicklung beeinflusst haben und zudem als Vorläufer oder Mitbegründer sogenannter postdramatischer Theaterformen angesehen werden können, sind die an der Schnittstelle zum (Sprech-)Theater angesiedelten Arbeiten von Pina Bausch und in deren Nachfolge u. a. Alain Platel. Und als zweite Referenz Arbeiten des von Judith Malina und Julian Beck 1947 begründeten *Living Theatres*, wobei sich Malina und Beck, und dies ist eine doppelt interessante Fußnote, in einem »Dramatic Workshop« von Erwin Piscator an der *New School for Social Research* kennenlernten.

Erstens betont die folgenreiche Begegnung von Malina, Beck und Piscator die potentiell erhebliche Schnittmenge der Theater- und (frühen) Performancepraxis, und zwar ebenso in dem Sinne, dass sich Piscators wegweisende multimediale Inszenierungen, wie z. B. Ernst Tollers zeitkritische Reportage *Hoppla wir leben* (1927), aber auch die Uraufführung von Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965) zweifellos als Stückentwicklungen verstehen lassen. Und dies schon wegen ihres dokumentarisch geprägten Ansatzes, der für Stückentwicklungen typisch ist und in der gegenwärtigen Theaterpraxis eine zentrale Rolle spielt – was vor allem mit dem anhaltenden *Authentizitätshunger* zu erklären ist.

Zweitens zeigt sich, dass die *New York School for Social Research* exemplarisch im Sinne der modernen Avantgarden die Trennlinie zwischen Leben und Kunst aufweicht und darüber hinaus programmatisch verschiedene wissenschaftliche und künstlerische Disziplinen unter einem Dach versammelt, um deren scharfe Grenzziehungen zugunsten von über- sowie ineinandergreifenden Dialogen zu verflüssigen und damit tiefer in die gesellschaftliche Praxis vorzudringen. Darüber hinaus betont die Ausrichtung des Institutes, dass die Schauspielabteilung hier dezidiert als künstlerische Forschung verstanden wird. Oder auf eine kurze Formel gebracht, die heute, speziell in Formen des *Artivism*, im Fokus steht: Aesthetic Research im Rahmen von Social Research und Aesthetic Research als Social Research.⁵ Daran anknüpfend lässt sich ebenso ein Zusammenhang zwischen der in den letzten Jahren signifikant aufgewerteten künstlerischen Forschung und der wachsenden Anzahl und Bedeutung von Stückentwicklungen diagnostizieren.

Als dritte Referenz möchte ich Theaterperformances der von Richard Schechner 1967 begründeten Performance Group nennen, die u. a. das frei nach Euripides entwickelte Stück *Dionysus in 69* in einer New Yorker Garage realisierte und nach dem Bruch mit Schechner seit 1975 in wechselnden künstlerischen Konstellationen (u. a. Elisabeth LeCompte, William Defoe) als Wooster Group firmiert.

Bemerkenswert ist, dass das Living Theatre und die Performance Group/Wooster Group sich in ihren Theaterperformances trotz verschiedener Ausnahmen immer wieder mit literarischen Texten auseinandersetzen, d. h. klassische oder zeitgenössische Dramen den Ausgangspunkt ihrer Arbeiten bilden – wenngleich diese dann (sehr) frei szenisch realisiert werden. So inszenierte das Living Theatre in seiner frühen Phase in den fünfziger Jahren Stücke von Jean Cocteau, Bertolt Brecht, T. S. Eliot sowie Gertrude Stein, wobei die *Landscape Plays* von Stein eine zentrale frühe Referenz postdramatischer Ästhetik darstellen, an die u. a. wiederum Robert Wilson oder Heiner Goebbels in ihren eigenen (Musik-)Theaterarbeiten, aber auch in ihren szenischen Installationen, ästhetisch anknüpfen.⁶

40 Jahre später zeigt die gerade auch in Europa einflussreiche Wooster Group, dass sie mittels sogenannter postdramatischer Spielästhetiken/Stilmittel – und hier speziell mit technologisch komplexen audio-visuellen Mitteln – in ihren Theaterperformances u. a. in *Brace Up!* (nach Tschechows *Drei Schwestern*, 1991/2003), *To You, The Birdie!* (nach *Phèdre* von Jean Racine, 2002) sowie *Hamlet* (2006) diese Traditionslinien nicht zerschneidet, d. h. ihr Verhältnis zur Literatur/Dramatik keineswegs aufkündigt.

Gerade diese Beispiele unterstreichen nochmals, dass Theaterperformances dem Theater nicht prinzipiell die Literatur entziehen, sondern vielmehr eine Dynamisierung und Erweiterung der Funktionen und Bedeutung von Literarizität in/von theatralen Formen motivieren. Im Hinblick auf diese spezifischen Traditionslinien werde ich im Folgenden aufzeigen, dass zeitgenössische Stückentwicklungen bewusst an Ästhetiken sowie künstlerische Strategien von Theaterperformances anknüpfen – dabei aber zunehmend – einen entscheidenden Schritt vollziehen:

Zeitgenössische Stückentwicklungen lösen sich immer stärker von literarischen/dramatischen Spielvorlagen, womit eine ästhetische Zäsur eingeleitet wird, die wohl einen der folgenreichsten Einschnitte in der jüngeren Praxis des Schauspiels markiert.

Typisch ist hier u. a. die Position von *Rimini Protokoll*, deren Methode sowie Haltung Stefan Kaegi stellvertretend auf den Punkt bringt:

Eine unserer Entscheidungen von Anfang an war, dass wir zu dem, was wir tun, immer Theater gesagt haben. Die Stoßrichtung ging nicht gleich Richtung Bildende Kunst oder Performance. Rollenspiel und Fiktion wollten wir nicht, aber Themen wie Narration oder auch Identifikation haben immer eine Rolle gespielt. [...] Die Geschichten selbst müssen nicht erfunden werden, es gilt, sie einzurahmen, auszuwählen und zu fokussieren, zu verbinden, sodass das Publikum sie selbst mit dem eigenen Hermeneutik-Mikroskop durchleuchten kann.⁷

Genauso folgenreich, wenn auch unter einem anderen Blickwinkel, stellt sich der nachstehende, im *Genter Manifest* festgehaltene Passus dar, der allerdings die Frage aufwirft, ob der hier federführende Milo Rau mit diesem selbst auferlegten Gebot nicht zugleich die künstlerische Freiheit des/seines (Stadt-)Theaters beschneidet, indem er dessen potentielle Spielräume (fahrlässig) verkleinert: »Die wörtliche Adaption von Klassikern auf der Bühne ist verboten. Wenn zu Probenbeginn ein Text – ein Buch, Film oder Theaterstück – vorliegt, darf dieser maximal 20 Prozent der Vorstellungsdauer ausmachen.«⁸

Aus den zuvor genannten Punkten ergeben sich zahlreiche Fragen und nicht unerhebliche Risiken. Es steht im wahrsten Sinne des Wortes viel auf dem Spiel! Für die Schauspieler*innen bildet sich ein ebenso grundlegend neues Rollenverständnis wie geändertes Verhältnis zum Stück heraus.

Welche Folgen sind damit verbunden, wenn bei Stückentwick-

lungen »die klassische Trennung der Arbeitsbereiche Textproduktion, Dramaturgie, Regie und Schauspiel herausgefordert und mitunter aufgehoben wird«⁹? Dass Stückentwicklungen eine höhere künstlerische Eigenverantwortung sowie schauspielerische Autonomie einfordern/freisetzen, betont auch der Grazer Schauspielabsolvent Michael Sumper in Bezug auf seine Erfahrungen in *My lovely Europe. Ein Heimatabend*: »Auch ist man nicht so sehr an die Erfüllung und Gestaltung des vorgeschriebenen Textes gebunden, sondern bis zu einem gewissen Grad sein eigener Autor, sein eigener Regisseur, sein eigener Dramaturg.«¹⁰ Und genau diese spezifische schauspielerische Gratwanderung steht im Fokus von avancierten Darstellungs- und damit zusammenwirkenden Dramaturgiediskursen.

II. Traditionslinien im Schauspiel. Stückentwicklungen im Spiegel des dramatischen und postdramatischen Theaters.

Mündige Künstler*innen nehmen sich nicht vor, dramatisches oder postdramatisches Theater zu machen und lassen sich ästhetisch auch nachträglich höchst unwillig in diese Kategorien einordnen. Zu Recht – weshalb sich eine (strikt gedachte) Dichotomie beider Formen auch in der Theoriebildung des Theaters als nicht produktiv erwiesen hat.

Die Darstellungsweisen, Ausdrucksmittel und Formen des Theaters sind heute vielfältig und differenzieren sich fortlaufend ästhetisch aus. So gilt auch weiterhin in Bezug auf die Künste, und darauf wies schon Brecht sinngemäß hin, dass »neue Zeiten neue Formen des Theaters brauchen«¹¹. Dies gilt auch nach dem von Hans-Thies Lehmann 1999 formulierten »Ende des dramatischen Paradigmas«.¹² Heute zeigt sich jedoch, dass dramatische Theaterformen nicht ausgestorben sind und auch nicht absterben werden, solange diese sich weiterentwickeln, d. h. kontinuierlich transformieren. Und dieses Potential an Erneuerung – und eben nicht bloße Wiederbelebungs- oder Musealisierungstrategien – liegt, so meine Einschätzung, weiterhin vor.¹³

Postdramatische Theaterformen, die als eine Entwicklungsfolge sowie wesentliche Spielvariante des dramatischen Theaters auftreten, sind also weder als *Synonym* für zeitgemäßes/zeitgenössisches Theater noch als (alleiniges) *Synonym* für moderne Theater-Avantgarden zu denken. Genauso wenig sind postdramatische Theaterformen von ihrer Struktur her per se *politischer* als andere Formen des Theaters, auch weil postdramatische Theaterformen, wie auch andere, z. B. post-epische Theaterformen, längst weitere ästhetische Dynamiken motiviert

haben. So wird immer spürbarer, dass auch postdramatische Theaterformen nicht nur längst klassisch geworden sind, sondern ebenso als *Mainstream* zum Teil ästhetisch erheblich ermüden – was auch wiederholt an ihrer übertriebenen Selbstreferenzialität sowie Tendenz zur spielerischen Eindimensionalität in Form des unterdrückten *spielerischen Handelns* liegt.¹⁴

Was bedeutet dies nun im Kontext von Stückentwicklungen? Zeitgenössische Stückentwicklungen sind weder zwangsläufig postdramatisch noch an eine konkrete Theaterästhetik beziehungsweise spezifische Theaterform gebunden. Stückentwicklungen sind eine Spielart des ästhetisch hybriden zeitgenössischen Theaters und entwickeln einen spezifischen *ästhetischen Eigensinn*, der sich nur bedingt ›labelisieren‹ lässt. Zudem fordern Stückentwicklungen jeweils eine spezifische Dramaturgie ein, wobei sie sich wiederholt mittels nicht-mimetischer Ausdrucksmittel beziehungsweise durch den Abbau oder die *Abwesenheit von dramatischen Äußerungen* von primär dramatisch geprägten Theaterformen absetzen.

Bedenkenswert ist in diesem Kontext auch eine Diagnose Christopher Rüpings, der in aktuellen Theaterformen und damit auch in Stückentwicklungen eine verstärkte Tendenz zu ›Ersatzdramaturgien‹ wahrnimmt. Rüping meint hier sowohl die »*Netflixication* kanonischer Texte, d. h. das Nachdichten von Klassikern im Stil einer Netflix-Serie« als auch das »Nachbauen der Erfahrungswelten bildender Künstler*innen« im Theater und präzisiert: »Was fehlt, sind theaterspezifische Dramaturgien: zeitgenössische Weltentwürfe, die sich nur im Theater ereignen können, weil ihre Prämisse die analoge Kopräsenz von denkenden, atmenden Zuschauer*innen und denkenden, atmenden Spieler*innen ist.«¹⁵

Wie die Herausforderungen und Profile von avancierten zeitgenössischen Dramaturgien, die sich bewusst als »gesellschaftliches Handeln« verstehen, aussehen könn(t)en, zeigt folgende Positionsbestimmung:

Neue Dramaturgien werden tätig. Nicht nur, indem sie konventionelle Lesarten von Bildern, Texten und Kunstwerken verschieben oder gängige Definitionen von Begriffen erweitern. Sie handeln, indem sie die Migration von Aussagen und die performative Kraft von Sprechakten vorbereiten und inszenieren. Sie kommen zu sich selbst – als wesentlich transdisziplinäre und kollaborative Tätigkeit –, wenn sie tatsächliche und mögliche, regionale und internationale Öffentlichkeiten von Theater verweben und orchestrieren, wenn Dramaturgie als Praxis des gemeinsamen Denkens

begriffen wird, die ihre Virtuosität aus überraschenden Verschränkungen von Rede und Gegenrede, Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit gewinnt, die sie erst zu organisieren weiß. Dann können unerwartete Nachbarschaften sichtbar, Formate transformiert und gesellschaftliche Andersmöglichkeiten belegt werden.¹⁶

Stückentwicklungen, die in der Regel möglichst hohe performative Energien anstreben, von denen sie sich eine höhere ästhetische/politische Sprengkraft erwarten, sind wiederum zumeist selbst ästhetische Hybride, da sie auf unterschiedliche Stilmittel zurückgreifen und mit divergierenden künstlerischen Strategien operieren.

Ein Moment sollte dennoch nicht vergessen werden: Stückentwicklungen sind zutiefst mit der Tradition des dramatischen Theaters verbunden. So beginnt die Geschichte der Stückentwicklung mit dem ältesten erhaltenen Drama *Die Perser*, das Aischylos für den im Rahmen der Dionysien stattfindenden Dramatikerwettbewerb entwickelte und 472 v. Chr. in Athen (selbst) zur Uraufführung brachte. Machen wir einen theatergeschichtlichen Zeitsprung in die siebziger Jahre und rufen uns weitere Stückentwicklungen in Erinnerung, die aus heutiger Sicht ästhetisch erstaunlich avanciert wirken und *szenische Diskurspotentiale* aktueller Stückentwicklungen *präfigurieren*. Schauplatz der folgenden Beispiele ist die Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin, die sich in dieser Phase zu einer der künstlerisch fortschrittlichsten Bühnen Europas entwickelt und von einem Leitungsteam (um Peter Stein sowie u. a. dem Dramaturgen Dieter Sturm) gesteuert wird.

III. Archäologie des Gegenwartstheaters

1.) Szenische Ausgrabungen. Die Grundlagen des Theaters

Antikenprojekt I – Erster Abend. Übungen für die Schauspieler unter der Gesamtleitung von Peter Stein sowie *Antikenprojekt I – Zweiter Abend. Die Bakchen von Euripides* in der Regie von Klaus-Michael Grüber, Premieren jeweils am 6. beziehungsweise 7. Februar 1974 in dem extra von Karl-Ernst Herrmann umgebauten Philips-Pavillon der Berliner Messehallen.

Der zweite Teil des Antikenprojektes *Die Orestie des Aischylos* wird erst sechs Jahre später mit Peter Steins fast zehnstündiger Inszenierung an der Schaubühne am Halleschen Ufer realisiert. Die Inszenierungen der *Bakchen* und der *Orestie*, die in Bezug auf die Spielästhetik und die Stilmittel ästhetisch diametral zueinanderstehen, müssen hier leider ausgeklammert werden.¹⁷

Bemerkenswert sind alleine schon 1.) die Hervorhebung des für Stückentwicklungen typischen *Projekt*-Gedankens im Übertitel des Gesamtvorhabens; 2.) die am ersten Abend bewusst verweigerter Spielvorlage in Form eines vorliegenden (dramatischen) Textes; 3.) der dramaturgisch-künstlerische Leitgedanke mit den *Übungen für die Schauspieler* konsequenterweise das *Antikenprojekt* zu beginnen und diese *aufzuführen*; 4.) die Schauspieler*innen ausdrücklich im Titel hervorzuheben; und 5.) damit auch den Gedanken des im Haus angestrebten künstlerischen Mitbestimmungsmodells anzudeuten. Dieses Bedürfnis nach mehr Mitbestimmung erfährt aktuell unter anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen eine erhebliche neue politische Aufladung, die sich auch in aktuellen Stückentwicklungen ausdrückt, die zum Teil sehr konkret die unmittelbar zusammenspielenden strukturellen und ästhetischen Diskurse verhandeln und zeitgenössische Alternativen szenisch zu etablieren versuchen.

Bezeichnend für den ersten Abend des *Antikenprojektes* ist insbesondere ein Moment, das ich als *Performativität zweiten Grades* bezeichnen möchte: die Potenzierung des Hervorbringens eines Stückes in Form einer reflexiven *Making-of-Ästhetik*. Gemeint ist damit nicht die spielerische Hervorbringung und deren unmittelbare szenisch-diskursive Thematisierung im Hier und Jetzt, die ich als *Performativität ersten Grades* bezeichnen würde. Stattdessen geht es bei der *Performativität zweiten Grades* zusätzlich darum, den Vorraum der Aufführung, d. h. die zurückliegende Probenarbeit, offenzulegen, indem Suchbewegungen in Form von Arbeitsständen und Entwicklungsprozessen offensiv in die Aufführung einfließen und in dieser spielerisch-reflexiv kenntlich gemacht sowie kontextualisiert werden. Diese *Performativität zweiten Grades*, die offensiv mit prozessualen, d. h. bewusst *offenen* Ästhetiken, experimentiert, spielt in der gegenwärtigen Schauspiel-/Performancepraxis und damit auch in Stückentwicklungen eine immer wichtigere Rolle. Dies zeigt sich in einem ästhetisch höchst unterschiedlichen Spektrum, wie z. B. in Arbeiten von Forced Entertainment, vom Nature Theater of Oklahoma, von Angélica Liddell, Rodrigo Garcia, She She Pop, René Pollesch, Falk Richter, Gob Squad, Yael Ronen, Christopher Rüping, Thorsten Lensing, Philippe Quesne, Thom Luz oder Johan Simons.¹⁸ *Übungen für die Schauspieler* macht genau dies, wird aber darüber hinaus erst zu einer vollwertigeren Stückentwicklung, indem die Schauspieler*innen nicht nur Übungen vollziehen sowie gemeinsam improvisieren, sondern u. a. konkrete Jagd-, Opfer- und Beschneidungsriten *reenacten* und dabei kritisch befragen. Entscheidend ist, dass der Abend auch deshalb über eine »nur geschmack-

voll verkörperte Völkerkunde« hinausgeht, da »die Reflexionen der Schauspieler auf sich selbst« im Mittelpunkt stehen.¹⁹

Peter Iden präzisiert: »Wie sich selbst spielend erfahren, und das heißt: wie sie erfahren, was spielen ist, welche Beziehungen zum Beispiel zwischen psychischen Dispositionen und körperlichem Ausdruck bestehen und wie Darstellung und Wirklichkeit aufeinander zubewegt werden können.«²⁰ Hinzu kommt, dass das sich in unmittelbarer Nähe zu den Schauspieler*innen befindende und zum Teil durch die Halle bewegende Publikum schon durch die Raumordnung dramaturgisch in die Übungen eingebunden wird, d. h. sich wie in Happenings wiederholt neu positioniert, wechselnde Perspektiven einnimmt und dabei seine eigenen Seherfahrungen aktiv hinterfragt.

Diese Prozesse werden bewusst von der Regie angestiftet, die weder die »Eindrücke der Zuschauer vorsortiert« noch auf dem Spielfeld (fixe) »Hierarchien« motiviert.²¹ Die Aufführung übt noch eine weitere Funktion aus, indem sie nicht nur auf die vorangestellte Probenarbeit verweist, um diese in Anwesenheit des Publikums im Rahmen einer Aufführung zu aktualisieren, sondern die Aufführung konsequent als Fortsetzung der Probenarbeit begreift.

Die Arbeit öffnet ebenso ein zukünftiges Zeitfenster, indem die Schauspieler*innen aus den *Übungen* bewusst den Folgeabend mit ihren individuellen Erfahrungen sowie dem kollektiv generiertem *szenischen Wissen* künstlerisch vorgrundieren. Auch, wenn Grüber in seiner *Bakchen*-Inszenierung mit dem identischen Ensemble, das parallel die *Übungen* probte, unter ganz anderen Spielvoraussetzungen eine völlig andere Spielästhetik entwickelt.

2.) Schauspieler*innen als geschichtsbewusste szenische Forscher

Shakespeares Memory I und II, Regie: Peter Stein, Premiere am 22. und 23. Dezember 1976, CCC-Film-Studio 4, Berlin-Spandau, Gesamtdauer: ca. sieben Stunden.

Und wieder der signifikante Entwicklungsgedanke im Rahmen eines neuen, über sich hinauswachsenden Großprojektes, das wie *Übungen für die Schauspieler* auf eine konkrete Spielvorlage in Form eines (dramatischen) Textes verzichtet, aber im Vergleich dazu aufgrund seiner Kunst-/Wissensformen übergreifenden Ästhetik, die sich auch in der vielschichtigen Raumdramaturgie/Ausstattungsästhetik widerspiegelt, noch komplexer ist.

Jedoch werden im ersten Teil wenige und im zweiten Teil *Shake-*

Shakespeares Eiland eine Vielzahl von Szenensplittern aus Shakespeares Stücken als eine Art Potpourri in den Raum gesprochen.²²

Shakespeares Memory ist eine *szenische Recherche* und Wegbereiter für die ein Jahr später folgende Inszenierung von *Wie es euch gefällt*, die Stein am selben Ort realisieren wird.

Allein der vieldeutige Arbeitstitel: *Shakespeares Memory* – »Shakespeares Gedächtnis«, aber auch »Erinnerungen an Shakespeare« –, der sofort eine Reibung zwischen Gegenwart und Geschichte motiviert, aber auch programmatisch die Frage nach den einzunehmenden Standpunkten stellt. Und genau um die von den Schauspieler*innen und dem Publikum auszuhandelnden sowie einzunehmenden Standpunkte geht es in erster Linie.

Der Ausgangspunkt aus der Perspektive der Schaubühne: »Ehe wir eines der Stücke Shakespeares spielen, müssen wir uns mit den historischen Voraussetzungen beschäftigen, unter denen Shakespeare gelebt und gearbeitet hat, wobei schon diese Beschäftigung sich der *Darstellungsmittel des Theaters* bedienen soll.«²³ Übersetzt bedeutet dies nichts anderes als kollektive künstlerische (Grundlagen-)Forschung mit der Intention, dass sich theoretische (und hier vor allem philosophische) und künstlerische Positionen experimentell durchdringen und sich als *szenisches Wissen* möglichst produktiv binden, damit diese neue Erkenntnisse generiert, die dann auch in die Folgearbeit einfließen können. Eigentlich, so Benjamin Henrichs, eine »legitime Absicht, ein Zwischenergebnis, eine Materialsammlung zu publizieren über die Arbeit des Ensembles an Shakespeare, etwas Vorläufiges und Fragmentarisches auszustellen.«²⁴

Die für Stückentwicklungen zentrale Herausforderung besteht nun darin, wie *spielerisch* und *wie* spielerisch mit dem kollektiv angereicherten Material umzugehen ist und welche adäquaten Darstellungsmittel sowie Spielweisen in diesem Prozess zu entwickeln sind. Dabei stellen sich gleich mehrere Herausforderungen: 1.) die Anstiftung, Entfaltung und Vitalität des Spielens, da Stückentwicklungen aufgrund ihrer Materiallast dazu neigen, das Spielen zugunsten des Transportes sowie der möglichst reflexiven Vermittlung der Inhalte zu vernachlässigen und entsprechend diskurszentriert auftreten zu können. 2.) Das Problem des »Verhältnisses von Dokumentationsabsichten und Spielelementen« sowie die Intention, dass sich beide Momente möglichst produktiv, d. h. spielerisch vermischen und diskursiv durchdringen, wobei diese Strategie ebenso Risiken in Form von inhaltlichen Verwässerungen oder spielerischen Abstumpfungen in sich birgt.²⁵

Hierbei ist u. a. zu beachten, dass »die szenische Darstellung eines

Dokumentes zwangsläufig auch dessen inhaltliche Aussage verwandelt« – was die Schauspieler*innen mit einer erkennbaren Haltung szenisch mitverhandeln müssen, womit automatisch deren szenisches Bewusstsein steigt.²⁶ 3.) Die Entwicklung eines ausgeprägten Formbewusstseins, das gerade deshalb so entscheidend ist, weil Stückentwicklungen zumeist offene, heterogene oder/und hybride Formen anstreben. 4.) Speziell im Kontext der Formfrage zeigt sich, dass Stückentwicklungen wiederholt den Charakter von *szenischen Essays* annehmen. Damit stellt sich die Frage, wie dieses bewusst brüchige/fragmentierte »laute Nachdenken« auf der Bühne im Sinne von Kleists »allmählicher Verfertigung der Gedanken beim Reden« und die von den Schauspieler*innen begründeten »Denkbilder« auch spielerisch produktiv von diesen eingebunden werden können. Dabei gilt es zu vermeiden, dass die Gedanken weder monolithisch auf der Bühne für sich oder ausschließlich frontal zum Publikum stehen noch die Schauspieler*innen lediglich als spielgehemmte statische Diskurslautsprecher agieren.

Konturiere ich zunächst die Ästhetik des *Essays*, die Adorno in *Der Essay als Form* in den fünfziger Jahren reflektiert, so stellt der Essay nach Adorno die »kritische Form par excellence« dar, die sich »gegen die Idee des Hauptwerks sträubt«, wobei der Essay sich grundsätzlich durch seine Offenheit, seine Brüche, seine Auslassungen und durch die »Akzentuierung des Partiellen gegenüber der Totale« in Form des »Stückhaften« auszeichnet.²⁷ Weitere Kennzeichen sind die »Dichte der Verflechtungen« sowie seine sich gegen »bündige Ableitungen stellenden Querverbindungen«, aber auch seine ausgeprägte Augenblicksgebundenheit sowie Selbstreflexivität.²⁸ Relevant ist auch Adornos folgender Hinweis: »Das Bewusstsein der Nichtidentität von Darstellung und Sache nötigt jene zur unbeschränkten Anstrengung. Das allein ist das Kunstähnliche des Essays.«²⁹

Es überrascht wenig, dass der *Essay* mit seinen spezifischen Wesens- und Formmerkmalen auch im Kontext der künstlerischen Forschung prominent auftritt. So notiert Kathrin Busch in einem Handbucheintrag zum *Essay*:

Der Essay ist die Kunstform der Theorie. In ihm figurieren sich Gedanken zu einer ästhetischen Gestalt. Als künstlerische Form des Denkens ist der Essay vorbildlich für das Forschen in den Künsten, sofern es sich nicht auf die Seite der Wissenschaften schlägt. Der Essay, wörtlich als Versuch übersetzt, meint ein tastendes und erwägendes Verfahren, ein auf Erkenntnis ausgerichtetes Tun, das sich seinem Gegenstand als einem Unbekannten

nähert, um ihn zu erkunden. Essay bezeichnet daher die Vollzugsform des Erkennens unter den Bedingungen der Darstellung, die nicht ein zuvor gewonnenes Wissen präsentiert, sondern es in und durch den Ausdruck entstehen lässt. Aus dem Erkennen wird ein Ereignis, das Wissen erscheint als Werdendes.³⁰

Hans-Thies Lehmann ist wohl einer der Ersten, der den Begriff 1999 theoretisch in den unmittelbaren ästhetischen Kontext des Theaters übersetzt und dabei auf eine Strategie hinweist, die seitdem spürbar an Einfluss gewonnen hat:

Theoretische, philosophische oder theaterästhetische Texte werden aus ihrer Behausung des Lesezimmers, der Universität oder der Theaterschule geholt und auf der Bühne präsentiert – durchaus mit dem Bewusstsein, dass das Publikum der Ansicht zuneigen könnte, solcher Beschäftigung sollten die Schauspieler *vor* der Aufführung nachgehen.³¹

Und genau diese Diagnose trifft bereits auf *Shakespeares Memory* zu, das mit der von Dieter Sturm entwickelten anspruchsvollen Meta-Dramaturgie bewusst Grenzen sprengt. Es stellt sich allerdings die Frage, ob das im Probenprozess generierte Über-Material das Ensemble in seiner spielerischen Präsenz nicht zu ersticken und das Publikum zu überfordern droht.

Es geht um *Bilder und Texte*, so der Untertext von *Shakespeares Memory*, wobei das Programmheft bewusst als *Wegweiser* bezeichnet wird, der drei Stationen nennt, die sich wiederum in zahlreiche Unterkapitel gliedern: 1.) *Mummenschanz*, 2.) *Das Bankett* – hier sitzen die Schauspieler*innen und Zuschauer*innen gemeinsam an einer langen Tischreihe; 3.) *Das Museum* – sowie für den zweiten Abend 4.) *Shakespeares Eiland*.

Wie ästhetisch heterogen und hybrid, aber auch gedankenlastig der erste Teil von *Shakespeares Memory* ist, drückt sich bereits in der Vielfalt und Dichte des szenisch zu bewältigenden Materials aus, das von den Schauspieler*innen sowie dem Publikum in Form eines *Parcours* durchlaufen und an verschiedenen Orten mit wechselnden Bühnenbildern und zahlreichen Requisiten spielerisch dreidimensional verhandelt wird.

Drei Momente sind hier hervorzuheben: 1.) die choreographische Dimension: So spielt das Bewegungsmoment in der Halle, d. h. das kollektive Durchwandern von (Geistes-)Welten, eine zentrale Rolle,

wobei die Schauspieler*innen immer wieder als Choreographen agieren, indem sie die Zuschauer*innen durch die Räume bewegen/lenken und dabei neue Spielorte/Schauplätze begründen.

Jedoch erhalten die Zuschauer*innen ebenso ihre eigenen Freiräume, indem sich diese zum Teil autonom durch die Räume und zum Teil parallel ablaufenden Szenen bewegen können und dabei ihre individuelle Choreographie entwickeln. Ebenso bekommen die Zuschauer*innen im Verlauf des Parcours wiederholt Handzettel mit Textauszügen, die sie vor Ort lesen oder mit nach Hause nehmen können. Darüber hinaus werden einzelne Zuschauer*innen zu Zuhörer*innen, indem sie sich Auszüge aus Leonardo da Vincis *Traktat von der Malerei* (1481–1499) über Kopfhörer anhören, oder kollektiv mit den Schauspieler*innen einer vom Ton eingespielten Funkaufnahme Fritz Kortners mit Auszügen aus *King Lear* (1958) zuhören können. 2.) Der hohe dramaturgische Mitschöpfungsgrad aller Beteiligten. Elementar für dieses sich kontinuierlich neu konfigurierende performative installative Setting ist, dass sowohl die Schauspieler*innen als auch die Zuschauer*innen ebenso in die Rolle von Dramaturg*innen schlüpfen, indem sie sich in und zwischen künstlerischen, (natur-)wissenschaftlichen sowie philosophischen Positionen bewegen, darin verorten und das sowohl ausgestellte als auch spielerisch live hervorgerufene »Material« gedanklich erfassen, deuten, verknüpfen und szenisch einbetten, d. h. im Rahmen der *Meta-Dramaturgie* zunächst ihre *eigene Dramaturgie* entwickeln müssen. 3.) Die ästhetischen Reibungsmomente zwischen den spielerischen Handlungen sowie Darbietungen der Schauspieler*innen und den ausgestellten Objekten sowie Dokumenten.

Dabei wird einerseits der handwerkliche und hohe ästhetische Eigenwert der Ausstellungsobjekte thematisiert, wie z. B. bei einigen von Moidele Bickel bewusst auf einem Wagen ausgestellten und nach historischen Vorlagen entworfenen Kostümen. Andererseits werden Requisiten als reale Gegenstände ausgestellt, wie z. B. eine Original-Projektionskugel aus einem Zeiss-Planetarium. Ein weiteres ästhetisches Spannungsmoment bilden zahlreiche Nachbildungen/Nachstellungen, die entweder als Bühnenbildelemente fungieren, ins Spiel miteinbezogen werden oder in Kabinetten ausgestellt und zum Teil von den Schauspieler*innen erläutert werden.

So finden sich u. a. folgende Nachbildungen/Nachstellungen: einem aus einem Bild von Piero della Francesca nachgestellten »Humanistenwagen«, auf dem wiederum eine Büste Ciceros sowie Personifikationen von Grammatik, Rhetorik und Dialektik auftreten; ein für das Publikum begehbare und von den Schauspieler*innen bespieltes

Rundtheater nach einem Entwurf Leonardo da Vincis (1532); Nachbildungen astronomischer Instrumente aus dem 16./17. Jahrhundert, die in einer »Astronomiewerkstatt« ausgestellt werden; ein »Sphärenmodell« in Form von Nachbildungen von Darstellungen des Mittelalters und der Renaissance zum Verhältnis von Mikro- und Makrokosmos – das damit nochmals die Leitvorstellung dieser Stückentwicklung visualisiert; riesige raumaufteilende Welträderprospekte; sowie ein »Emblem- und Gestenregal«, in denen plastische Nachbildungen von Renaissance-Emblemen und rhetorische Gesten ausgestellt und mittels Texten erklärt werden.

Wie bringt nun das zwanzigköpfige Ensemble die vielen Texte – neben Szenensplittern aus mehr als zehn Stücken Shakespeares u. a. Textpassagen von Erasmus von Rotterdam, Francis Bacon, Giordano Bruno, Nikolaus Kopernikus, Johannes Kepler, Thomas Morus, Niccolò Machiavelli sowie Michel de Montaigne – ins Spiel? Und wie und mit welcher Haltung bringen sich die Schauspieler*innen vor allem selbst ins Spiel?

Mit einer Vielfalt an Spiel-, Darstellungs- und Ausdrucksformen, die ein großes Rollenspektrum begründen und zwei Momente betonen: 1.) die Zentrierung der Schauspieler*innen als mündige Subjekte, die sich live denkend mit ihren Texten auseinandersetzen, zugleich ihre eigene spielerische Eingebundenheit reflektieren und die Meta-Dramaturgie mit ihren persönlichen Standpunkten Schritt für Schritt mitausformen. 2.) Die Begründung einer produktiven relationalen Doppel-Spannung, die sowohl die Reibung zwischen den nicht-dramatischen und dramatischen Texten als auch die Reibung zwischen der mimetischen und nicht-mimetischen Spielästhetik betrifft. Dabei zeigt sich, dass das mimetische Spiel(en) eigentlich nur dem Rekonstruktionsgedanken in Form des ausdifferenzierten Zitierens von englischen Volkstheaterformen dient, um dann ausgehebelt, d. h. zugunsten der nicht-dramatischen/nicht-mimetischen Ästhetik dekonstruiert zu werden und in einem *szenischen Essay* zu münden.

So spielen/zitieren die Schauspieler*innen Auszüge aus einem zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert mündlich sowie schriftlich überlieferten englischen Folkdrama oder Ausschnitte aus einem auf das Ende des 16. Jahrhundert datierten Singspiel der englischen Komödianten in Deutschland (»Der Windelwäscher«). Daneben gibt es eine anfängliche Maskenpräsentation (nach Vorbildern der Alemanischen Fastnacht aus dem 16. Jahrhundert, den Moriskentänzern Erasmus Grassers aus dem 15. Jahrhundert, Attributen des englischen Morris Dance aus dem 19. Jahrhundert sowie des heutigen Schweizer Frühlingsbrauchtums), verschiedene *Tableaux Vivants* sowie ein Re-

enactment eines Schäferspiels aus dem 15. Jahrhundert als auch eines englischen Schwerttanz-Narrenspiels aus dem 18. Jahrhundert, aber ebenso verschiedene Fechtübungen, artistische Übungen, die Präsentation von historischen Musikinstrumenten, ein fünfstimmig gesungenes Madrigal aus dem frühen 17. Jahrhundert oder vorgetragene Reden, Gedichte, Balladen sowie vorgelesene Briefe. Darüber hinaus gibt es verschiedene Vorträge oder Lecture Performances über das Menschen- und Weltbild in der englischen Renaissance des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, in die ebenso Schautafeln einbezogen werden, eine Rhetorik-Vorlesung, Erläuterungen zum Sieg der englischen Flotte über die spanische Armada, einen Vortrag Otto Sanders über die Melancholie auf der Grundlage von Robert Burtons *Anatomie der Melancholie* (1621) oder eine astrologische Vorlesung über Tierzeichen, die Libgart Schwarz in einer Art Museumskabinett hält.³²

Interessant ist speziell, wie die Schauspieler*innen *Wissen* in Form von theoretischen/philosophischen Texten *performen*, dieses mit historischem Bewusstsein im Hier und Jetzt *live* befragen/denken, als *szenische Forscher* verschiedene (theoretische) Standpunkte entwickeln, dabei aber bewusst nicht Wissenschaftler oder Philosophen zu verkörpern versuchen und somit auch nicht wie in historisierenden Doku-Soaps die geistigen Urheber als rekonstruierte theatrale Figuren verkleben. Stattdessen geht es um das Ausloten von neuen Spielräumen jenseits der Verkörperung.

Die Schauspieler*innen spielen und agieren szenisch dreidimensional um Shakespeare herum und eröffnen damit sowohl komplexe Assoziations- als auch Reflexionsräume, die den Shakespeare-Kosmos spielerisch analytisch beleuchten. Eine Vielzahl von neuen Handlungsspielräumen und ungewohnten Rollen, die das Ensemble herausforderten und von der Kritik sehr unterschiedlich bewertet wurden. Exemplarisch dafür sind zwei gleichermaßen nachvollziehbare Positionen, die, so meine These, auch im Kontext aktueller Stückentwicklungen relevant sind, indem sie nochmals benennen, was hier *schauspielerisch* auf dem Spiel steht. So diagnostiziert Benjamin Henrichs, allerdings primär in Bezug auf den zweiten Abend, eine »Kärglichkeit der Nicht-, Halb- und Beinahe-Schauspielerei.«³³

Anders die Bilanz von Carolin Neubaur:

Die ganz unterschiedliche Qualität der einzelnen Szenen und schauspielerischen Leistungen fiel dabei nur wenig ins Gewicht, denn die Dynamik des Versuchs, eine Annäherung an die Geschichte mit wissenschaftlichen Mitteln zu Kunst zu machen, be-

freite nicht nur die Zuschauer aus dem Sessel, sondern auch den Schauspieler vom *Zwang des Perfektionismus*.³⁴

IV. Szenische/politische Diskurspotentiale: Repräsentationskritik, Authentizität und multiple Autorschaft

Ich habe mir jüngst zahlreiche aktuelle Inszenierungen, darunter mehrere als *Stückentwicklungen* bezeichnete, angesehen. Dabei dachte ich wiederholt an folgende Bemerkungen, die in Bezug auf die Frage der kollektiven Autorschaft, des Politischen und des Figurenverständnisses immer wieder herausfordern. Die erste Position stammt von René Pollesch:

Der erste Autor oder die erste Autorin unserer Theaterabende ist der Bühnenbildner oder die Bühnenbildnerin. Sie baut den Raum, und wir beziehen uns auf den. Der zweite Autor bin ich mit meinem ersten Text, die dritten sind die Schauspieler*innen, die sich die Texte nicht aneignen, sondern sich für bestimmte Texte entscheiden. So entstehen die Abende. Es ist ja ein Allgemeinplatz, dass ein Film oder ein Theaterabend nur kollektiv entstehen kann. Trotzdem fällt, nachdem jemand vielleicht die kollektive Arbeit im Theater würdigen will, danach immer nur ein Name. Das heißt vielleicht, dass die Begriffe Team, Kollektiv und schließlich Gemeinschaft vor allem wohlwollend gebraucht werden. Man will eine Gemeinschaft, aber man weiß noch nicht wie. Wir kennen im Moment nur ein *Wir* aus addierten *Ichs*.³⁵

Das Moment der Teilhabe und des Teilens, das ein *wirkliches Wir* sowohl einfordert als auch freisetzt, hebt ebenso Ilia Papatheodorou von *She She Pop* hervor, wobei hier nicht nur die Urheber*innenschaft, sondern auch der individuelle schauspielerische Ausdruck negiert wird und somit potentielle Kernqualitäten der Schauspielkunst (leichtfertig) aufgegeben beziehungsweise bewusst verabschiedet werden:

Die künstlerische und intellektuelle Herausforderung besteht also darin, an der kollektiven Arbeit ein Interesse zu finden, ein Interesse zu finden an der Idee, dass mir nur deshalb etwas gehört, weil ich es teile. Die Frage, ob so etwas interessant ist, können wir nur mit Ja beantworten, wenn wir uns von wichtigen Kriterien, die uns zum Verständnis von Kunst zur Verfügung stehen, verab-

schieden: Urheber*innenschaft und individueller Ausdruck.³⁶

Von Interesse ist in diesem Kontext das damit (auch) bei *She She Pop* direkt zusammenspielende und wiederholt missverstandene Moment des *Autobiografischen*, das Sebastian Bark selbst anspricht:

Das autobiografisch inszenierte Selbst ist nicht das Ziel unserer Arbeit, sondern ihre Voraussetzung. Wir gehen nicht auf die Bühne, um ein interessantes, dramatisches oder problematisches Selbst vorzuzeigen. Sondern wir gehen auf die Bühne mit einer Aufgabe, einer offenen Frage, und wir selbst präsentieren uns als beispielhafte Fälle oder Akteur*innen im Angesicht dieser Aufgabe. Das ist der Unterschied.³⁷

Und noch einmal René Pollesch: »Das Problem ist, dass politisches Theater noch immer als Repräsentationstheater gemacht wird, in dem Kritik einfach nur die eine Verabredung ist, in dessen Reproduktionsprozess sich keiner kritisch verhält.«³⁸

Eigentlich ein alter Hut, dass das Politische in der Kunst heute kaum mehr in dessen direkter Thematisierung in Form einer zu versendenden Botschaft liegt, sondern seine Potentiale vor allem in der *Darstellungsweise* entfaltet.³⁹ Wie also, frei nach Jean-Luc Godard, *politisch* Theater machen und nicht bloß *politisches* Theater?

Die letzte, gerade auch im Kontext von Stückentwicklungen richtungsweisende Bemerkung stammt von Johan Simons, der das Theater als »eine Art Probebühne für die Wirklichkeit« versteht:

Wie stark repräsentieren wir noch unsere – veränderte – Gesellschaft? Oder anders gefragt: Für wen spielen wir Theater? [...] Vielleicht liegt eine Chance darin, dass man sich im Theater nicht nur mit Figuren identifiziert. Das Besondere am Schauspiel ist, dass man sich mit Problemen identifizieren kann. Mit *Gedanken*.⁴⁰

Dazu zwei abschließende Beispiele:

1.) In der Repräsentationsfalle. Karen Breece, *Mütter und Söhne*

(Regie: Karen Breece, Berliner Ensemble, Neues Haus, UA 20. September 2019)

Eine Inszenierung, die auf lange, aufwändige Recherchen von Karen Breece zum Thema Rechtsradikalismus aufbaut, wobei die Regisseurin

zugleich als (alleinige) Autorin der Spielvorlage fungiert und das von ihr angereicherte dokumentarische Material in Form einer *Doku-Fiktion* künstlerisch zu übersetzen versucht. *Mütter und Söhne*, so heißt es vielversprechend im Programmzettel, »wirft aus dem Mikrokosmos – der Perspektive radikalierter Söhne und deren Familien, in denen diese Söhne einmal Kinder waren – den Blick auf den Makrokosmos, die Gesellschaft, und stellt damit neben der Frage der Verantwortung von Politik und Gesellschaft auch die Frage nach der Verantwortung jedes einzelnen von uns.«

Problematisch ist allerdings, dass der Text trotz seiner politischen Brisanz zu schwach ist, da er dem Theater gegenüber kaum Widerstand leistet, was auch an seiner Formblässe liegt. So reduziert sich die Spielvorlage auf informationsreiche, zusammengeschraubte sowie figurenzentrierte Standpunkte, welche den fünf Schauspieler*innen im Probenprozess in den Mund gelegt werden, wobei die Schauspieler*innen in ihren zu verkörpernden Figuren stecken bleiben – und genau dieses Moment meint Simons – und damit als autonome/kritische Subjekte kaum sichtbar werden. Das Ergebnis: holzschnittartige verzweifelte Mütter-Figuren und Nazisöhne, die ebenso als Aussteiger *Figuren-Schablonen* bleiben und lediglich gesellschaftliche Realitäten nacherzählen/nachspielen.

Breece, die bereits am selben Haus eine Stückentwicklung mit Obdachlosen und professionellen Schauspieler*innen über Obdachlosigkeit realisierte, plante ursprünglich auch hier wieder nach dem gleichen Prinzip zu verfahren, hielt es aber für zu riskant, Aussteiger aus der Naziszene auf die Bühne zu holen.⁴¹ Da war Christoph Schlingensief mit seiner am Schauspiel Zürich 2001 realisierten *Hamlet*-Inszenierung wesentlich konsequenter!

Das Kernproblem von *Mütter und Söhne* wird in der szenischen Umsetzung umso deutlicher, die an gut gemeintes, politisch korrektes Betroffenheitstheater erinnert und keine ästhetisch-politische Sprengkraft entfaltet, weil es den Reproduktionsprozess nicht kritisch aufzubrechen versucht. Dabei entsteht der Eindruck, dass die Schauspieler*innen hier nichts von *sich* erzählen, lediglich Text aufsagen/nachsprechen und dabei Figuren behaupten, die kaum eine Schnittmenge mit der Lebensrealität der Schauspieler*innen aufweisen.

So sind die Realität außerhalb des Theaters, ein vielschichtiger Dokumentarfilm, eine fundierte wissenschaftliche Studie, ein polyphones Hörspiel, aber auch Romane, die ihre Kraft speziell durch Wechselwirkungen mit der Soziologie beziehen, wesentlich dichter als die erschreckend eindimensionale, in/an der Spielillusion erstickende

Inszenierung, die vieles anzusprechen versucht, aber letztlich sprachlos bleibt – auch weil die individuellen Erzählstandpunkte und persönlichen Haltungen der Schauspieler*innen nicht konsequent diskursiv ausgeleuchtet werden.⁴²

**2.) Jenseits der Repräsentationsfalle. Sanja Mitrović,
*Danke Deutschland***

(Regie: Sanja Mitrović, UA im Rahmen von FIND 2019, Schaubühne Berlin)

Anders diese Arbeit, in der Mitrović mit dem Ensemble, das aus fünf Schaubühnenmitgliedern sowie drei deutschvietnamesischen Gastperformer*innen besteht, multiperspektivisch die eigene sowie deutsch-deutsche Geschichte und deren divergierende Identitätsmuster spiegelt. Und zwar, indem sie die Geschichte der doppelten Einwanderung, d. h. der Bürgerkriegsflüchtlinge beziehungsweise »Boatpeople« aus dem kapitalistischen Süd-Vietnam nach Westdeutschland und der »Vertragsarbeiter« aus Nordvietnam in die DDR vor und speziell nach der Wende aufarbeitet.

Dabei werden vor allem zwei Schauplätze und deren politische Ursachen als auch Folgen untersucht: der bis heute in der Öffentlichkeit wenig präsenste Brandanschlag auf eine Hamburger Flüchtlingsunterkunft von 1980, dem zwei vietnamesische Studenten zum Opfer fielen, sowie der von Livemedien begleitete »Sturm« auf das Sonnenblumenhaus in Rostock-Lichtenhagen von 1992 – die beide vom Ensemble als *Reenactment* skizziert werden.

Mitrović interessiert sich besonders für die Frage, wie sich das Verhältnis von Staatsbürger*innen und Einwanderern in der deutschen Gesellschaft unter wechselnden politischen Verhältnissen verändert, aber auch wie die doppelte vietnamesische Community auf ihre eigene Wiedervereinigung in Deutschland reagiert. So verweist der Titel *Danke Deutschland* auf eine mehrheitliche und bis heute resistente Haltung der vietnamesischen Community, die sich Deutschland lieber dankbar gegenüber zeigen und damit eher unsichtbar bleiben möchte als Kritik an dem von ihr doppelt erfahrenen Alltagsrassismus zu leisten.

Genauso vielschichtig wie die gemeinsam entwickelte sowie auf komplexen Recherchen und insbesondere *persönlichen Erfahrungen* aller Beteiligten aufbauende Spielvorlage ist die szenische Umsetzung, die durch ihre »dezentralisierte Aufführungsstruktur«, die programmatische »multiple Autorschaft« sowie die ausgeprägte Mündigkeit

und der damit verbundenen wirklich »kollektiven Hervorbringung« besticht.⁴³ Gerade hier zeigt sich die hohe Bedeutung der *Making-of-Ästhetik* in Form der *Performativität zweiten Grades*, indem die Darsteller*innen wiederholt auf Diskurse aus der Probenphase verweisen, offen(-siv) auf Lücken/Widersprüche ihrer kollektiven Recherche sowie auf Rollenkonflikte hinweisen und sich damit auf der Bühne differenziert politisch artikulieren, indem sie rassistische Strukturen/Resonanzräume offenlegen, die nicht nur die reine Gegenwart betreffen.

Eine Voraussetzung für die Plausibilität des verdichteten Materials ist ebenso eine konsequente Besetzung gegen den Strich, da die Gastperformer*innen sowie Schaubühnen-Schauspieler*innen grundsätzlich fixe Rollenmuster vermeiden und dafür lieber wiederholt auch geschlechterübergreifend die Rollen tauschen, um sich immer wieder neu zueinander ins Verhältnis zu setzen sowie sich im Gegenüber zu spiegeln. Damit wird ebenso eine Fixierung von Opfer- und Täter-Relationen zugunsten von Figurenbrüchen/-auflösungen, die wiederum die Schauspieler*innen in ihrer Persönlichkeit aufwerten, verhindert. So souffliert z. B. ein Gastperformer einige persönliche Erfahrungen einem Kollegen auf Vietnamesisch, der diese dann in dessen Sprache wiederholt und damit gewohnte Rollenmuster aufbricht.

Natürlich geht es auch darum, die eigenen Biographien zu performen, die jedoch nicht nur als eindimensionale Authentizitätseffekte auf die Bühne gestellt werden, indem die Schauspieler*innen diese beziehungsweise sich selbst mit persönlichen Dokumenten wie Kindheits-/Familien-Fotos, einem Ernst-Busch-Studentenausweis oder anderen Gegenständen beglaubigen.

Wie sich Authentizitätseffekte diskursiv aufladen lassen und Klischees des Publikums dekonstruiert werden können, zeigt Mitrović z. B. in einer Szene, in der ein als Deutsch-Vietnamese empfundener Performer, der zugleich noch Transgender ist, dem Publikum augenzwinkernd mit französischem Akzent mitteilt, dass er/sie gar nicht aus Vietnam, sondern aus Laos stamme und vor seiner Ankunft in Deutschland zunächst einige Jahre in Frankreich verbracht habe, dies aber wegen seiner Rolle zunächst verschwiegen und die französische Einfärbung seines Deutsch bewusst unterdrückt habe.

Eine ähnliche Strategie wählt auch Milo Rau in *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* (UA 07. Dezember 2015 am TNB Rennes), wobei Rau diese Stückentwicklung selbst als (*theatralen*) *Essay* bezeichnet.⁴⁴ So gibt es in der Inszenierung einen entscheidenden Moment, in dem Consolante Sipérius, eine Überlebende des Genozids von 1993 in Burundi, dem Publikum, das sie aufgrund ihrer sehr persönlichen Berichte

bisher auf ein authentisches Opfer beziehungsweise auf einen sich selbst bezeugenden Flüchtling reduziert hatte, mitteilt, dass sie längst eine *professionelle Schauspielerin* ist und in Brüssel Hauptrollen in europäischen Klassikern, wie Julia, Nora oder Antigone, gespielt habe.

Doch nochmals kurz zurück zu *Danke Deutschland*, in dem es um mehr geht als die Dekonstruktion von Klischees. Und zwar um das individuelle Verhandeln der jeweils eigenen Geschichte, die dann jeweils kurzgeschlossen und in einem größeren, d. h. über das Spielkollektiv und einen rein subjektiv geprägten Blickwinkel hinausgehenden politischen Kontext analysiert wird. Hier zitieren die Schauspieler*innen wiederholt vielstimmig aus Polizeiberichten, Politikerreden und Zeitungsartikeln, zeigen verschiedene Pressefotos und hinterfragen die Dokumente gemeinsam kritisch. Entsprechend betont Mitrović auch das *soziale Moment* ihrer Arbeit: »Ich finde es wichtig, die Dynamik zwischen individuellen und kollektiven Versionen der ›Wahrheit‹ gemeinsam zu untersuchen und auch Theater als *soziale Aktivität* zu begreifen.«⁴⁵

In diesem Sinne ist es ebenso konsequent, dass das Ensemblemitglied Veronica Bachfischer, die sich ehrenamtlich für Geflüchtete einsetzt und dies auch in einer Szene selbst kurz anspricht, nach der Aufführung im Foyer interessierten Zuschauer*innen das Mentorenprogramm des Berliner Fördervereins XENION konkreter vorstellt und auf Wunsch Informationsmaterial aushändigt. Damit zeigt sich, dass Stückentwicklungen gerade dann szenisch(es) Wissen generieren und das Theater »mögliche Einsatzräume des Politischen hervortreiben kann«, wenn die Schauspieler*innen/Performer*innen einen intensiven Stoffwechsel mit ihrer (eigenen) Lebenswirklichkeit und der Spielvorlage eingehen, mündig (auch mittels eigenem Text) auftreten, mit ihrer persönlichen spielerischen Präsenz auf die Realität einwirken, d. h. unmittelbar das Leben selbst spüren – und somit auch das Publikum reflexiv berühren.⁴⁶ Dabei – und dieser Gefahr entgeht *Danke Deutschland* – »sollte Engagement in der Kunst sich nicht von der autonomen Logik des Ästhetischen losmachen wollen«⁴⁷, da sonst der ästhetische Grund und damit auch die künstlerischen Spielräume des Theaters wohl noch stärker verblassen würden ... Daran anknüpfend bilanziert Hans-Thies Lehmann zu Recht, »dass Theater von Anfang an immer auch eine Art von Denken auf und mit der Bühne ist, eine Art von Denken als *szenische Praxis*«.⁴⁸

Hinzuzufügen wäre hier die *soziale Praxis*, ohne dabei, und darauf kommt es mir an, *die Ästhetik des Theaters* aus den Augen zu verlieren.

- 1 Zum Kontext von postdramatischen Stückentwicklungen im Kindertheater vgl. Deinert, Sylvia: *Das Wie zum Sprechen bringen. Postdramatische Stückentwicklung im Kindertheater*, Frankfurt a. M. 2005.
- 2 So heißt es u. a. in den Informationen zum themengebundenen Open Call des Stückemarktes 2020: »[...] können sowohl Theatertexte als auch Theaterprojekte – zum Beispiel Site-Specific-Projekte, theatrale Interventionen, narrative Räume – und Performances, die auf dokumentarischem Material basieren und an der Schnittstelle verschiedener künstlerischer Disziplinen entstanden sind, eingeschendet werden. Unser Interesse gilt dabei insbesondere jungen AutorInnen und KünstlerInnen, die im Sinne eines erweiterten Begriffs von AutorInnenenschaft neue Narrationen und Perspektiven aufzeigen und innovative, weltenerzeugende Sprachen entwickeln.« (<https://www.berlinerfestspiele.de> [abgerufen am 26. November 2019]).
- 3 Richter, Falk: *Disconnected. Theater Tanz Politik*, Berlin 2018, S. 52.
- 4 Ebd., S. 94 – 96.
- 5 Vgl. dazu u. a. Schmitz, Lilo (Hrsg.): *Artivismus. Kunst und Aktion im Alltag der Stadt*, Bielefeld 2015.
- 6 Vgl. Tigges, Stefan: »Die Wahrnehmung wahrnehmen. Heiner Goebbels performative Installation ›Stifters Dinge‹«, in: *Cahiers d'Études Germaniques* 79. *Théâtre, peinture et photographie à l'épreuve de l'intermédialité dans l'espace franco-allemand (XIV – XXI siècles)*, (2/2020), im Erscheinen.
- 7 Behrendt, Eva/Wille, Franz: »Agenda: Türen öffnen. Ein Gespräch mit Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel von Rimini Protokoll über Strategien freier Theaterarbeit«, in: *Theater heute* (3/2020), S. 4 – 11, hier: S. 10f.
- 8 Rau, Milo/NT Gent & International Institute of Political Murder (Hrsg.): *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Berlin 2018, S. 142 – 145, hier: S. 144. Weiter zu diskutieren sind auch die anderen aufgeführten Forderungen, die sowohl die Auswahlkriterien der Schauspieler*innen, die auf der Bühne gesprochenen Sprachen als auch die Bühnenbildästhetik betreffen und gleichermaßen strukturelle wie ästhetische Fragen aufwerfen.
- 9 Diese Frage formuliert Nina Tecklenburg u. a. in einer Skizze zu ihrer Lehrveranstaltung, die sie für Schauspiel-, Regie- und Dramaturgiestudierende 2017/2018 an der Berliner Hochschule Ernst Busch anbot. Nina Tecklenburg realisierte ebenso eine umfassende Untersuchung zu Narrativen und erzählerischen Strategien in Theater und Performance, wobei sie entgegen dem Titel künstlerische Positionen im zeitgenössischen Schauspiel praktisch/theoretisch ausblendet. Vgl. Tecklenburg, Nina: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*, Bielefeld 2014.
- 10 Sumper, Michael: »Stückentwicklung – Segen oder Fluch? Aus der Sicht der Schauspielstudierenden«, in: Programmheft *My lovely Europe. Ein Heimatabend*, S. 17, in: *My lovely Europe. Ein Heimatabend*, Institut für Schauspiel, Kunst Universität Graz, Regie: Carolina Unser, Dramaturgie: Prof. Dr. Evelyn Deutsch-Schreiner Premiere: 13. Februar 2017, Theater im Palais, Graz.
- 11 Darauf wies ebenso Hans-Thies Lehmann in Christoph Schlüters Film *Hans-Thies Lehmann. Postdramatisches Theater* (2019) hin, der anlässlich des 20. Geburtstages des Buches und seiner Rezeptionsgeschichte im Rahmen eines Kolloquiums in der Berliner Akademie der Künste am 22. November 2019 uraufgeführt wurde.
- 12 So stellt Lehmann klar: »Das Adjektiv ›postdramatisch‹ benennt ein Theater, das sich veranlasst sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit ›nach der Geltung des Paradigmas Drama im Theater. Nicht gemeint ist: abstrakte Negation, bloßes Wegsehen von der Drama-Tradition. Nach dem Drama heißt, daß es als – wie immer geschwächte, abgewirtschaftete – Struktur des ›normalen‹ Theaters fortblet: als Erwartung großer Teile seines Publikums, als Grundlage vieler seiner Darstellungsweisen, als quasi automatisch funktionierende Norm seiner Dramaturgie. [...] Das beschreibt postdramatisches Theater: die Glieder oder Äste des dramatischen Organismus sind, wenn auch als abgestorbenes Material, noch anwesend und bilden den Raum einer im doppelten Sinn ›aufbrechenden‹ Erinnerung.« Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999, S. 30.
- 13 Vgl. hierzu auch Tigges, Stefan (Hrsg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegen-*

- wärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater, Bielefeld 2008; Tigges, Stefan/Pewny, Katharina/ Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hrsg.): *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsspielräume in Theater, Tanz und Performance*, Bielefeld 2010; Pelka, Artur/Tigges, Stefan (Hrsg.): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld 2011 (alle genannten Publikationen sind jeweils im Transcript Verlag erschienen).
- 14 Vgl. dazu auch: Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*, Berlin 2013; ders.: *Achtung, echte Menschen!*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 2. Januar 2017 (<https://www.sueddeutsche.de/kultur/essay-achtung-echte-menschen-1.3318236> [abgerufen am 12. August 2020])
- 15 Rüping, Christopher: »Mut zur Lücke. Vorschläge für die Zukunft vom Regisseur des Jahres«, in: *Theater heute (1/2020)*, S. 1.
- 16 Herbert/Mohren: »Dramaturgie«, in: Malzacher, Florian/Müller, Dominik/Stilleke, Felizitas/Impulse Theater Festival 2013 – 2017 (Hrsg.): *Stichworte*, NRW KULTURsekretariat, Wuppertal/Berlin 2017, S. 30f., hier: S. 31.
- 17 Interessant im Hinblick auf Stückentwicklungen und auf die von ihnen ausgelösten raumdramaturgischen Diskurse sind insbesondere Grübers *Faust Salpêtrière* (Paris 1975), *Winterreise* (Olympiastadion, Berlin 1977) oder *Rudi* (Hotel Esplanade, Berlin 1979), da die historisch, politisch und ästhetisch aufgeladenen Originalschauplätze eine elementare Rolle spielen.
- 18 Die Fokussierung der Probenpraxis drückt sich entsprechend auch in der Theoriebildung aus. Vgl. Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012.
- 19 Vgl. Reingard, Baumgart: »Süddeutsche Zeitung«, in: Jürgen Schitthelm (Hrsg.): *50 Jahre Schaubühne 1962 – 2012*, Berlin 2012, S. 99f., hier: S. 99; vgl. Iden, Peter: »Antikenprojekt«. Erster Abend: »Übungen für Schauspieler«. Gesamtleitung: Peter Stein. 1974«, in: ders.: *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970 – 1979*, Frankfurt a. M. 1982, S. 167 – 172, hier: S. 170.
- 20 Iden, Peter: »Shakespeares Memory I und II. Regie: Peter Stein«, in: ders.: *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970 – 1979*, München 1982, S. 212 – 220, hier: S. 213.
- 21 Vgl. Henrichs, Benjamin: »Die Zeit«, in: Schitthelm: *50 Jahre Schaubühne 1962 – 2012*, S. 100.
- 22 Dazu heißt es im Programmheft: »Alle Schauspieler sind auf der Insel versammelt, sie sprechen Shakespeare-Texte. Die Auswahl folgt der Willkür unserer Vorlieben.« Programmheft, in: *Shakespeares Memory. Bilder und Texte. Wegweiser*, Dramaturgie: Dieter Sturm, Schaubühne am Halleschen Ufer, Spielzeit 1976/77, (ohne Seitenangabe).
- 23 Iden: *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970 – 1979*, S. 213.
- 24 Henrichs: »Die Zeit«, S. 116.
- 25 Vgl. Iden: *Shakespeares Memory*, S. 220.
- 26 Ebd.
- 27 Vgl. Adorno, Theodor W.: »Der Essay als Form«, in: ders.: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M. 1978, S. 9 – 49.
- 28 Vgl. ebd.
- 29 Ebd., S. 38.
- 30 Busch, Kathrin: »Essay«, in: Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke/Mersch, Dieter/Rey, Anton/Schenker, Christoph/Toro-Pérez, Germán (Hrsg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015. Im selben Band findet sich ebenso in einem Kapitel zu den darstellenden Künsten ein Eintrag zu Stückentwicklungen, in dem auf deren diskursives Potential hingewiesen wird (S. 23 – 25).
- 31 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 203 – 205, hier: S. 203. Und daran anknüpfend vgl. Gabriel, Leon/Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*, Bielefeld 2019.
- 32 Vgl. Iden: *Shakespeares Memory*, S. 212 – 220, vgl. *Shakespeares Memory. Bilder und Texte. Wegweiser*.
- 33 Henrichs: »Die Zeit«, S. 116.
- 34 Neubaur, Caroline: »Darmstädter Echo«, in: Schitthelm: *50 Jahre Schaubühne 1962 – 2012*.

- 35 Pollesch, René: [Schritt-Schritt-Stolper], in: ders.: *Der Schnittchenkauf*, hrsg. von Pollesch, René/Müller, Christopher/Buchholz, Daniel, Berlin, Galerie Buchholz 2012. Wiederabgedruckt in: Programmheft, in: *(Life on earth can be sweet) Donna*, Premiere: 15. Dezember 2019, Deutsches Theater Berlin, Berlin, S. 24 – 27, hier: S. 26f.
- 36 Papatheodorou, Ilia: »II. Wir sind Niemand. Ersetzbarsein im Kollektiv«, in: She She Pop: *Sich fremd fühlen. Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Berlin 2018, S. 43 – 74, hier: S. 44.
- 37 Bark, Sebastian: »III. Wir sind der Protagonist. Das Material der Performance«, in: She She Pop: *Sich fremd fühlen*, S. 86 – 113, hier: S. 90.
- 38 Brandl-Risi, Bettina: »Neue Szenen des Virtuosen. Überbietung und Imperfektion im Gegenwartstheater«, in: Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/van Eikels, Kai (Hrsg.): *Szenen des Virtuosen*, Bielefeld 2017, S. 231 – 267, hier: S. 265.
- 39 So auch Hans-Thies Lehmann: »Politisch wird Theater kaum mehr durch eine direkte Thematisierung des Politischen, sondern durch den impliziten Gehalt seiner Darstellungsweise.« Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 456.
- 40 Simons, Johan: »Ein Turm zu Babel!«, in: *Theater heute, Neue Konflikte. Jahrbuch 2018*, S. 70 – 71. Diese Haltung bekräftigt Simons auch an anderer Stelle: »Theater vermittelt sich über Gedanken, nicht über Identifikation. Die Schauspieler*innen sollten nicht nur versuchen, die Rolle zu spielen, sondern auch die Gedankenwelt des Hier und Jetzt zu zeigen. Man entkommt dem ohnehin nicht, sich selbst zu beobachten und zu reflektieren. Als Schauspieler*in sollte man sich nicht darum bemühen, die ganze Zeit mit der Figur zu verschmelzen.« N.A.: »Ich liebe das Nicht-Vollkommene. Johan Simons über *Hamlets*«, in: *Hamlet*, Programmheft, in: *Hamlet*, Regie: Johan Simons, Premiere: 15. Juni 2019, Schauspielhaus Bochum, Bochum, S. 15 – 18, hier: S. 15 u. 18.
- 41 Vgl. *Auf der Straße*, Regie: Karen Breece, Premiere: 13. September 2018, Berliner Ensemble, Berlin.
- 42 Hier denke ich speziell an französische Autoren*innen wie Paul Nizan, Marc Augé, Annie Ernaux, Didier Eribon oder Edouard Louis, die mit unterschiedlichen diskursanalytischen Strategien operieren, dabei gleichermaßen form- wie gesellschaftsbewusst sind und dringliche politische Fragen anstoßen, denen ebenso philosophische oder ethnologische Dimensionen innewohnen können. So verwundert es kaum, dass einige dieser Autoren*innen speziell im deutschsprachigen Raum bereits für die Bühne adaptiert wurden und Stückentwicklungen, denen Texte von Ernaux oder Augé zugrunde liegen, bald folgen könnten.
- 43 Vgl. dazu auch Dreyse, Miriam: »Multiple Autorschaften. Zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form«, in: Matzke, Annemarie/Weiler, Christel/Wortelkamp, Isa (Hrsg.): *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin 2012, S. 91 – 118.
- 44 Vgl. Milo Rau im Gespräch mit Stefan Bläske: »Wer sieht uns, wenn wir leiden?«, in: Rau, Milo: *Mitleid. Geschichte des Maschinengewehrs*, Programmheft, in: *Mitleid. Geschichte des Maschinengewehrs*, Regie: Milo Rau, Spielzeit 2015/16, Schaubühne Berlin, Berlin, S. 11 – 25, hier: S. 12 u. 19.
- 45 *Danke Deutschland*, Programmheft, in: *Danke Deutschland*, Regie: Sanja Mitrović, Spielzeit 2018/19, Schaubühne Berlin, Berlin, S. 10.
- 46 In diesem Sinne bilanziert Jacques Rancière: »Nicht die Kunst ist politisch, sondern sie treibt mögliche Einsatzräume des Politischen hervor.«, in: ders.: *Ist Kunst widerstandsfähig?*, Berlin 2008, S. 107.
- 47 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2002, S. 279.
- 48 Lehmann, Hans-Thies: »Wissenschaft vom Theater als Denkzeitraum«, in: Cairo, Milena/Hannemann, Moritz/Haß, Ulrike/Schäfer, Judith (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2016, S. 29 – 40, hier: S. 39.

Skript-basiertes Theater

I. Ein Paradigmenwechsel

Es ist im August 2013, dass ich zum ersten Mal durch die große Installation gehe. Ausgestattet mit einem iPad werde ich durch eine mit zwölf Türen versehene Ansammlung von Räumen geschickt, sehe dabei auf dem Tablet einen Film der Umgebung, in die ich eintrete, und folge dem, was das Gerät, das dabei gewissermaßen meine Charaktermaske wird, mir vorschreibt. Es bestimmt meine Rolle im folgenden Spiel, gibt mir vor, wo ich stehe, wohin ich gehen, was ich ansehen soll. Wenn ich eintrete, dann führt mich der vorgeschriebene Weg zunächst durch mehr oder weniger labyrinthisch anmutende Treppen und Gänge zu einem ersten Raum: ein Zimmer mit Kochnische, Tisch, Couch und Sessel. Eine kleinbürgerliche Stube, an den Wänden einige Fotos, auf dem Boden billiges Spielzeug, auf dem Herd ein Topf mit Borschtsch. Weiter geht es zu einem Raum, der als Cockpit eines Hubschraubers bezeichnet wird – und später auch noch anders. Ich werde noch an den Arbeitsplatz einer Rüstungsfabrik geführt, zu einem Hobby-Schützen, außerdem zu einem leidenschaftlichen Kriegsgegner, der in einer kleinen, von einer großen Rüstungsfirma dominierten Stadt aufgewachsen ist. Ich durchlaufe auch einen Schießplatz, schaue in einen Behandlungsraum, in dem gerade eine Wunde operiert wird, hole mir einen Mantel aus einem Spind oder setze mir einen Hut auf, der auf einem Stuhl liegt. Ich ziehe mir einen schusssicheren langen schwarzen Mantel an, schüttle Leuten die Hände und schenke anderen Suppe ein. Ich höre aus meinem Kopfhörer vom Los der Bürgerkriegsflüchtlinge, die aus Afrika auf unsicheren Booten zu entkommen suchen, oder von einem Inder, der in Pakistan Terroristen jagt. Und dabei gehe ich, wie alle Besucher*innen an diesem Nachmittag, Treppen hinauf und hinunter, trete durch mit Code zu öffnende Türen und gelange schließlich in einen Versammlungsraum, in dem um einen Tisch herum verschiedene Konferenzteilnehmer*innen sitzen.¹

Dieser Raum erklärt uns, endlich, den Titel der Arbeit. Er erinnert an jenen ›Situation Room‹ im Weißen Haus, dessen Bild um die Welt ging, als darin Barack Obama als Teil einer Crew von Sicherheitsberatern zusah, wie Osama Bin Laden im fernen Pakistan zur Strecke ge-

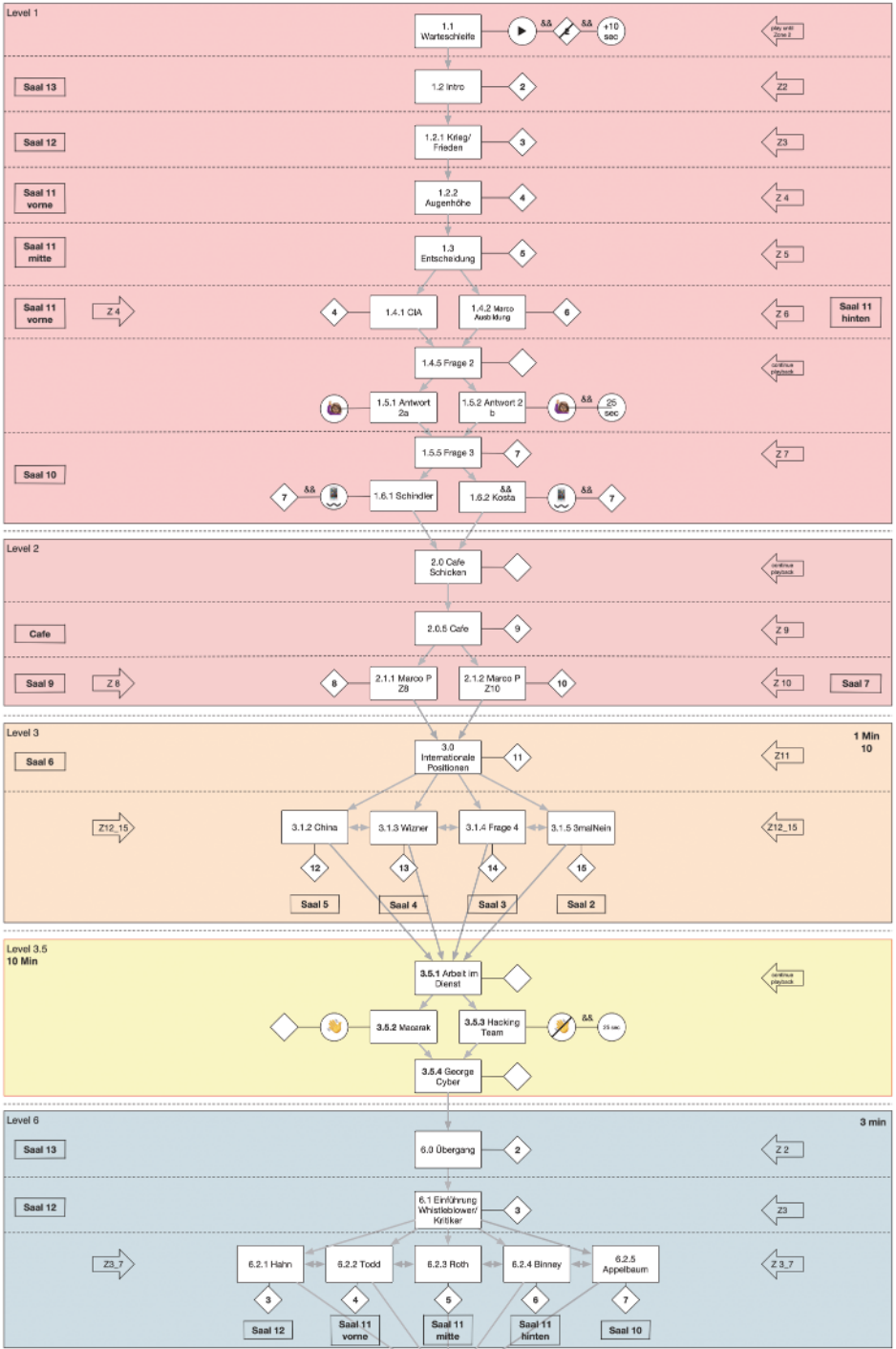
bracht wurde. Ein zentraler Überwachungsraum, der mit der Illusion eines Panoptikums verbunden ist.

Situation Rooms, eine Arbeit der Gruppe Rimini Protokoll, die im Jahr 2013 als Produktion der Ruhrtriennale uraufgeführt wurde und danach auf Welttournee ging, kann als interaktiver Walk durch Stationen des globalisierten Kriegs bezeichnet werden.² Vor der Kulisse der Requisiten, durch die die Besucher gehen, um mit- und füreinander ihre Rollen zu spielen, begegnen ihnen Experten aus aller Welt, die an Krieg und Waffen verdienen oder deren Opfer geworden sind. Die Arbeit beleuchtet den global gewordenen Krieg im Theater, ohne ihn auf jene übersichtlichen Dialoge und Situationen zu reduzieren, die im überkommenen dramatischen Theater bei aller Unübersichtlichkeit der Ereignisse auf der Ebene ihrer Darstellung Ordnung zu stiften vermögen. Wer die Arbeit zweimal sieht, der wird sie langsam auch technisch verstehen, wird alle 20 Stationen einmal durchlaufen, alle integrierten Filme gesehen, alle Expertenstatements gehört haben. Er wird mit den Abgründen folternder Söldner konfrontiert worden sein, die einen Gefangenen im Auftrag ihres Staates zu Tode prügeln, wird von den unendlich traurigen Erfahrungen des Arztes gehört haben, der die Gefangenen in solche unterteilen musste, die sofort operiert werden müssen, solche, deren Operation Aufschub duldet und solche, bei denen eine Operation keinen Sinn mehr macht – darunter das vierjährige Kind, dem jemand mit einer Machete den Schädel gespalten hat –, und dabei lernen, dass wir in einer globalisierten Welt des Waffenhandels nicht mehr wirklich das Ganze verstehen können, dass wir gleichwohl genug begreifen können, um nicht in überwältigtes Schweigen verfallen zu müssen.

Situation Rooms ist eine der Arbeiten von Rimini Protokoll, die der Gruppe nicht von ungefähr den Ruf eingetragen haben, ein neues Paradigma im Theater begründet zu haben: Theater als Form einer Auseinandersetzung mit »Experten des Alltags«³, wie Stefan Kaegi, Daniel Wetzl und Helgard Haug die auftretenden Personen bezeichneten, Realitäts-Theater, wie andere schrieben, tatsächlich aber eher ein Theater, das beständig mit der Illusion der Realität spielt, nicht zuletzt dadurch, dass die mitspielenden »Experten«, ganz gleich ob sie in den Arbeiten auf der Bühne oder vor einer Kamera stehen, so performen, dass wir sie nicht für professionelle Schauspieler halten, auch wenn sie sich in aller Regel im Verlauf der Proben ein beachtliches Maß an Professionalität zugelegt haben, das nicht zuletzt dazu führt, dass sich die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschieben, wir »ihren Text«, das, was sie sagen, als träfen wir sie gerade irgendwo en passant

an, auch als das Resultat einer gemeinsamen Arbeit am Text wahrnehmen.⁴ Wir können beobachten, dass Schnitte das Dokumentierte erscheinen lassen und das Erscheinende rahmen, dass Texte inszeniert und dabei durch ihre Montage neu kontextualisiert werden. Und wir merken spätestens in der Zusammenschau mit Arbeiten wie *50 Aktenkilometer*, *Gesellschaftsmodell Großbaustelle* oder *Cargo Sofia-X ...*, dass viele Arbeiten der Gruppe, und gerade jene, die uns politische Zusammenhänge erfahrbar präsentieren, uns letztlich das Gesehene so vermittelt nahebringen, wie dies auch eine gute Reportage in Radio oder Fernsehen tun würde, geschnitten, inszeniert, mit Gespür für Rhythmus, Kontraste, wirksame Protagonisten und Situationen und im Übrigen mit all jenen Möglichkeiten wie Grenzen des Dokumentarischen und der Reportage, die uns in jüngster Zeit die Arbeiten von Walid Raad, Rabih Mroué und Forensic Architecture im Theater auf der einen Seite, der Fall Relotius auf der anderen Seite verdeutlicht haben.⁵

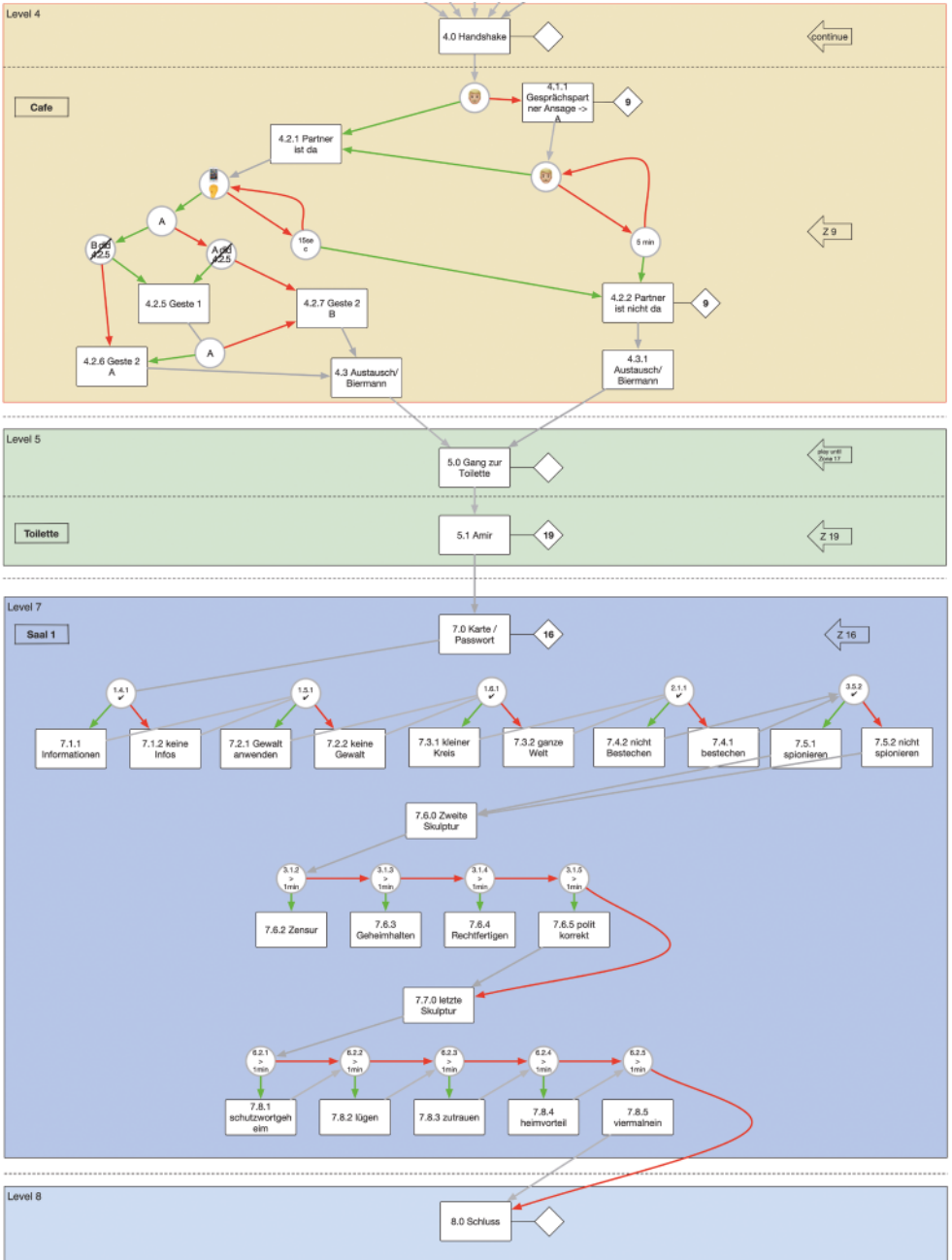
War Rimini Protokoll Paradigmen setzend beim neuen Umgang mit Wirklichkeitseffekten auf der Bühne, so kann man die Arbeit der Gruppe als nicht minder exemplarisches Beispiel für einen anderen Paradigmenwechsel ansehen, der mich hier nachfolgend interessiert: In ihren Arbeiten tritt als das, was der Gestaltung der Inszenierung in gleich welcher Form vorausgeht und was von ihr nach dem Ende der Vorstellungen bleibt, an die Stelle des dramatischen oder wie immer zu bezeichnenden *Textes* ein *Skript*. Zwar enthält dieses auch Texte – z. B. die filmisch aufgenommenen oder für die Bühnenproduktion einstudierten Interview-Texte der beteiligten »Experten« – doch geht das Skript zur Arbeit auf der Bühne darüber weit hinaus: Im Fall der in vielen Städten je spezifisch produzierten Arbeit *100 Prozent ...*, welche durch Fragen, die an 100 Teilnehmer*innen aus einer Stadt gestellt werden, die sich daraufhin an die eine oder andere Seite der Bühne begeben, ein Bild der sozialen Welt auf die Bühne bringt, ist es eine detaillierte Anleitung für Institutionen, welche die ursprünglich am Hebel am Ufer produzierte Arbeit in ihre Stadt übertragen wollen. In der Installation *Top Secret* gehört dazu ein mit Pfeilen und verschiedenen Farben gestaltetes Flow Chart, das genau den Ablauf der involvierten Besucher regelt, in *Situation Rooms* ein an Schalttafeln erinnerndes, akribisch den Zeittakt der Performance regelndes Diagramm, das verzeichnet, wer was wann, wo und in welcher Reihenfolge macht, um den Fluss der Performance zu regeln. In allen Arbeiten gibt es daneben die redaktionell bearbeiteten und dann einstudierten Texte der »Experten«, deren Wirkung und Charme nicht zuletzt darin liegt, dass sie im Gestus der Authentizität verfasst sind.



Flashmobs F1 - F5 alle 15 Minuten

Flashmobs F1 - F5 und wieder F1 - F5 alle 15 Minuten

Ablaufplan in *Top Secret* (2016) von Rimini Protokoll



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Performer	Barbara Wohlgang	Reto Hoffmann	Volker Herzog	Abu Herzog	Narenada Divakar	Familie R	Inna Panibrotow	Jan van Aken	Younis Mülamb	Nathan Fain	Marcel Gloor	Amir Yegor	Andreas Geikowski	Ulrich Pfeiffer	Shahzad Akbar	Emmanuel Thunayn	Richard Khamsi	Maurizio Gambarini	Alberto X	Performer
Start	Flur, Tür	hinter Schreibtisch	KS Blick auf Sofa	Lazarett OP Liege	Internet-Café unter Treppe	an der Küche	an der Küche	Im Konferenzsaal	Flur Ecke neben Weikarte	Flur Ecke Blick auf Schild	Flur Ecke Blick auf Spind	Im Flur auf Stufe sitzend	liegend im Keller	bei Keller	am Stehtisch in IDEX	am Stehtisch in IDEX	KS beim Radio-Studio	Büro mit Blick auf Schleibler	Friedhof	Start entrance
0:00 - 0:30	Richard filmen	INDEX	Aken kommt rein	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett
0:30 - 1:00	Herzog beobachtet	INDEX	Dokument zeigen	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett
1:00 - 1:30	Stühle zeigen	INDEX	Weikarte filmen	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett
1:45:	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout	blackout
1:30 - 2:00	An Panzer Vitrine	An panzer filmen	Ohlert filmen	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett
2:00 - 2:30	Panzer aus Vitrine	van Aken kommentieren	Zum OP - Vortrag	Herzog beobachtet	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett	Lazarett
2:30 - 3:00	vor Weikarte	Nathan kommt	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch	Interaktion OP-Tisch
3:00 - 3:30	am Konferenz-Tisch	Herzog auftritt	Ignorant	Schließ-Kanal	Treppe hoch	Sofa	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch	Teller auf Tisch
3:30 - 4:00	Herzogs Unterlage	von IDEX	an OP	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf	geht auf
4:00 - 4:30	Zeichen zu Inna	4:38 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft
4:30 - 5:00	Zeichen zu Inna	4:38 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft	4:35 betrifft
4:50:	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß	Schluß

Ablaufplan in *Situation Rooms* (2014) von Rimini Protokoll

Performer	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Wolfgang Ohiert	Barbara Happes	Reto Hülfmann	Volker Herzog	Abu Abdul Homsi	Nerendra Divakar	Ines Panbrator	Alex Lutz	Yvonne Mamba Nikita	Nathan Falk	Marcel Gloor	Amir Yagel	Andreas Geikowski	Ulrich Pfaff	Shahzad Akbar	Emmanuel Thurnay	Richard Khamis	Maurizio Gambarni	Alberto X	Performer	
Van Aken Jacke auszieh + Panzer zeigen	Manuel sehen ohne handschuh	Konferenz saal sitzend Blick zu Karte	Konferenz saal sitzend Blick zu Karte	Terrasse, geht zum Internet-Cafe	Leiter hoch	Jacke aus Gloor	5:00 Uhr hilft mit Jacke, Panzer bekommen	Friedhof	5:00 zu Stühlen, Hut ablegen	Jacke aus Gloor	05:08 zum Schließ-Kanal	Patronen entleeren + nach vorne gehen	am Spiegel	vor Gericht	Schließ-Kanal vor	durch KS zur Tür	von Kanal in Konferenz saal	in Konferenz saal	durch Flur Fenster in KS	durch KS späten
5:00 - 5:30																				
5:30 - 6:00	Durch Werkstatt, Büro, 6:24	Konferenz saal sitzend Blick zu Karte	zum Bild	Internet-Cafe unter Treppe	durch unter späten	Essens-übergabe an Gloor	5:40 geht zum Stuhl, setzt sich	Friedhof	5:40 geht zum Stuhl, setzt sich	im Kanal knend	im Sand legend	Keller Ziele zeigen	Zwischelbereich / Mahmal	Perrücke abziehen	am Geburtshaus / auf Pfaffs Modell	Hinsetzen zu Konferenz-saal	Korridor	durch Flur Fenster in KS	durch KS späten	5:30 - 6:00
6:00 - 6:30	Khamis ins Büro, Ohriet zu IDEX-Tür	*	Bild umdrehen	Internet-Cafe	*	Sofaecke	6:30 steht im Korridor auf der Ecke	Friedhof	6:30 steht auf Stuhl in Flur	im Sand legend	im Sand legend	Pokale zeigen	Geikowski beobachtet durch Gang	Kurz vor Ende	Schließ-Kanal vor	Korridor	Flur	Fenster in KS	6:00 - 6:30	
6:30 - 7:00	Jacke zu IDEX bringen	Büro	KS Strimmel	Internet-Cafe	Internet-Cafe	Sofaecke	im Aufzug: Stock Spiegel	6:45 aufstehen an Korridor	6:30 steht im Korridor auf der Ecke	im Sand legend	im Sand legend	im Sand legend	im Sand legend	im Sand legend	im Sand legend	im Sand legend	im Sand legend	im Sand legend	im Sand legend	im Sand legend
Ende	IDEX	Büro	auf der OP Halterung	Internet-Cafe	Internet-Cafe tower	Küche, mit Teetasse auf Sofa	gegenüber Flur Ecke, Reto	gegenüber Flur Ecke, Reto	gegenüber Flur Ecke, Reto	Treppe oberste Stufe	im Sand legend	am Modell im Keller	vor Drohnen-Box	Schrank-Tür zur Messe	KS-Wand vor Bild	Oriflome Büro	Flur	Tür zu KS	Ende	
Performer	Wolfgang Ohiert	Barbara Happes	Reto Hülfmann	Volker Herzog	Abu Abdul Homsi	Nerendra Divakar	Ines Panbrator	Alex Lutz	Nathan Falk	Marcel Gloor	Amir Yagel	Andreas Geikowski	Ulrich Pfaff	Shahzad Akbar	Emmanuel Thurnay	Richard Khamis	Maurizio Gambarni	Alberto X	Performer	
1																				
2																				
3																				
4																				
5																				
6																				
7																				
8																				
9																				
10																				
11																				
12																				
13																				
14																				
15																				
16																				
17																				
18																				
19																				
20																				

II. Zurück in die Zukunft: Vom Drama zum Skript

Mit Blick auf diese Skripts, auf für das Theater, seine Produzenten und Techniker, Darsteller und Macher geläufiges, ja alltägliches, außerhalb des Theaters aber weitgehend unbekanntes Material, das selten archiviert und nur in Ausnahmefällen veröffentlicht wird, lässt sich die Hypothese aufstellen, dass das gegenwärtige Theater nicht länger im Verhältnis zu einem von seiner Erscheinung in einer Szene ablösbaren Text her zu analysieren und zu begreifen ist; ganz gleich, ob es sich dabei um einen eher klassisch von einem Autor verfassten dramatischen Text handelt oder vielmehr um einen prozessual entstandenen Text mit erklärtermaßen kollektiver Autorschaft. Vielmehr ist in der Praxis des Stadt- und Staats- wie des Freien Theaters eine Veränderung passiert, die so grundlegend beziehungsweise erschütternd ist, dass Theorie, Analyse und selbst Geschichte des Theaters nicht umhinkönnen, sie nachzuvollziehen: An die Stelle von *Text* oder *Drama* ist wie im Fall von Rimini Protokoll in nahezu allen gegenwärtigen Formen des Theaters die eine oder andere Form des *Skripts* getreten: Als Skripts können die im Berliner Archiv der Akademie der Künste aufbewahrten Regiebücher der Inszenierungen Frank Castorfs bezeichnet werden, aber auch die umfangreichen Anweisungen der Wooster Group für die Einrichtung der Bühne bei ihren Gastspielen. Skripts sind die von Freunden verfassten Partituren des Lachens, auf deren Grundlage Antonia Baehr ihre Performance *Lachen* entwickelte, wie auch die von vielen Autor*innen beigesteuerten Texte ihrer Performance *Abecedarium bestiarium*, die teils in die Bühnenarbeit, teils nur in das parallel entstandene Buch eingegangen sind.⁶ Als Skript, zumindest als ein Teil davon, kann aber auch William Forsythes für seine Tänzer entwickelte CD-ROM *Improvisation Technologies* begriffen werden, welche erklärt, wie in den Arbeiten Forsythes Bewegungen generiert und miteinander sowie mit dem Raum verknüpft werden.⁷ Skripts sind jene Berge von Zetteln mit Einfällen, kurzen Szenen und allerlei Material aus verschiedenen Stadien der Probenarbeit, aus denen auf dem Weg der Selektion, Kombination, Montage und Komposition die idiosynkratisch gestalteten Performance-Abende von Künstlern wie Daniel Cremer oder der Gruppe She She Pop hervorgehen. Zum Skript gehören die Regeln, die Jetse Batelaan in seinem Theater für Kinder und Erwachsene definiert, nach denen die Improvisation sich, einem Schachspiel gleichend, an jedem Abend anders entwickelt. Als Skript lässt sich die Gesamtheit aller Einzelteile bezeichnen, aus denen sich die Arbeiten Susanne Kennedys zusammensetzen: Etwa in ihrem

Abend über Tschschows *Drei Schwestern*, in dem neben dem Dramentext die vor Probenbeginn produzierte Audiospur, aufgenommen mit unterschiedlichen Sprecher*innen, deren Stimmen verschieden bearbeitet wurden, der in Gestalt eines Storyboards vom Video-Experten entworfene Ablaufplan und schließlich die je singuläre Ausgestaltung des Regelwerks, die Bühnenhandlungen bestimmt. Skripts der Gruppe Forced Entertainment umfassen die Kataloge von Fragen, aus denen die sechs, zwölf oder 24 Stunden lange Performance *Quizoola* mit drei Performer*innen auf einer sonst leeren Bühne generiert wird, die Sammlungen von Versatzstücken, aus denen die Performer*innen das Material ihrer Erzählungen in *And on the 1000th night* generieren, wie immer sie archiviert sind, aber auch Video-Aufzeichnungen, die einmal Improvisiertes dem Studium und Nachvollzug der Truppe zugänglich machen. Zu den Skripten sind die den vermeintlich einmaligen Performances der heroischen Epoche Marina Abramović vorausgehenden Abmachungen über Ort, Zeit und Umstände und die mit ihnen wie den meisten Performance-Arbeiten der sechziger bis neunziger Jahre verbundenen Dokumentationsfotos zu rechnen, aber auch die immateriellen Abmachungen Tino Sehgal's mit Museen, die seine Arbeiten einkaufen.⁸ Als Skript wäre nicht nur das transkribierte Telefongespräch zu bezeichnen, auf dessen Grundlage die Gruppe Nature Theater of Oklahoma einen zehnteiligen Zyklus von Performances entwickelt hat, sondern darüber hinaus auch alle damit verbundenen Regeln und Anweisungen an die Performer, die Festlegungen der Abläufe, der Einsatz von Requisiten oder In-Ear-Phones.⁹ Kurz und pointiert formuliert: Was immer auf einer Bühne erscheint, ist *scripted*.

Diese Beobachtung, die zunächst nur nachträgt, was eigentlich immer schon bekannt gewesen sein müsste, und insofern gewissermaßen als buchstäbliche Entdeckung des unheimlich (Un-)bewussten jedes dramatischen wie jedes sogenannten »postdramatischen« Theaters bezeichnet werden kann, legt tatsächlich eine grundlegende Revision des Verständnisses des Dramas selbst nahe. Es erscheint als Sonderfall des Skripts, als *Synekdоче* einer prinzipiell nicht eingrenzbar Zahl von im engeren wie weiteren Sinne das Ereignis auf der Bühne präfigurierenden Schriften aller Art, als *pars pro toto*, der in genau zu definierenden Epochen zum Ganzen erhoben wird, ohne doch jemals ganz vergessen machen zu können, dass er nicht alles ist. Dessen vermutlich wirkungsmächtigste Beschreibung ist die von Peter Szondi als historische Ästhetik und Gattungspoetik angelegte *Theorie des modernen Dramas*.¹⁰ Wirkungsmächtig kann sie genannt werden, weil sie spätestens vermittelt durch das ohne sie terminologisch un-

verständlich bleibende *Postdramatische(s) Theater* Hans-Thies Lehmanns den Begriff bestimmt, den sich das gegenwärtige Theater und seine Theorie vom Drama macht.¹¹

Das Drama, das Szondi in seiner Theorie voraussetzt, um in selbst dramatischer Form dessen Krise zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die darauf resultierenden »Rettungs«¹² und »Lösungsversuche«¹³ und schließlich das Fehlen eines letzten Akts der »modernen Dramatik«¹⁴ im Durchgang durch die dramatische Literatur der ersten Hälfte seines Jahrhunderts zu beschreiben, dieses Drama ist ausgewiesenermaßen ein Konstrukt: Szondi beschreibt es im Rückgriff auf Georg Wilhelm Friedrich Hegels Ästhetik sowie Georg Lukács, Emil Staiger und Theodor W. Adorno als durch die Identität von Inhalt und Form gekennzeichnet, erhebt es dann aber mit und gegen Hegel zu einer historischen Kategorie, die aufgrund der inneren Antinomie von Form und Inhalt geschichtlich problematisch geworden ist.¹⁵ Der kluge Dreh, seriöser formuliert: die dialektische Wendung von Szondis Beschreibung der Krise des Dramas ist dabei, dass seine an den Anfang gesetzte Exposition des Dramas nichts anderes ist als die Negation jener Auflösungserscheinungen, die er später als dessen Krise in der Dramatik des 20. Jahrhunderts etablieren wird. Sein absolutes »Drama der Neuzeit«¹⁶ hat keinerlei empirisches Äquivalent, auch wenn ihm die Stücke der klassischen französischen Literatur, speziell jene Jean Baptiste Racines, immerhin nahe kommen und sein Verständnis auf den, praktisch allerdings eher wirkungslosen, aristotelischen Doktrinen von François d'Aubignacs *Pratique du Théâtre* aufbauen. Das Drama, so Szondi, zeichnet sich durch die wesentliche Sphäre des Zwischen aus, der Mensch in ihm ist Mitmensch, die Mitwelt wird durch seinen »Entschluß zur Tat auf ihn bezogen« und gelangt »dadurch allererst zu dramatischer Realisation« und zwar im »sprachliche[n] Medium« des »Dialog[s]«¹⁷. Es ist »absolut«, der Dramatiker abwesend, die Worte werden »aus der Situation heraus gesprochen«¹⁸. Es ist kategorisch von Dramatiker und Zuschauer getrennt, die Schauspieler gehen darin in der Dramengestalt auf, es kennt kein Zitat und keine Variation, keine Zerrissenheit der Szenen und des Ortes, und jede Handlung ist aus dem Zusammenhang des Dramas selbst motiviert. Es berücksichtigt mithin die drei aristotelischen Einheiten von Handlung, Zeit und Ort. Seine »Ganzheit« ist »dialektischen Ursprungs« und hängt ihrerseits von der Möglichkeit des Dialogs ab.¹⁹

Im von Andrzej Wirth übernommenen Begriff des »postdramatischen« Theaters, mit dem Hans-Thies Lehmann auf Szondi antwortet, und mehr noch in seinem Buch *Tragödie und dramatisches Theater* hält

Lehmann trotz aller empirischer Veränderungen, die er etwa auf den Ebenen von Techniken und Arbeitsformen, Räumen, Zeit- und Handlungsstrukturen, Mediennutzung, Emanzipation des Körpers, Verhältnis von Prozess und Produkt, Premiere und Wiederholung beschreibt, an der aristotelischen Folie des Dramas fest.²⁰ Beschreibt das späte Buch dessen Vorgeschichte als prä-dramatisch und dessen Nachgeschichte als postdramatisch, so beschreibt das frühe Buch letztendlich alle prägenden Tendenzen der achtziger Jahre, auch wenn kaum eine der von ihm als »postdramatisch« beschriebenen Theaterformen – von Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers und vielen anderen – tatsächlich in sich ein Bewusstsein jener Folie und ihrer Auflösung trägt, welche die Charakterisierung als *post-(...)* allererst rechtfertigen würde.²¹ Dieses Bewusstsein findet sich eher schon in den von Andrzej Wirth in seinem Aufsatz *Gertrude Stein und ihre Kritik der dramatischen Vernunft* diskutierten Stücken Steins wie auch in den von Lehmann ebenfalls dem Oberbegriff untergeordneten Theater texts von Heiner Müller, Sarah Kane oder Elfriede Jelinek.²²

Modo negativo bleiben Lehmann wie Szondi terminologisch immer noch in einer Tradition, deren Ursprung die französische Altphilologin Florence Dupont auf die Poetik des Aristoteles zurückführt. Diese, so Dupont, sei eine »Kriegsmaschine gegen die Institution Theater«²³. Denn der Philosoph, ein Fremder in Athen, der nie bei den Dionysien dabei war, mithin nur indirekte Kenntnis von der Bühnenrealität gehabt habe, sauge mit der Poetik der »lebendige[n] Kunst« und »volkstümliche[n] Praxis« das Blut aus.²⁴ Und dies dadurch, dass er Theater kontrafaktisch auf das Primat des Textes, die »Darstellung einer Geschichte« und die Funktion der »Mimesis« reduziere.²⁵ Tatsächlich sei es aber zur Zeit des Aristoteles, wie die Theateranthropologie lehre, ein Ereignis, ein Fest der Eintracht, von Wettkampf, Musik, Chören, der Idee des »Kairos«, des günstigen Augenblicks, und des »Prepon«, des Passenden, nicht ablösbar.²⁶ Die Spiele, so Dupont, waren Teil eines Rituals der Rückkehr der jungen Männer in die Stadt. Ihre Eingliederung ging dabei in einer Art von Karneval einher mit der Alteritätserfahrung der Ausgeschlossenen – der Frauen, Sklaven, Tiere –, über die sich die athenischen Bürger erhoben. Von alledem sehe Aristoteles ab, mache dadurch aus dem Theater einen objektivierbaren Text, mit desaströsen Folgen, die, beginnend mit der ersten Erwähnung des Begriffs »Drama« in d'Aubignacs Poetik, vermittelt über die Theaterreformen des 18. Jahrhunderts mit ihrer Verbannung des Harlekins und der Einführung von vierter Wand, Vraisemblance (Wahrscheinlichkeit) und Illusion, über das Regietheater des 19. Jahrhunderts und die extreme

Revalorisierung durch den späten Brecht, bis in die Gegenwart nachwirkten.

Mag Duponts Rhetorik, die verschwörungstheoretisch anmutende Rede von Lebendigkeit, Blut und dem Fremden Aristoteles, der vom Fest der Athener nichts verstehen konnte, auch nicht wenig befremden, so trifft sie doch einen entscheidenden Punkt – ohne allerdings selbst die für die Gegenwart wichtigste Konsequenz aus ihrer Entdeckung zu ziehen: Aristoteles wie die von ihm sich herschreibende Tradition verkehren in ihrer Privilegierung des dramatischen Textes gegenüber der »Opsis« gleichermaßen historisch wie strukturell die von ihnen beschriebene Ordnung, indem sie das, was in ihr als Zweites kommt, zum Ersten erheben. Dieses Erste wird von Dupont als das karnevalische, unbändige Festritual der Dionysien beschrieben.²⁷ Ulrike Haß bezeichnet das Erste unter historischen wie systematischen Gesichtspunkten als »Chor«, der dem Protagonisten und seiner Ordnung vorausgehe, ihm seinen Platz einräume, dabei aber auch das sei, »was an der Sprache Schrift« ist: »In den Stasima«, so erläutert sie die vom Chor vorgetragene Stanzen der Tragödie, »ist die Sprache Schrift, Gedächtnis, Erinnerung, Buchstabe«²⁸. So oder so handelt es sich bei diesem Ersten um eine vom Prinzip der Kollektivität geprägte Erscheinung des Gemeinwesens, das gewissermaßen sein konstitutives *mit* ausstellt und ergründet.²⁹ Mit gutem Grund könnte man jedoch argumentieren, dass als – paradoxer Weise: gleichursprüngliches – Erstes in allen diesen Strukturierungsversuchen tatsächlich weder der dramatische Text noch das Theater als Aufführung, das Fest oder der Chor zu bezeichnen sind, sondern vielmehr das Skript. Denn ohne ein solches, wie immer es genau empirisch ausgesehen haben mag, wären weder das Verfassen eines Texts noch das Ritual der Dionysien oder der Auftritt des Chors möglich gewesen.³⁰

Dies legt nicht zuletzt die *Performance Theorie* von Richard Schechner nahe, in der das »Drama« als Sonderform des bis in die paläolithische Vorzeit der Tänzer-Schamanen jedem Ritual zugrundeliegenden Skripts erscheint.³¹ Schechner geht davon aus, dass »Skripts« jedem Ausagieren vorausgehen und begreift sie als Handlungsmuster, deren Sinn die Manifestation, nicht die Kommunikation ist.³² In einer seiner Theorie erst in den späteren Auflagen hinzugefügten Fußnote ergänzt er, dass das Skript als Text im Sinne Jacques Derridas begriffen werden könne, beschreibt es aber eher als die »innere Karte« einer speziellen Produktion, als Code, der »von Person zu Person« weitergegeben wird.³³ Wie Dupont betont auch er, dass sich mit Aristoteles das Drama von der Aktion bzw. dem Ritual ablöst, und damit zugleich

Kommunikation an die Stelle von Manifestation tritt.³⁴ Diese Verkehrung sei neuerlich mit der Renaissance und bis in das 20. Jahrhundert zu beobachten.³⁵ Ric Knowles verdeutlicht, dass Skript zugleich das bezeichnet, was vorab geschrieben wird und das Theater bestimmt, wie auch das, was vom Theater als Rest übrig bleibt. Skript umfasst für ihn dabei zugleich die verschiedenen Zutaten des *Devised Theatre*, die im Verlauf der Proben entstehen, wie auch die Dramen des dramatischen Theaters.³⁶ Lassen sich die strukturellen Analysen von Schechner und Knowles ihrer Tendenz nach so entgehen, dass es sich beim modernen Drama, wie man, Szondi und Lehmann resümierend, sagen könnte, um das Phänomen einer Epoche handelt, jener des Literaturtheaters, deren Ende mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzt, so lassen sich die offen oder latent historischen und teleologischen Untersuchungen Szondis und Lehmanns unter dem Vorzeichen von historischer Gattungspoetik und Ästhetik die Kontinuität dessen entgehen, was dieser Epoche vorausgeht, in ihr unter dem Primat des literarischen – d. h.: des dramatischen – Texts verborgen wird und heute, im suspendierten Enden dieser Epoche wieder deutlich zutage tritt. Eben das, was in den strukturellen Analysen als Skript erscheint.

III. Das Skript folgt der Transkription

Will man das Skript genauer analysieren, so bietet sich an, es mit Ludwig Jäger im Kontext von Prätext und Transkription zu situieren. Der Prätext geht der Transkription voraus, an deren Ende, gewissermaßen im Modus der Nachträglichkeit, das Skript als Ergebnis herauskommt.

Die symbolischen Mittel, die das jeweils transkribierende System für eine Transkription verwendet, nenne ich *Transkripte* und die durch das Verfahren lesbar gemachten, das heißt transkribierten Ausschnitte des zugrundeliegenden symbolischen Systems *Skripte*, während das zugrundeliegende symbolische System selbst, das fokussiert und in ein Skript verwandelt wird, als ›Quelltext‹ bzw. *Prätext* bezeichnet werden soll.³⁷

Nachträglich kann das Skript in Jägers präziser Konstruktion genannt werden, weil es dagewesen sein muss, jedoch, wie Freud zufolge der Traum, erst nachträglich, nach dem Erwachen artikuliert dargestellt werden kann, erst retrospektiv fixierbar wird. Das Skript ist also nichts, was ich unmittelbar fassen kann, vielmehr das im Futur zwei zu fas-

sende Resultat seiner Transkription. Jäger führt dies aus: »Tatsächlich stellt also jede Transkription die *Konstitution* eines Skripts dar, wiewohl das Verfahren zunächst auf ein schon vor seiner transkriptiven Behandlung existierendes symbolisches System trifft.«³⁸ Die Logik der Nachträglichkeit des Skripts ließe sich also folgendermaßen veranschaulichen: 1. (Prätext), 2. Transkript, 3. Skript als Effekt der Transkription. Jäger geht nicht weiter auf das Theater ein, doch sein Skript-Verständnis lässt sich auch auf dieses beziehen. 1. (Drama/Text); 2. Inszenierung, 3. Skript der Inszenierung als nachträgliche Konstitution dessen, was ihr zugrunde gelegen haben muss, als Effekt der mit ihr verbundenen Transkription, als Konstrukt, das umfasst, was ihr vorausgegangen sein wird. Aus der Logik des Archimediums Sprache folgt auch, dass das Skript ein immer noch im Wechsel befindliches Konstrukt ist, ein Effekt der Inszenierung, vorläufig und nachträglich konstituiert, veränderlich, ja geradezu das, was die Veränderlichkeit des Theaters ausmacht. Was immer erscheint, ist scripted, das heißt auch: Es könnte immer anders erscheinen und erscheint auch immer je anders singular neu.

Was das Skript im Zusammenhang des Theaters auszeichnet, kann weiter erläutert werden: In ihm konvergieren die Beziehungen, in denen steht, was erscheint, es ist gleichermaßen ihre Vor- wie Nachschrift, das, was das Erscheinende als Träger zum Vorschein bringt, wie auch das, was von ihm als Spur oder Rest übrig bleibt. Während es einen Anfang und ein Ende der Vorstellung gibt, geht das Skript dieser gewissermaßen voraus und folgt ihr nach. Skripts tragen in jeden Anfang eine an-archische Entsetzung ein, einen anderen Anfang, der jedem Auftritt vorausgeht und ihn als *scripted reality* erscheinen lässt. Sie sind das, was sich (de-)konstitutiv der Flüchtigkeit des Theaters wie der vorgeblichen Präsenz und Einmaligkeit widersetzt und von ihr bleibt und sie lassen zugleich in der immer anderen Selektion, Kombination und Realisierung jede Aufführung in der Wiederholung einmalig werden.

Plastisch führt dies der Wandel von den Skript-Formen der *Commedia dell'arte* oder des *Théâtre de la Foire* zu den Dramentexten im 18. Jahrhundert vor Augen: Wo die Texte der *Commedia dell'arte* sich durch die immer neue Kombination von Zitaten auszeichnen, die gleichsam als Repertoire beliebig einsetzbar sind, durch Klagemonologe, Liebesdialoge und rhetorische Rodomontaden, durch Versatzstücke aus der gesamten Weltliteratur sowie nicht zuletzt durch voraussetzungslose *Lazzi*, *Gags* und *Kisten*, die jederzeit die Handlung unterbrechen können, um das Publikum erneut zu gewinnen, führt

der dramatische Text im Einklang mit der Befriedung des lärmenden Parterres, der zumindest zeitweiligen Abschaffung des Stegreifspiels und der sukzessiven Beseitigung von allem, was von der Kunstdarbietung ablenken könnte, zu einer neuen Ordnung des Spiels.³⁹ Die unter anderen Vorzeichen als Aufwertung, Reformation und Verfeinerung beschreibbare Verbürgerlichung des Theaters geht einher mit einer strukturellen Hierarchisierung: Sind bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts unzählige Skripte im Umlauf, die kaum abgelöst von einer Theaterbearbeitung betrachtet werden, so führen die Theaterreform, die Indienstnahme der Bühne für Aufklärung, Nation Building und Erziehung des Menschengeschlechts und die Entstehung einer polizeilichen Dramaturgie zusammen zur Entstehung des in weiten Teilen bis heute konservierten Dispositivs des modernen Theaters: Statt das Skript einer Aufführung als deren Notation und Archivierung zu betrachten, sieht man in der Aufführung die Umsetzung eines literarisch wertvollen ›dramatischen Textes‹. An die Stelle der vielfältigen Zitate tritt als Quelle des Bühnentexts der Text eines Autors, der fortan die Autorschaft für alles, was erscheint, für sich beansprucht. Der nicht minder autoritär über die Szene herrschende Regisseur ist sein später hinzutretendes Pendant im Theater. Beide zusammen erreichen im Zeitalter des Naturalismus den Gipfel ihrer Macht, die nicht zuletzt darin liegt, dass sie, was eine historische Erscheinungsform des Theaters ist, naturalisieren.

IV. Skript und Politik

Die Epoche des dramatischen Theaters etabliert nicht nur eine neue Form der Regierung der Künste, die Dramaturgie als zugleich polizeiliche wie politische Praxis, sie geht vor allem auch einher mit einer hegemonialen Abwertung und Ausgrenzung anderer Formen des geskripteten Erscheinens auf der Bühne, die erst durch die Avantgarden des 20. Jahrhunderts revidiert wird, nicht zuletzt bedingt durch die Medienkonkurrenz des Filmes und die komplexer werdende Bühnentechnik, aber auch durch politische Bestrebungen, das Theater aus einer aristokratisch geprägten zu einer demokratischen oder revolutionären Institution zu verwandeln.⁴⁰ Nun kehrt das vielgestaltige Skript zurück ins Bewusstsein der Theater: Bertolt Brechts Theater, das, wie er selbst einmal mit Blick auf Literatur im Allgemeinen beschrieben hat, aus nichts als Zitaten bestand, kann, speziell in seinen radikalsten Ausprägungen, in der Praxis der Lehrstücke und dem inkommensura-

blen Fragment *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* auch als Arbeit an der Differenz von Skript und Drama beschrieben werden.⁴¹ Darin nimmt es vorweg, was später Theatermacher wie Robert Wilson oder Richard Foreman aufgreifen werden. Was speziell Brechts *Lehrstücke* als skript-basiertes Theater auszeichnet, ist, dass sie von Beginn an aus einer gemeinschaftlichen Arbeit hervorgehen, an der neben dem Autor der Texte auch Komponisten und vermutlich weitere Ko-Autor*innen beteiligt waren. Es sind Texte, die zudem nicht als zeitlos gültig betrachtet werden, sondern von Beginn an als Teil eines Prozesses, von dem sie dann mehr oder weniger übriggeblieben sind. Im *Fatzer*-Fragment wird der Text Teil einer Theater und Theorie umfassenden Forschungsarbeit, die sich in den unterschiedlichen Textsorten – ›Dokument‹, ›Kommentar‹ und daneben vielen weiteren, nicht als solchen explizit gemachten Formen – ebenso äußert wie in der beständigen Umarbeitung entsprechend unterschiedlicher Vorstellungen davon, für welches Theatermodell diese Texte etwa verwendet werden könnten, bis hin zum Punkt der Aufgabe des Projekts als eines radikal unmöglichen, das aus der Sicht des Schreibenden keinem anderen Zweck als dem zu gehorchen hatte, ihn selbst zu unterrichten.⁴²

Dass das Drama sein Aufgehen in multiplen Skripts aller Krisen zum Trotz überlebt, hat mehrere Gründe, die hier nur am Rande und nur für den deutschsprachigen Kontext erwähnt werden können: Da ist zunächst einmal die Restauration der vermeintlich altbewährten Formen im Theater der NS-Zeit: Während die Verstaatlichung der bankrotten Privattheater äußerlich das Theatersystem erneuert und in »Thingspielen« und anderen choreographierten Massenspektakeln zumindest zeitweilig der NS-Staat das Erbe der Avantgarden antritt, unterbricht die NS-Zeit in den Häusern auf lange Zeit jede Neuerung.⁴³ Unter dem Vorzeichen der Re-education werden in der Nachkriegszeit die Theaterbauten in beiden deutschen Staaten bald wieder aufgebaut, doch von den Schäden an den Formen, dem, so Brecht, »Verfall der Kunstmittel« bzw. der »Beschädigung [...] an der Spielweise«⁴⁴ wird es sich – zumindest im Westen, sieht man von wenigen Ausnahmen ab – erst in dem Moment erholen, in dem es wieder Anschluss findet an die internationale Entwicklung, zwischen den sechziger und achtziger Jahren. So wird im dramatischen Sprechtheater der Nachkriegszeit ein seiner Tendenz nach autoritäres Theatermodell konserviert und gegen Veränderungen abgeschirmt, die nicht zuletzt von deutschen Emigranten in den USA angestoßen wurden, etwa im legendären *Black Mountain College*, das nicht zuletzt die von Emigranten kommenden Impulse aufgreift, für die das Bauhaus stand.⁴⁵ Als aus der Zeit gefallenes

Ideologem wird die Voraussetzung des Dramas im Dispositiv der Häuser und Organisationsformen des Nachkriegstheaters zur *self-fulfilling prophecy*: Weil es ›dramatische Texte‹ gibt, tauchen, die überkommene Form als ihre (v)erkennend, auch Dramatiker auf, seltener Dramatikerinnen, die sie schreiben. Im Einklang mit der Vorstellung, die das späte 18. Jahrhundert mit seiner Tilgung der Rhetorik im Zuge des Aufkommens einer Genie-Ästhetik entwickelt hat, variieren sie nicht länger bekannte Stoffe mit erlernbaren Techniken und Regeln, schöpfen vielmehr aus tiefem, unbekanntem Grund und nach (vermeintlich) nur ihnen bekannten Gesetzen.⁴⁶

Kann man, frei nach Alain Badiou, ein »Zeitalter der Poeten«⁴⁷ bestimmen, das im Fall der deutschsprachigen Dramatik mit dem Sturm und Drang beginnt und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts endet, so ist dieses dadurch gekennzeichnet, dass ein neuer Text im Dialog mit anderen Texten steht, die ihm vorausgehen, hinter deren »dramatische Vernunft«⁴⁸ er nicht mehr zurückkann. Im Fall der Epoche des dramatischen Theaters stehen an dessen Ende die Arbeiten von Autor*innen wie Brecht, Gertrude Stein, Jean Genet, Samuel Beckett, Heiner Müller, Elfriede Jelinek oder Sarah Kane, denen gemein ist, dass sie am Abbau der überkommenen Formen arbeiten. Wenn sie eines verbindet und gegenüber dem Gros heutiger Stückeproduktion auszeichnet, dann durchweg die Qualität, ihre Erkennbarkeit, d. h. ihre Ausrichtung an einem bestehenden Betrieb zu vermeiden. Dagegen perpetuiert und stabilisiert der als solches erkennbare »dramatische Text« die bestehenden Strukturen, er ist einer ihrer Grundpfeiler und wird deshalb, den Pfeilern, auf denen Venedig heute noch ruht, vergleichbar, angefressen von dem, was diese Strukturen konstitutiv ausgegrenzt haben: etwa das von Einar Schleaf wiederbelebte Kollektiv des Chores, die postkolonialen, im Sinne von Gayatri Chakravorty Spivak bzw. Antonio Gramsci »subalternen« Anderen,⁴⁹ die das Dispositiv der Stadt- und Staatstheaterlandschaft sprengenden Darstellungs- und Arbeitsformen und nicht zuletzt die Frau.⁵⁰

V. Restaurative Wendungen

Nähern sich die am Ende der Epoche des Dramas verfassten Stücke immer mehr dem Skript an, so korrespondiert dem auf der anderen Seite im europäisch geprägten Sprechtheater der vergangenen Jahrzehnte die Tendenz, statt auf dramatische Texte auf Romane, Spielfilme, Konvolute von Liedern, Theorietexte, empirisch gesammeltes Recher-

chematerial, Versatzstücke der Kommunikation in den Social Media, Fernsehserien und eben jenes Material zurückzugreifen, das »Experten des Alltags« mit ins Theater bringen. Dabei steht – paradoxerweise – am Beginn kein Prätext im Sinne Jägers mehr, der der Transkription vorausgeht, oder aber zumindest mehr als einer.

Doch nach dem Ende des Literaturtheaters beginnt zugleich eine Gegenbewegung, vergleichbar derjenigen der »Neuen Wilden« in der Malerei oder des Erzählkinos im Film. Es hält eine von allen Ansprüchen der Auseinandersetzung mit der Tradition gereinigte Kunst Einzug, die man mit gutem Grund als gut gemachte Spielerei – *well made play* – bezeichnen kann. Solange sie als solche begriffen und im Kontext von Fernsehserien, Werbung, Musikclips, Bühnenshows oder Videospielen untersucht wird, muss ihr Entstehen nicht weiter beklagt werden. Tatsächlich aber rückt sie in die historische Lücke ein, die das Ende der Literatur gelassen hat, ersetzt diese, verschafft ihr ein geisterhaftes Nachleben. Was sie vor allem erweist, ist, dass der Literatur- und Kulturbetrieb stärker ist als die der Kunst inhärente Eigenlogik. Dem »Tod« oder »Verschwinden« des Autors und dem Ende des Dramas entgegen läuft die Logik der Dramen-Industrie, die sich in den vergangenen Jahrzehnten anderen Zweigen der Kulturindustrie annähert hat.⁵¹

D. h.: Wenn es Dramenautoren nicht länger gibt, so muss man Schulen gründen, die sie erziehen – etwa diejenige an der Berliner Universität der Künste, in der das Schreiben nicht von ungefähr nach Maßgabe des Erzählkinos gelehrt wird. Weil das, was die Autoren, die auf solchen Schulen waren, schreiben, ohne Unterstützung Dritter in aller Regel nicht mehr als einmal aufgeführt würde, muss es Institute und Institutionen geben, welche die weitere Verbreitung dieses »Kulturguts« in die Hand nehmen: Wettbewerbe, die Preise für die Hervorbringung neuer Stücke vergeben, die Stadt- und Staatstheater, die flächendeckend verbreiten, was ihnen als *dernier cri* des Literaturtheaters ja entgehen könnte, die Verlage für neue Dramatik, die sich zu Lobbyisten nicht nur des einzelnen Textes, sondern auch der Institution des Dramas selbst machen, das Goethe-Institut, das für dessen Übersetzung und Verbreitung in aller Welt zahlt. Sie stehen dafür, dass ein einmal erschienener Text in unzähligen Sprachen erscheint – unabhängig davon, wie beschränkt seine Geltung, wie eingeschränkt seine sprachlichen Mittel, wie banal seine politischen Botschaften sind, auf die sich nur zu häufig reduziert, was in der Drama-Industrie verfasst wird. So genest das Theaterwesen in aller Welt am wohlfinanzierten deutschen, mit der kleinen Entschädigung, dass regelmäßig

auch Stücke aus anderen Ländern ins Deutsche übersetzt und hier aufgeführt werden und ihre Verfasser ein wenig vom großen Kuchen des deutschen Stadttheatersystems abbekommen.

Damit soll nicht bestritten werden, dass es Stücke gibt, die nicht nur verdienen, dass sie gelesen, übertragen, als Ausgangspunkt der Theaterarbeit genutzt, übersetzt, diskutiert und beachtet werden. Es gibt sie, und eine Aufzählung der Namen ihrer Verfasser – nach wie vor sind es seltener Verfasserinnen – wäre ungerecht, weil sie in jedem Fall unzählige Namen vergäße, die einer Selektion nicht zum Opfer fallen dürften. Doch es sind weniger, als uns der große, unendlich reiche Betrieb der Theater in deutscher Sprache suggeriert. Und wenn sie eines auszeichnet, dann durchweg die Qualität, ihre Erkennbarkeit, d. h. ihre Ausrichtung an einem bestehenden Betrieb zu vermeiden. Von daher aber sind es nicht oder nicht in erster Linie neue dramatische Texte, über die heute zu reden ist, sondern neue Formen des Textes als solche und mehr noch: Es ist ein sehr radikal erweiterter Textbegriff, von dem wir reden müssten. Das Abrücken vom Dramenbegriff, von der ihn perpetuierenden Rede von der Krise des Dramas und dem prä- und postdramatischen Theater und deren Ersetzung durch eine Erforschung der unterschiedlichen Skripte des Theaters in allen seinen Erscheinungsformen – der Skripte als der diesen Erscheinungsformen gleichursprünglichen Träger – wäre davon ein Anfang.⁵²

- 1 Der nachfolgende Text wird nicht durchgängig ›gegendert‹, da dies die Lesbarkeit zum Teil erheblich erschweren und auch mitunter den Sinn entstellen würde. Wo empirische Gruppen oder Massen beschrieben werden, wird durchgängig der Binnen-Asterisk (*) verwendet. Für Funktionsbezeichnungen wird dagegen durchgängig das generische Maskulinum verwendet (der Berater, der Dramaturg, der Regisseur).
- 2 Rimini Protokoll: *Situation Rooms*, Premiere: 23. August 2013, Bochum, im Rahmen der Ruhrtriennale. Meine Schilderung bezieht sich auf zwei von mir besuchte Vorstellungen: Die Premiere am 23. August in Bochum sowie eine Vorstellung des Mousonturms am 30. Oktober 2013 in Frankfurt.
- 3 Vgl. Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.
- 4 Vgl. zum hier nur andeutbaren Zusammenhang: Müller-Schöll, Nikolaus: »(Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 22/2 (2007), S. 141 – 151.
- 5 Vgl. die umfangreiche Dokumentation der Arbeiten von Rimini Protokoll unter: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/> [abgerufen am 30. Juni 2020]. Vgl. zu Rabih Mroué: Müller-Schöll, Nikolaus: »Posttraumatisches Theater (3). Rabih Mroués Theater der Anderen«, in: Baumbach, Gerda u. a. (Hrsg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*, Berlin 2015, S. 75 – 90; vgl. zum Fall Relotius: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/der-fall-claas-relotius-hier-finden-sie-alle-artikel-im-ueberblick-a-1245066.html> [abgerufen am 30. Juni 2020].

- 6 Vgl. Baehr, Antonia: *Rire. Laugh. Lachen*, in Antonia Baehr & Friends: *ABECEDARIUM BESTIARIUM. Portraits of Affinities in Animal Metaphors*, Nyon 2013.
- 7 Vgl. Forsythe, William: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, Ostfildern 2003.
- 8 Vgl. Auslander, Philipp: »The Performativity of Performance Documentation«, in: *PAJA Journal of Performance and Art*, 28 (3), September 2006, S. 1 – 10; Müller-Schöll, Nikolaus: »Die post-performative Wende«, in: *Theater heute*, 12, 2012, S. 47 – 50.
- 9 Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: »Gegenwehr des Menschlichen. Zur Politik der skriptbasierten Performances des Nature Theater of Oklahoma«, in: Malzacher, Florian (Hrsg.): *Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma*, Berlin 2019, S. 147 – 159.
- 10 Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M. 1956.
- 11 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999.
- 12 Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, S. 70 – 88.
- 13 Ebd., S. 89 – 136.
- 14 Ebd., S. 137.
- 15 Vgl. Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Werke 13 – 15, Frankfurt a. M. 1989, insb. S. 474 – 574; Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949; Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946 sowie Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920.
- 16 Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, S. 12.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S. 16.
- 20 Die Frage der Urheberschaft am Begriff des »Postdramatischen« ist umstritten. In einem 2013 gegebenen Interview spricht Andrzej Wirth von einem »respektvolle(n) disagreement über eine Terminologie« mit Hans-Thies Lehmann. Vgl. Wirth, Andrzej: *Flucht nach vorn*, Leipzig 2013, S. 261f. Wirth wurde 1982 an die Justus-Liebig-Universität berufen, wo er den Begriff in seiner Antrittsvorlesung gebrauchte, die 2013 erstmals veröffentlicht wurde. (Vgl. ebd. S. 197 – 207, hier: S. 207) Wirth argumentiert, dass Brechts Lehrstücke, Gertrude Stein, das Theater des Absurden, Peter Handke, Robert Wilson und die New Yorker Avantgarde-Szene der frühen siebziger Jahre dem durch Resultat, Dialog und Situation geprägten *dramatischen* Theater ein durch seinen Akzent auf dem Prozess, auf Solilog und Diskurs zwischen Bühne und Publikum einerseits, Spielen ohne Publikum und einige weitere Verschiebungen andererseits charakterisierbares *postdramatisches* Theater entgegenstellten. Lehmann referiert in seinem Buch eher anpassend einen einzigen der diese Theorie erläuternden Aufsätze von Wirth, konstatiert dann aber, dass man »hier nicht stehenbleiben können wird, zumal Wirth seine Auffassung nur knapp und thesenhaft skizzierte« (Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 45). Gegen Wirth hält er zum einen, dass es dem gegenwärtigen Theater »oft um die authentische Präsenz der einzelnen Akteure« (ebd. S. 46) gehe, zum anderen, dass Brechts Theater im Vergleich mit dem neuen »post-brechtsche(n)« Theater noch zu sehr eine »Erneuerung und Vollendung der klassischen Dramaturgie« (ebd. S. 48) gewesen sei, etwa im Festhalten an der »Fabel«. Die Herkunft des Begriffs, den er zum Titel des von ihm beschriebenen und letztlich nur in dieser Beschreibung existierenden Theaters macht, wie auch die Übernahme der mit diesem Begriff verknüpften Konstellation im Zentrum seiner Studie macht er darin nicht explizit, weshalb ihm – aus heutiger Sicht zu Unrecht – lange Zeit allein die Urheberschaft an einem Begriff und einer Theaterdramaturgie zugeschrieben wurde, an der sein Anteil vor allem ist, dass er sie systematisiert, in einem umfassenden Lehrbuch ausgeführt und dadurch in der deutschsprachigen und internationalen Theaterwelt durchgesetzt hat.
- 21 Vgl. zu den von Lehmann als »postdramatisch« beschriebenen Theaterformen allein in der deutschsprachigen Erstausgabe die Aufzählung von 50 namentlich genannten Personen und 25 aufgeführten Gruppen, ergänzt durch den Hinweis auf weitere »ungezählte Theatergruppen, kleine, mittlere und große Projekte und Aufführungen« (ebd. S. 25). Vgl. zu einer vergleichbaren kritischen Anmerkung Menke, Christoph: »Praxis und Spiel. Bemerkungen zur Dialektik

- eines postavantgardistischen Theaters«, in: Primavesi, Patrick/Schmitt, Olav A. (Hrsg.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Berlin 2004, S. 27 – 35.
- 22 Vgl. Wirth, Andrzejj: »Gertrude Stein und ihre Kritik der dramatischen Vernunft«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46 (1982), S. 64 – 73.
- 23 Vgl. Dupont, Florence: *Aristoteles oder Der Vampir des westlichen Theaters*, Berlin 2018, S. 31.
- 24 Ebd.
- 25 Vgl. ebd., S. 11, 14, 45.
- 26 Ebd., S. 29.
- 27 Vgl. z. B. ebd., S. 28 – 30 und, unter Bezugnahme auf die und in Absetzung von den Schulen von Princeton (Winkler, Zeitlin u. a.) und Paris (Vernant, Vidal-Naquet), S. 269 – 274.
- 28 Vgl. Haß, Ulrike/Tatari, Marita: »Eine andere Geschichte des Theaters«, in: Tataari, Marita (Hrsg.): *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteologie*, Berlin 2014, S. 77 – 90, hier: S. 80. Vgl. auch Ulrike Haß: *Kraftfeld Chor. Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek*, Berlin 2020. (Ein vorläufiges Manuskript der Studie lag mir zum Zeitpunkt des Abschlusses dieses Aufsatzes vor. Die Diskussion der dort entwickelten Argumentation muss zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen.)
- 29 Vgl. zur Struktur des mit Jean-Luc Nancy: *La communauté désœuvrée*, Paris 1986 sowie ders.: *La communauté affrontée*, Paris 2001.
- 30 Hans-Thies Lehmann schreibt dagegen über »postdramatisches Theater: daß es die Bühne als Anfang und Einsatzpunkt will, nicht als Ort einer Ab-Schrift« (Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 46). Für diesen Willen zur Eliminierung der Wiederholung, in dem Lehmann die Nähe der von ihm als »postdramatisch« bezeichneten Praxis zu Artaud sieht, dürfte gelten, was Derrida in seiner Dekonstruktion des Artaudschen Willen zum Theater als einmaligem unwiederholbaren Ereignis ausgeführt hat: »Es gibt heute auf der Welt kein Theater, das dem Wunsch Artauds entspricht.« (Derrida, Jacques: »Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation«, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1972, S. 351 – 379, hier: S. 375.)
- 31 Schechner, Richard: *Performance Theory*, New York 2003, insb. S. 66 – 111.
- 32 Ebd., S. 68 f.
- 33 Vgl. ebd., Fußnote 3, S. 111.
- 34 Ebd., S. 69.
- 35 Ebd.
- 36 Knowles, Ric: *How theatre means*, New York 2014, S. 127 – 168, insb. S. 127 – 129 und 150f.
- 37 Jäger, Ludwig: »Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik«, in: ders./Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002, S. 19 – 41, hier: S. 30. Den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich Rembert Hüser.
- 38 Ebd., S. 30, Hervorhebung im Original.
- 39 Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: »Der ›Chor der Komödie‹. Zur Wiederkehr des Harlekins im Theater der Gegenwart«, in: ders./Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin 2012, S. 189 – 201.
- 40 Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: »Politische und Polizeiliche Dramaturgie«, in: Deck, Jan/Umatham, Sandra (Hrsg.): *Postdramaturgien*, Berlin 2020, S. 209 – 229.
- 41 Vgl. zu Literatur als aus Zitaten bestehende Montage Dokumente zum Zeitschriftenprojekt »Krise und Kritik«. In: Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a. M. 2004, S. 289 – 327. Benjamin-Archiv Ts 2492. Vgl. Brecht, Bertolt: »Fatzzer«, in: ders.: *Stückfragmente und Stückprojekte Teil 1*, (= Große Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 10, 1), Berlin 1997, S. 387 – 529.
- 42 Vgl. dazu die folgende Notiz Brechts über »Fatzzer«: »Das ganze stück, da ja unmöglich, einfach zerschmeißen für experiment, ohne realität! zur selbstverständigung«, Brecht-Archiv BBA 109/56.
- 43 Vgl. Annuß, Evelyn: *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, Paderborn 2019.
- 44 Vgl. *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, hrsg. vom Berliner

- Ensemble und Helene Weigel, Düsseldorf 1952, S. 7f. (»Aus einer Rede Bertolt Brechts, gehalten auf dem gesamtdeutschen Kulturkongreß in Leipzig, Mai 1951.«).
- 45 Vgl. Blume, Eugen u. a. (Hrsg.): *Black Mountain, ein interdisziplinäres Experiment 1933 – 1957*, Leipzig 2015.
- 46 Vgl. Campe, Rüdiger: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990.
- 47 Vgl. Badiou, Alain: »L'Âge de Poètes«, in: Rancière, Jacques (Hrsg.): *La politique des poètes: Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris 1992.
- 48 Vgl. zu diesem Begriff Wirth: *Gertrude Stein*, a. a. O.
- 49 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak?«, in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, Urbana and Chicago 1998, S. 271 – 213.
- 50 Der speziell von Einar Schleef unterstrichene Aspekt der Ausgrenzung der Frau und die damit einhergehende doppelte Geste einer imaginierten Weiblichkeit auf der Bühne bei gleichzeitiger Ausgrenzung der schreibenden Frauen aus dem Dispositiv des Dramas wird an anderer Stelle ausführlich weiter zu verfolgen sein.
- 51 Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M. 2006, S. 57 – 63; Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?«, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1988, S. 7 – 31.
- 52 Der vorliegende Aufsatz ist ein Auszug aus einer umfangreicheren Abhandlung zum Thema, an der ich, angeregt durch die Einladung zur Tagung *TogetherText* in Hamburg, arbeite. Ich danke Stefan Kaegi für seine Genehmigung zum Abdruck der hier veröffentlichten Abbildungen von Skripts seiner Arbeiten.

II. Texte aus Probenprozessen I: Verschobene Autor*innenschaft

Sprache, um die Lücke zu schließen? Oder um Räume zu öffnen?

Antje spricht auf der Bühne:

»Frank kommt aus Amerika.

Und Frank hat mir erzählt, wenn in Amerika berühmte Leute nicht zu einer Demonstration gehen können, dann fragen sie weniger berühmte Leute, dort für sie zu gehen.

Und ich stelle mir das Ganze dann so vor: Da ist eine Person mit einem Schild, da steht ein berühmter Name drauf und diese Person geht.«

(Antje geht lange schweigend durch den Bühnenraum mit einem »Schild« auf dem Rücken, kein gängiges Schild, sondern eine große schwarze Holzwand in Form eines Polyeders).

Und ich frage mich, wie lange diese Person gehen muss?

Und ob diese Person dafür bezahlt wird!

Und muss diese Person das Schild mit dem berühmten Namen höher

halten als die Schilder, wo der Grund der Demonstration draufsteht?

Und warum sind Meryl Streep oder Bruce Willis oder sonst wer nicht selber zu dieser Demonstration gegangen?

Und kann die Person den Namen auf dem Schild vielleicht einfach durchstreichen und einen anderen Namen draufschreiben? ... Z. B. Deinen: »Wie heißt Du?« (*fragt Antje eine Person aus dem Publikum*)

- »Dani« - (*antwortet die Person Namens Dani*)

»Ich gehe für Dani!« ... (*Antje geht lange für Dani durch den Bühnenraum*).

... »Und ich gehe so lange, bis ich mich wi(e)dersetze.«
(Textauszug aus dem Solo *Platz nehmen*, UA November 2019 beim Monologfestival, Berlin)

Antje sitzt am Schreibtisch und schreibt für *TogetherText*:

... und in der Tat, ich frage mich gerade nach diesem Bühnentext: Wen kümmert's, wer geht? Wen kümmert's, wer spricht?
Mich kümmert's, wer zuhört, wenn ich spreche.
Mich kümmert's, bei wem die gesprochenen Worte und Sätze landen und wie sie im Publikum Platz nehmen?

Autobiographie oder Fiktion?

Eine persönliche Einleitung von Antje:

Es gibt ein Interesse, das ich mit Peter Sloterdijk und seinem Buch *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen* teile: nämlich das Interesse am eigenen Anfang und die Idee des Angefangen-Seins.

Durch diesen Anfang, bei dem wir zwar selbst anwesend sind, aber anscheinend keine lebendige Erinnerung an ihn haben – noch mitentschieden haben, dass wir überhaupt sein wollen, sind wir auf Sprache angewiesen – und zwar auf Erzählung. Irgendjemand wird uns einmal von unserer Geburt erzählen, wie wir so waren, bevor unsere bewusste Erinnerung einsetzt. Und genau für diese Lücke, wo der Körper so anwesend ist und wichtig, um uns in Gang zu bringen, ist die Sprache das Mittel, was diesem Körper seinen Anfang zuschreibt und somit entscheidend zur Identitätsbildung beiträgt. Vorausgesetzt wir glauben dieser Erzählung.

Antje spricht auf der Bühne und erzählt von ihrem Anfang:

»Als ich geboren wurde, konnte ich mich gar nicht bewegen. Es waren noch keine Verbindungen zwischen mir und meinen Muskeln hergestellt – und kein Arzt konnte mir helfen. Und nach kurzer Zeit sollte ich im Rollstuhl sitzen.

Da musste meine Mutter selbst ein Jahr lang fünfmal am Tag mit mir turnen. Und erst, wie sie das getan hatte, zeigten sich erste Erfolge, indem ich krabbeln konnte. Aber ich krabbelte überall dagegen.

Verwirrt rief sie noch einmal die Physiotherapeutin an und erklärte ihr die Situation. Und diese sagte, dass wir noch mal vorbeikommen sollten, denn wir hatten das Anhalten vergessen. Anhalten!«

(eigenSinn, 2004 – während des Textes bewegt sich Antje mit einer fast knochenlos wirkenden Qualität, bis sich diese in ein kreisförmiges Rückwärtsrennen auflöst.)

Antje schreibt dazu:

So wie mir selbst Bewegungslosigkeit prophezeit wurde, habe ich mir später Sprachlosigkeit in meiner Arbeit als Tänzerin und Choreographin prophezeit, denn eigentlich hatte ich am Anfang gar nicht vor, auf der Bühne zu sprechen.

Im Gegenteil: Ich empfand den Körper als Ausdrucks- und Kommunikationsmittel so reichhaltig, dass ich zunächst davon ausgegangen war, dass gesprochene Sprache diese Ausdrucksfähigkeit schwächt.

Es waren meine Kolleg*innen, die mich dann darauf brachten, diese Sprachlosigkeit noch mal zu überdenken.

Kurzer Rückblick:

Als ich 2002 zum ersten Mal Stipendiatin des internationalen Stipendiatenprogramms *Danceweb* in Wien war, hatte ich anscheinend nicht mitbekommen, dass die Teilnehmer*innen an einem der ersten Tage ihre künstlerischen Arbeiten vorstellen sollten. Die Form dafür war jedem selbst überlassen. Man sollte etwas über sich erzählen und dann einen Ausschnitt aus seiner Arbeit zeigen, am besten live.

Da ich auf beides nicht vorbereitet war, dachte ich zwar gleich an das Mittel der Improvisation, aber da ich durch mein Unvorbereitet-Sein verunsichert war, verkürzte ich einfach die Zeit meiner Präsentation und habe gesprochen, mich also vorgestellt, und gleichzeitig getanzt. Da die banalen autobiographischen Informationen über mich schnell erzählt waren, mein Körper allerdings gerade erst anfang, sich auszudrücken beziehungsweise sich in Bewegung zu setzen, fing ich an, die verbalen Informationen auszuweiten durch das Mittel der Fiktion, und dichtete meine Biografie in Echtzeit um beziehungsweise verlängerte einzelne Stationen, die mich dann erneut irgendwo andershin in meiner Erzählung brachten. Es entstand mein erstes fiktives Portrait durch Bewegung und Sprache.

Nach dieser aus der Not geborenen Präsentation kamen 45 internationale Kolleg*innen auf mich zu und gaben mir ihr durchweg positives Feedback oder befragten mich zu meinen Methoden der Verbindung von Sprache und Tanz. Durch die Häufigkeit dieser Rückmeldungen merkte ich, dass ich ihnen wohl vermittelt hatte, dass das ein bestehender Teil meiner Arbeit sei (und natürlich kann ich auch nicht leugnen, dass ich in dem Moment, wo ich ins Zweisprachige kam, also Körpersprache und verbale Sprache, neue Möglichkeiten für mich entdeckte, meine Zuschauer*innen und Zuhörer*innen zu verführen), und machte mir eine Notiz, in der ich mich selber aufforderte:

»Probier mal was mit Sprache und Bewegung.«

Bühnenerzählungen

Tim Acy (UA, Kampnagel 2009)

Eine Frau an einem Tisch mit vielen banalen Alltagsobjekten: Papiertaschentücher, Post-its, ein schwarzer Edding, eine Nasendusche, Kaugummi, eine Flasche Sprühsahne, eine volle Wasserflasche, ein zuvor abgenommener falscher Haarzopf, eine Brille.

Die Frau scheint zunächst den Tisch mit diesen Objekten zu decken beziehungsweise sie einmal dem Publikum zu präsentieren, bevor sie anfängt, die Dinge auf dem Tisch mit großer Aufmerksamkeit und Überlegung umzuordnen und neu zu platzieren. Nach einer Weile öffnet sie den

*Blick zum Publikum, lässt die Zuschauer*innen teilnehmen an den Überlegungen zur Umordnung der Dinge und fängt, während sie die Dinge weiter bewegt, an zu sprechen:*

»Ich dachte schon immer, dass alle Gegenstände Gefühle haben. So würde ich in dem Fall denken, dass der Stift das Papier zu sehr belastet (*hebt den Stift vorsichtig von den Post-its auf*).

Und auch die Sahne muss etwas weiter wegrücken vom Haar, weil das Haar Angst hat, dass es sie fettig macht. Das Wasser möchte gerne zur Dusche, wobei die Dusche lieber zur Brille möchte, wegen dem Wort Nase. Doch die Brille möchte lieber auf meine Nase (*sie setzt sich die Brille auf*).

Die Blöcke wollen gerne an den Rand des Tisches ziehen, schon allein wegen der Form. Und das Haar ist wirklich sehr gerne im Mittelpunkt, während das Krokodil lieber alleine ist (*im hinteren Teil der Bühne liegt ein zuvor aufgepumptes riesengroßes Gummikrokodil*). Der Stift will jetzt hierhin (*sie legt den Stift auf die Post-its zurück*). Auch die Aufkleber, die ich früher an meiner Tür hatte: Da musste ich das Papier, wo der Aufkleber früher drauf gewohnt hat, in kleinen Boxen sammeln, denn wenn ich sie schon getrennt hatte, musste ich wenigstens dafür sorgen, dass sie weiter zusammen in einem Raum leben konnten. Und auch das Kaugummi, was ich gerade kaue: Wenn ich es nicht mehr kauen möchte, dann muss es zurück in das Papier, wo es vorher gewohnt hat, das Papier muss zurück in die Verpackung. Und die Verpackung: Zum Glück wusste ich nicht immer, wo die herkam – und zurück in den Laden – das war genauso anstrengend – wie mit den Besuchszeiten, die ich eingerichtet hatte für das Papier, wo der Aufkleber vorher drauf gewohnt hatte, zusammen mit dem Aufkleber an der Tür. Das Ganze hat wahnsinnig lange gedauert (*sie ordnet immer weiter überlegend die Dinge um*).

Das geht so weit, dass, wenn mir ein Gegenstand runterfliegt (*sie schmeißt extra die Wasserflasche vom Tisch und vollführt dann den ausgesprochenen Vorgang*), ich einen unauffälligen Weg finden muss, diesen Gegenstand aufzuheben, ihn zu küssen, ihn für drei Herzschläge an mein Herz zu halten und ihn wieder hinzustellen. Jedoch muss ich auch einen unauffälligen Weg finden, den Boden zu küssen. Ich könnte so tun, als ob ich was suche (*setzt ihre Brille ab, untersucht den Boden mit dem Gesicht sehr nah dran und küsst den Boden dann fast beiläufig*) und auch diesem drei Herzschläge zu geben (*legt den Brustkorb auf den Boden*), denn auch dieser hatte sich weh getan.«

Die Frau steht langsam wieder auf, sprüht sich plötzlich Sahne ins Gesicht, schmeißt in einem Bruchteil von Sekunden alle Gegenstände vom Tisch

runter, setzt sich auf den Tisch und bewegt sich laut hüpfend und polternd mit dem Möbel über die große Bühnenfläche, während alle Gegenstände, von denen so akribisch die Rede war, an der Nulllinie der Bühne brachliegen. Auf das detaillierte Besprechen der Gegenstände legt sich Lautes, Dynamisches, Nonverbales und breitet sich im ganzen Raum aus.

... eine weitere Erzählung aus Tim Acy:

Eine Tänzerin mit einem umgebundenen Rock aus Haaren tanzt zunächst eine kurze wiederkehrende Sequenz und blickt dabei auffordernd ins Publikum. Ihre Bewegungen und Posen scheinen gesellschaftlich bekannte Körperlichkeiten zu zitieren: Eine Armpose ähnelt z. B. der »Saturday Night Fever«-Geste von John Travolta. Dennoch transformiert sie diese Sequenz immer mehr – und bricht sie auch zum Teil wieder ab, um irgendwo anders anzusetzen, dabei wiederholt sie immer wieder folgende Sprachsequenz, zwölf Minuten lang:

»Wer bin ich?

Wer weiß es?

Ich mach's noch mal ein bisschen besser.

Wer bin ich?

Wer weiß es?

Ich mach's noch mal ein bisschen

besser.«.....

Antje schreibt kurz dazu:

Durch die Gleichzeitigkeit von Bewegungen und Sprechen, kann beim Zuschauer wieder eine Objektivierung eintreten und dadurch eine Identifizierung stattfinden. Die Wiederholung der Sprache setzt sich wie eine selbst komponierte Melodie auf das Bild des Körpers und da die Sprache vom Körper selbst gesendet wird, wird er zum Gesamtinstrument von Klang und Bewegung.

Sprache ist ja etwas ganz Körperliches. Der Körper ist ihr Resonanzraum und er bereitet hier durch die Litanei einen erweiterten Resonanzraum vor: Denn irgendwann verstummt der Text und klingt dennoch, während ich mich weiter bewege, nach, bis der Tanz aufhört – und ich still am Boden liege. In dieser Stille räsoniert das Gesagte und Getanzte – und breitet sich im ganzen Raum aus.

Sitzen ist eine gute Idee (UA, Kampnagel Oktober 2019)

*Eine Frau sitzt auf einem Stuhl inmitten der anderen Zuschauer*innen. Während sie spricht, wird sie sich langsam in Bewegung setzen und mit jedem Satz die Dynamik und Lautstärke ihres Sprechens und ihrer Bewe-*

gung in ein lautes Crescendo steigern. Es beginnt sehr leise und endet sehr laut.

»Ich steh auf rot.

Ich steh auf Stille.

Ich steh auf für Euch (*Sie steht tatsächlich auf, um sich langsam in Bewegung zu setzen*).

Ich steh auf Eure Blicke.

Ich steh auf, meistens um 7 Uhr in letzter Zeit.

Ich steh auf zwei Beinen.

Ich steh auf schwarz.

Ich steh auf Kommunikation, ja wirklich, im weitesten Sinne.

Ich steh auf Himbeertörtchen. Nein, aber ich steh auf das Wort Himbeertörtchen.

Ich steh auf schönes Wetter.

Ich steh auf Zelten am Strand.

Ich steh auf Sand.

Ich steh auf Sanduhren.

Ich steh auf Zeit, die verrinnt.

Ich steh auf Verschwendung.

Ich steh auf Freiheit, die ich meine.

Ich steh auf Neid.

Und ich steh auf Eifersucht.

Ich steh auf Macht.

Und ich steh auf Steine.

Ich steh auf Steine werfen.

Ich steh auf jemanden treffen.

Ich steh auf Gestank.

Und ich steh auf Dreck.

Und ich steh auf die, die den Dreck hinterlassen.

Ich steh auf Besetzung.

Und ich steh auf Banalitäten.

Ich steh auf Staub.

Und ich steh auf zu Staub werden.

Ich steh auf Begrenzungen.

Ich steh auf Besetzung.

Ich steh auf radikale Veränderungen.

Ich steh auf Gleichgültigkeit.

Ich steh auf Gleichgewicht.

Und ich steh auf Gleichnisse.

Ich steh auf Nissen.

.....

Ich steh auf.....

Ich steh auf und geh' durch den Raum! Weil das hier sonst keiner macht. Ich steh auf und geh' durch den Raum! Weil das hier sonst keiner macht. Ich steh auf und geh' durch den Raum! Weil das hier sonst keiner macht. Ich steh auf und geh' durch den Raum! Weil das hier sonst keiner macht. Ich steh auf und geh' durch den Raum! Weil das hier sonst keiner macht. Ich steh auf und geh' durch den Raum! Weil das hier sonst keiner macht.«

Antje klettert während des letzten Demo-Gesanges auf einen knallroten drei Meter hohen Hochsitz (Bühne: Irene Paetzig), setzt sich Kopfhörer von einem MP3-Player auf und verleiht den Aussagen anderer Menschen zu den Fragen »Wofür stehst Du auf?« und »Wann ist Sitzen eine gute Idee?«, ihre Stimme.

Antje erläutert:

Für diese Szene habe ich einen Pool an Begriffen angelegt, aber zum Großteil keine Reihenfolge festgesetzt, was die Suche, die mich durch eine sich steigernde Rhythmik zwingt, die Begriffe in einem bestimmten zeitlichen Raster zu finden und zu sagen, noch potenziert. Außerdem muss ich während des Suchens auch die Gesamtkomposition der Szene im Ohr behalten, wissend, dass das Ganze eine bestimmte musikalische Länge braucht, um den Bogen über die gesamte Sequenz bis zum Ende hin aufzubauen, zu antizipieren, um es dann zu manifestieren. Denn die ganze Szene endet mit einem lauten, sich wiederholenden Demo-Gesang »Ich steh auf und geh durch den Raum, weil das hier sonst keiner macht.«

Klima, Weltfrieden, Widerstand, Rassismus, Recht auf Bildung, Recht auf Freiheit, die Lust auf das Unwesentliche, die Lust auf Marmorkuchen ... Ich – als emanzipierte, weiße Frau in einer westlich privilegierten Welt – habe endlich den Text hinter mir.

So werden durch diese Sequenz gleich mehrere inhaltliche Ebenen verhandelt: mein Zerrissensein über die Antworten dieser großen Frage »Wofür stehst Du auf?«. Der Weg vom Persönlichen zum gesellschaftlich Allgemeinen. Die Frage, für wen man überhaupt aufsteht (in der Szene benenne ich zwei Gruppen: »meine Kinder« und das Publikum: »Ich steh auf für Euch«) und der Hinweis und die Anklage des Einzelnen gegenüber der »Masse« (Gruppe): ... »weil das hier sonst keiner macht.«

Wissend um die Hierarchie im Theater, dass ich, als solistische Performerin, ja auch die Macht habe, mich zu erheben und zu setzen, wann immer ich will, klettere ich am Ende der Sequenz, auch noch laut den anklagenden Demo-Gesang rufend, auf einen roten Hochsitz

in drei Meter Höhe und erhebe mich selbst im Sitzen noch über die Zuschauer*innengemeinschaft.

Immer noch auf der Bühne ...

*... Allerdings nur die Stimme von Antje ist zu hören, ihr Körper ist nicht sichtbar. Der Text allein fängt das Stück nimmer (2014) an: Die Zuschauer*innen – meist Kinder im Grundschulalter – sitzen auf der Bühne und hören: »Nichts kann verschwinden. Alles kommt doch immer wieder zurück. Oder?*

So wie ich zum Beispiel. Ich bin mal aus Dortmund verschwunden – und bin nach langer Zeit in Hamburg wiederaufgetaucht.

Eine grau-blaue Wollsocke von mir ist mal verschwunden und ist nach exakt drei Jahren wiederaufgetaucht. Schuhe von mir sind verschwunden, Ringe, Knöpfe, Freunde, Mützen, Schlüssel, Erinnerungen ... und die Jacke.

Ja, genau: die rote Jacke mit der Kapuze und dem gelben Innenfutter. Wenn diese Jacke verschwinden würde, zu wem würde sie wieder zurückkommen? Zu Dir, Nicole?

Und ihr! Ihr seid doch auch von irgendwo verschwunden und seid jetzt hier.

Ich sammle so einiges, um es vor dem Verschwinden zu bewahren.

Sammelt Ihr etwas? Knochen zum Beispiel?

Und wenn ihr verschwinden würdet – wer würde euch suchen??

Und wenn ich verschwinden würde – wer würde mich suchen?

Ich verschwind' jetzt mal – von hier.«

In diesem Moment betritt Antje die Bühne.

Antje Pfundtner zu den Bühnentexten:

In der Materialentwicklung, also im Probenprozess, wird das gesprochene Wort genauso behandelt, wie alle anderen Elemente, wie z. B. Bewegung, Objekt, Musik ...

Da ich ausgehend von einem Thema mit verschiedenen improvisatorischen und kompositorischen Mitteln zur Materialentwicklung arbeite, betrachte ich auch die Sprache als etwas, das mir zur Verfügung steht. Obwohl die Verknüpfung von Sprechen und Tanzen für mich ein wechselseitiges Verhältnis bildet, in dem der Tanz das Gesprochene beeinflusst und umgekehrt, stelle ich dennoch fest, dass die Sprache bei mir selten den Anfang macht.

Meist geht ihr Bewegung oder der Umgang mit Objekten voraus oder motiviert sie.

Wichtig ist mir auch, dass die Sprache nicht schließt, nicht kom-

mentiert, sodass sie immer die Möglichkeit hat, eine weitere Ebene zu der Bewegung zu bilden und so zu *einer* Schicht in der Sezierung des Betrachters wird. Oder sogar zum poetischen Raum.

Da sie genauso kompositorischer Bestandteil der Arbeit ist wie die anderen Elemente, wird sie auch auf ihren Klang und ihre Rhythmik untersucht; deshalb ist es für mich auch entscheidend, dass so gut wie alle Sprachsequenzen durch das gesprochene Wort in dem Moment des *Agierens* entstehen – und nicht vorab verschriftlicht werden. Es kommt zwar ab und an vor, dass es einen literarischen Text als Vorlage gibt. Die Notwendigkeit eines fremden Autors muss thematisch allerdings sehr hoch sein – oder die »fremden« Texte in einer engen Verwandtschaft zu dem gesprochenen Wort von mir stehen, sodass ich sie mir auf eine Art aneignen kann, die der natürlichen Verfügbarkeit meiner eigenen Sprache nahekommt.

**Ein Gespräch zwischen Antje Pfundtner, Anne Kersting
(Dramaturgin, Kuratorin, langjähriger Teil von APiG) und Irmela
Kästner (Tanzkritikerin, Autorin)**

Irmela:

Ich habe mich erinnert, wie ich als Kritikerin in einer Eurer Vorstellungen sitze, dann geht das Sprechen los, dann schreibe ich vielleicht noch die ersten zwei Sätze mit und dann denke ich: »Worum geht's eigentlich?« Erst mal, dass ich da sowieso oft nicht so schnell folgen kann, zweitens, dass es ja auch vom Inhaltlichen oft sehr springt. Das macht überhaupt keinen Sinn, den Text jetzt komplett mitzuschreiben. Das klingt jetzt vielleicht etwas ketzerisch: Aber wenn ich mich erinnere, dass ich überhaupt mal eine Textzeile in einem Stück von Euch mitgeschrieben und dann in der Kritik auch erwähnt habe, dann ist das dieses »Wer bin ich? Wer weiß es? Ich mach's noch mal ein bisschen besser«, aus *Tim Acy* (2009). Das ist, glaube ich, die einzige Zeile, die ich je wörtlich zitiert habe, die für mich aber auch sehr kennzeichnend für deine Arbeit ist.

Anne:

Sprache hat ja eine Semantik und eine Syntax. Sprache ist ja grammatikalisch entweder kausal oder widersprüchlich oder final. Also sie hat ja immer verschiedene Zwecke. Sie hat den Zweck, Absichten zu haben. Sprache ist daran gewöhnt, auf sich selbst aufzubauen und sich selbst zu manipulieren. Da würde ich sagen: Ganz oft in den APiG-Stücken

ist die Sprache; wir sprechen ja so oft von der rhythmischen Sprache, die wir sehr dynamisch ansetzen, aber bis auf ein paar Erzählungen sind es sehr oft kurze Sätze, die wiederholt werden. Also: »Ich mache es nochmal ein bisschen besser.« »Wer bin ich.« »Ich erinnere das anders.« Das könnte man jetzt ewig zitieren. Warum sind sie so kurz? Warum werden sie wiederholt? Ich kann sie total speichern. Ich kann mich zurücklehnen, die Information ist da. Die Information ist da, ändert sich nicht groß und öffnet meinen Blick, um in Ruhe auf Bewegung, Inszenierung, Komposition, Musik, Raum, sonst was zu gucken. Jetzt habe ich Platz zu gucken. Ich habe eine Info, ich kann sie vielleicht noch nicht verknüpfen, aber sie läuft nicht weg, zumal ich mir den Satz ohnehin gemerkt habe. Der beruhigt mich, denn der ist kurz, der ist einfach, der wird mir zehn Mal wiederholt. Ich wäre schön blöd, ihn zu vergessen, und also kann ich mich dem Komplexeren widmen, der komplexeren Sprache von Bewegung – wie erinnere ich Bewegung etc. –, ich habe mehr Zeit. Die Knappheit dieser Sätze in ihrer Wiederholung schenken mir Zeit für meine Fokussierung auf Anderes, aufs Hören von Musik, aufs Gucken, auf die Zusammensetzung von Raum und Bewegung, von Performer*innen untereinander.

Wenn man die Texte von Antje Pfundtner in Gesellschaft allerdings publizieren müsste, wie würde das gehen? Denn in der Publikation fällt das Gesprochene weg, die Musikalität ist nicht da ...

Um ein Beispiel zu geben: Es gibt in deinen Stücken kaum einen Text, an dem nicht so lange gearbeitet wurde, wie der aus *Reset*: an seinem Rhythmus, an seiner Zeit und an seiner Musikalität. In *Reset* damals, also 2007, haben wir diesen Text von Dani auf die Sekunde genau, auf die Ausatmer, die Konsonanten, die Vokale, die Pausen genau gearbeitet, um schlussendlich die Sprache beinahe zu materialisieren, um sie selbst in den Sprachpausen präsent zu haben. Es war eine der formalsten Arbeiten an dem Text, die ich erinnere in all den Stücken. Und jetzt, als wir denselben Text wiederholt haben, zehn Jahre später, in einem anderen Stück, begegnete mir derselbe Text komplett anders, als eine reine Narration. Wir haben uns gar nicht mehr auf den Sprachduktus fokussiert. Auf einmal wurde ein Text eine reine Erzählung und eine Erinnerung. Das war gar kein Mittel mehr. Und das war eine spannende Entwicklung, zu merken, wie tatsächlich ein Text, der so stark formal war, wie ein rhythmisch durchchoreographierter Text auf einmal ein reiner Inhalt ist, eine reine Erzählung: aus der Erinnerung der Performerin selbst heraus gesprochen. Das ist die größtmögliche Veränderung, die ein Text erfahren kann, finde ich, in diesen zehn Jahren.

Antje:

Lasst uns doch nochmal in das Video von *Vertanzt* (UA, Kampnagel 2011) reinschauen, denn es gibt dieses zwölfminütige Tanzduett in dem Stück, das auf einen klar komponierten Dialog von Tanz und Text aufbaut:

Auf der Bühne:

Zwei Frauen sind – neben schwarzen Plastikbäumen, einem schwarzen Sessel, einem alten Telefon, einem ausgestopften Papagei, einem Spiegel, einem Arm einer Schaufensterpuppe und einer Perücke – auf der weißen Tanzfläche der Bühne. Beide sind identisch angezogen. Eine der beiden Tänzerinnen (Silke Hundertmark) beginnt eine Bewegungssequenz. Sehr bedacht – überlegend. Mittendrin sagt sie:

»Ungefähr so muss sie es gemacht haben.«

Die andere Tänzerin (Antje) hält sich zunächst im Hintergrund, agiert mit den rumliegenden Dingen und steigt dann allmählich in die Bewegungssequenz mit ein – mit den Worten: »Ich erinnere' das anders.« Ein ca. zwölfminütiges Tanzduett entsteht, in dem die beiden Tänzerinnen während ihrer gemeinsam getanzten Choreographie zunächst immer wieder diese kleine Unterhaltung führen:

»Ungefähr so muss sie es gemacht haben.« – »Ich erinnere' das anders«.

Die Bewegungen sind zum Teil unisono und synchron, verwandeln und verschieben sich aber an verschiedenen Schnittstellen, um entweder wieder zusammenzukommen oder sich erneut zu transformieren, bis die Choreographie die Sprache immer mehr ablöst und nur noch physisch gemeinsam erinnert und sich widersprochen wird.

Irmela:

Gut, dass wir da noch mal reingeschaut haben in *Vertanzt*. Denn jetzt erinnere ich wieder, wie ich schon damals dachte: dass ich es so wahn-sinnig finde, wie es von dem Text auf die Bewegung, auf die Synchronität von euch beiden wechselt, und der Text sich dann auch auflöst und nachher in dieses reine Trommeln übergeht. Das ist für mich eine Wahnsinns-Komposition, wo aber auch wirklich alles zusammengeht, wo ich denke, das ist einfach unglaublich genial und muss eine wahn-sinnige Arbeit sein. Und ich mich dann aber auch fragte, würde der Tanz jetzt z. B. ohne den Text auskommen? Oder nicht? Braucht er ihn erstmal, um dahin zu kommen, dass der Text sich schließlich auflösen kann? Und ist das dann sogar die strategische Idee oder das kompositorische Prinzip?

Anne:

Witzig, dass du davon sprichst, denn ich hatte ewig nicht mehr in *Vertantz* reingeguckt, und weil du die Frage stellst, »würde der Tanz ohne den Text auskommen?« Beim Video gucken habe ich mir eben eine Notiz gemacht: »Wer bestimmt hier wen oder wer setzt, wer bindet hier wen ein? Wer war zuerst da oder wer hat den Stab in der Hand?« Für mich ist *Vertantz*, dieses lange Duett, fast eine Frage, wie ich sie oft bei Alexander Kluge wiederfinde. Was ist ein Bild und was ist die Bildlegende dazu? Es ist ein semiotisches Ding: Wer wird durch wen bezeichnet oder was bezeichnet was? Und da funktioniert diese Szene so, dass letztendlich »so muss sie es gemacht haben« ja immer ein textlicher Verweis ist auf das, was ich gerade sage, was ich ankündige, ihr könnt es sehen und überprüfen. Diese Behauptungen von Bild und Text können einander entsprechen. Und darin fängt eben die Verschiebung bereits an, weil da schon tatsächlich die Fiktion, die Verschiebung zwischen Bild und Bildlegende, zwischen Authentizität von Bildlegende und Bild sich irgendwie verschiebt. Und dann setze ich rhythmisch eben noch einen drauf, mit der Synchronizität des getanzten Duetts. Das Duett spielt ganz stark damit, kurze Unisono-Momente zu haben, die dann wieder verlassen werden, aber immer im Dienst von: Ah, seht ihr, ihr könnt ja synchron sein, ah, seht ihr, ihr könnt ja einander entsprechen, während euer Sprechen und euer Tun nie einander entspricht ... Es ist im Grunde genommen ein Duett von Tanz und Text.

Antje:

Um bei dem Ausschnitt aus *Vertantz* zu bleiben: Ich denke auch, dass sie sich gerade bei diesem Duett wirklich brauchen: Tanz und Text.

An der Stelle, an der ich auf der Bühne sage, »Ich erinnere' das anders«, frage ich mich generell: Wie wird überhaupt Tanz geschrieben oder gelesen? Diese Aussage z. B., »dass Tanz flüchtig sei«, der ich übrigens sehr widerspreche, die scheint hier unterwandert zu werden. »Ungefähr so muss sie es gemacht haben« erinnert an einen physischen Vorgang, indem dieser Vorgang in der Gegenwart ausgeführt wird. Dadurch entsteht ja ein neues Referenzsystem. Und aus der Erinnerung entsteht die Komposition der Echtzeit – im Jetzt. Und dann kommt noch eine Ebene drauf: der Widerspruch »Ich erinnere' das anders.« Die zwei auf der Bühne verweisen auf eine dritte Person – und entkoppeln das Material sprachlich dadurch von sich selbst. Da sie aber Ausführende der Bewegungen sind, erweitern sie durch die dritte Person auch ihre eigene Identität oder stellen sie in Frage, denn sie könnten ja mit dem »sie« auch einfach die jeweils andere meinen oder sogar über sich

selbst in der dritten Person sprechen. Das sprachliche Präsens ist lediglich der Widerspruch »Ich erinnere' das anders.« Und zwar jetzt und hier – und dadurch schreibe ich es neu.

Insofern ist die Sprache hier nicht nur kompositorisches Prinzip. Es ist auch essenziell, *was* gesagt wird. Und dann ist es natürlich entscheidend, wie sich das Gesagte mit der entstehenden Choreographie verzahnt, was Anne gerade beschrieben hat. Und dadurch sind die Zuschauer*innen ständig gefordert, mit der Mehrschichtigkeit dieser Sprachen umzugehen und sie zu lesen.

Irmela:

Es sind ja auch immer diese Brüche drin, sodass z. B. auf der einen Seite erst mal etwas gesagt wird, dann wird das Gesagte irgendwie weitergesponnen oder geht in etwas Rhythmisches über, wo dann gar nicht mehr so sehr der Textinhalt im Vordergrund steht, sondern die musikalische Transformation, und dann kommt auf einmal wieder so ein Bruch. Z. B. nach dem Duett, von dem wir gerade sprechen. Dann kommt auf einmal der Satz »Das ist übrigens Silke aus Pinneberg.« Warum jetzt? War das andere davor auserzählt? Oder ist das wieder so ein Prinzip, damit keine Geschichte von vorne bis hinten erzählt wird? Nach dem Motto: Ich hau da jetzt einfach mal zwischen und mache irgendwie sowas, wo auch das Publikum erst mal wieder aufguckt und denkt, was soll denn das jetzt? Oder geht das dann irgendwann nochmal zurück und geht weiter von dort, wo es aufgehört hat? Und warum geht das ausgerechnet jetzt nicht weiter?

Anne:

Dieser Bruch, ist das für dich ein Ende oder ein Echo? Wenn der profane Satz fällt: »Das ist Silke, die kommt aus Pinneberg«, würdest du sagen, der vorherige Text hallt dennoch nach? Vermisst du den?

Irmela:

Vielleicht ist das dann manchmal der Moment, wo ich einfach aufhöre, so genau auf den Text zu hören und etwas anderes versuche, um etwas anderes zu entdecken. Ich versuche dann auf einer anderen Ebene den Zusammenhang zu finden: durch die Stimmung, die Bewegung, die Konstellationen.

Beispielsweise bei dem Stück *Alles auf Anfang* (2018): Warum tritt in diesem Stück jetzt so eine Plüschente auf? Oder warum rollt da jetzt so ein Ball herein? Wenn sich das für mich nicht sofort erschließt, dann versuche ich eher auf eine andere Ebene zu gehen. Nun bin ich ja

auch Tanzkritikerin und keine Theaterkritikerin. Ich beschäftige mich auch anders mit Text. Selbst wenn ich ins Theater gehe, beschäftige ich mich anders mit dem Text oder mit dem, was auf der Bühne passiert und gesagt wird.

Aber jetzt habe ich eine Frage an Euch: Anne Teresa De Keersmaecker hat ja z. B. immer gesagt: »Wo die Bewegung aufhört, beginnt die Sprache. Oder wo die Sprache aufhört, beginnt der Tanz.«

Wie ist das bei Euch? Trifft das für Euch auch zu? Denn das ist ja allgemein etwas, was oft im Tanz gesagt wird.

Antje:

Hm. Nein, das könnte ich so für mich nicht sagen. Bei uns verschwimmen diese beiden Sprachebenen ja immer wieder stark oder sie bedingen sich sogar. Außerdem ist für mich das gesprochene Wort etwas sehr Körperliches, und ich bin meist auch in Bewegung oder sogar im Tanz, wenn ich spreche.

Anne:

Also, um auf diesen Anne-Teresa-Satz zurückzukommen, wenn die Bewegung aufhört, fängt der Tanz an. Wie deutet man diesen Satz? Wenn ich in einer Sprache sprachlos werde, gehe ich zur anderen über? Muss man das so verstehen? Wenn man das so verstehen müsste, würde ich sagen, bei uns auf keinen Fall. Und dann würde ich sagen, dann ist der Tanz für die Sprache ein Glutamat und vice versa. Es ist ja nur eine Fortführung, ein Verstärker: Eine Bewegung gibt dem Gesagten einen Nachhall oder eben umgekehrt.

Die still gewordene gesprochene Sprache hat ihre Resonanz in der Bewegung oder eben andersherum. Von daher ist es immer eine Überlappung, denn da kann die Sprache so sehr plötzlich die Klappe halten: Trotz einsetzender Stille und darin einsetzenden Bewegungen, die Sprache spricht immer noch. Das ist die still gewordene Sprache, die immer noch spricht. Und so würde ich sagen, selbst die nicht sprechende Sprache ist immer da und die nicht bewegte Bewegung, also der Stillstand, ist nichts anderes als die Bewegung, die sich nicht bewegt. Es ist eigentlich immer eine Überlappung, immer.

Für mich ist Bühnensprache Zeit mit doppelter Redezeit: Eine Zeit lang spricht die Sprache, um anschließend zu schweigen, weil ihr stiller Nachhall an der Reihe ist.

Die Stille, die Sprache produziert, wenn sie nicht spricht, generiert Bühnenzeit, die Denk- und Redezeit des Publikums, die Zeit, in der das Publikum sich selbst räumlich und zeitlich positioniert. Inso-

fern ist Text nichts anderes als ein Zeit-Instrumentarium, eine Schaffung von Zeit, eine Raffung oder Schaffung, oder eben eine Schaffung von Raum, damit man Zeit hat, tatsächlich seine Wahrnehmungen zu sortieren.

Antje:

Außerdem setzen wir das gesprochene Wort ja auch wirklich auf sehr unterschiedliche Weise ein. Entweder in Form einer Erzählung oder als Litanei, die durch die Wiederholung einen poetisch-musikalischen Raum kreiert, oder als direkte, fast private Ansprache an das Publikum, oder sie transformiert sich zu »Sounds«, sodass aus Sprache wieder Laute werden ...

In der Produktion *Aus der Reihe tanzen* (2015) haben wir es ja dann mit dem Gebrauch von Sprache auf die Spitze getrieben, indem wir Redewendungen und Sprachspiele wörtlich genommen haben – und ihren Anweisungen gefolgt sind. Auf Schritt und Tritt, sozusagen. Da hört die Sprache sozusagen nie auf.

Klar, Sprachspiele mögen beim ersten Zuhören banal klingen, aber sie spiegeln oft ganze »Gepflogenheiten« einer Gemeinschaft wider und sind ja fester Bestandteil unserer Kultur und werden immer noch im Alltag genutzt, also tatsächlich gesprochen.

Außerdem haben wir in dieser Arbeit zusätzlich auch noch das geschriebene Wort als weiteres Übersetzungselement eingeführt: auf die Bühnenwand projiziert – also auch als Bild genutzt.

Eben wieder wie bei der Frage vom Bild und seiner Bildlegende: Wer verleiht hier eigentlich wem seine Lesbarkeit?

Im Arbeitsprozess haben wir diesmal den umgekehrten Weg gewählt und uns gefragt, wie Tanz Sprache übersetzen kann und wie durch die physische Übersetzung der Sprache eine erweiterte Lesbarkeit und Sinnhaftigkeit entsteht.

Außerdem waren die Sprachspiele für mich »gefundenes Fresken«, um durch den Gebrauch und Missbrauch von ihnen neue Bedeutungsebenen zu kreieren.

So viele Referenzsysteme gab es, glaube ich, noch nie in einer unserer Arbeiten und die Zuschauer*innen wurden in ihrem »Lesen« aufgefordert, sich zu positionieren und sich zu entscheiden, was für sie zuerst da war. Das Bild? Die Bewegung? Das geschriebene oder das gesprochene Wort? Was lesen sie zuerst und wer übersetzt hier was und zu welchem Zweck?

»Bis dann am Ende alles ineinanderfloss und uns die Felle davonschwammen und nichts mehr beim Alten blieb. Denn früher oder später wird aus Wald – alt. Aus Bäumen werden 1000-und-1-Nacht, 1000 Tode, 10 Pferde, 7 Sachen, 7 Meilen, diesmal keine Zwerge. Und das ist ok. Magst Du den Ort, wo sich Hase und Fuchs ›Gute Nacht‹ sagen? Sie sind beide längst über alle Berge, einfach auf und davon. Wie konnte es nur dazu kommen?«

Irmela:

Bei diesen Referenzsystemen da habe ich ja das Gefühl, dass es für dich sehr wichtig ist, auch Text zu nehmen, wo das Publikum ganz viele Referenzsysteme hat. Also jetzt nicht einfach irgendwas Absurdes, sondern erst mal was, mit dem alle etwas anfangen können. Und an dem sich alle dran abarbeiten können, eben wie z. B. an Redewendungen. Anscheinend sind dir diese fast kollektiven Referenzsysteme sehr wichtig.

Antje:

Ja, sind sie. Sie kreieren für mich auch immer wieder die Lust an und auf Sprache, weil gerade Redewendungen so einen komischen gesellschaftlichen Nenner behaupten. Aber gibt es den wirklich? Oder brechen sie den auf? Auf was wollen sie denn verweisen? Und gibt es tatsächlich einen größeren gemeinsamen Nenner durch Sprachbilder als durch Körperbilder?

Irmela:

Und schließen diese Sprachbilder manchmal nicht auch etwas ab? So dass sie auch etwas zumachen, anstatt dass sie etwas öffnen?

Antje:

Sicher. Allerdings möchte ich behaupten, so wie wir sie nutzen, öffnen sie eher. Aber wer weiß, vielleicht hab' ich da auch einen blinden Fleck. Aber als ich angefangen habe, mit Sprache zu arbeiten, war es mir immer wichtig, dass Sprache nicht schließt oder plötzlich die Erklärung wird für das, was ich gerade gesehen habe. Wenn Sprache reinkommt, muss sie für mich entweder eine zweite Ebene kreieren oder sie muss etwas öffnen. Sie muss was im Schilde führen, was die Zuschauer*innen oder den Zuhörenden wieder auf eine andere Ebene bringt oder sie zumindest überrascht.

Anne:

Und genau das bringt mich jetzt zu einer Frage an Euch: Wie bindet

mich – als Zuschauer*in und Zuhörer*in – Text in den Stücken von APiG, und wie bindet mich Bewegung? Seht ihr da, empfindet ihr da überhaupt einen Unterschied? Stellt ihr euch überhaupt diese Frage? Will heißen, das Mit-Sein im Stück: Wie gehe ich mit im Text und wie gehe ich mit in der Bewegung? Habt ihr da Gedanken zu?

Irmela:

Es freut mich auch immer, kontinuierlicheren Tanz zu sehen, also nicht einfach nur als Resonanz auf ein Wort oder auf Text. Oder eben nur als eine kurze Abfolge von Bewegung, und dann kommt wieder das Nächste. Sondern dass der Tanz sich durchsetzt. Wenn das passiert, das ist dann für mich der Moment, wo es so richtig abhebt. Da ist dann wirklich der Text nicht mehr so wichtig. Sonst ist man ja oft so ein bisschen hin- und hergerissen, wenn es so schnell geht mit den Redewendungen oder allgemein mit der Sprache, und dann folgt schon die nächste Redewendung oder antwortet der nächste Satz auf den Klang oder auf den Inhalt. Und manchmal ist es mir dann zu viel, da denke ich dann oft: »Oh nee, es reicht.«

Obwohl ich dir gerne bei einer längeren Geschichte zuhören kann, wo dann länger was erzählt wird. Aber diese Art von »Schlagabtausch« ist so ein Effekt und manchmal ist es super clever und auch witzig, aber dann ist das für mich auch ausgereizt. Also ich bin ja auch kein Fan von Kabarett, wo vom Inhalt her oft eins das Nächste jagt und eins aus dem anderen entsteht. Manchmal hat deine Verwendung von Sprache ein bisschen was Kabarettistisches für mich und das ist mir manchmal dann zu viel. So finde ich es eben auch mal gut, wenn mal nichts gesagt wird.

Schön finde ich übrigens, wenn die Sprache in Musik übergeht. Sei es in Gesang, in Töne oder auch Instrumentalmusik, so wie es bei dieser Trommelgeschichte vorhin bei *Vertanzt* der Fall war.

Antje:

Es gibt natürlich Stücke, wo es auffällig ist, dass da sehr viel gesprochen wird und die Sprache auch sehr dicht ist.

Aber es gibt ja auch Stücke, wo das weniger passiert. Allerdings kann ich mit diesem »Abheben«, was Du beschreibst, Irmela, schon was anfangen. Meine Mutter hat öfter mal gesagt: »Ach Antje, am liebsten mag ich die Momente in deinen Stücken, wenn du dann fliegst.« Also sie beschreibt da ein ähnliches Gefühl wie Du. Das kann ich insofern von innen – also als Performerin – nachvollziehen, weil das für mich oft auch so stattfindet, und das hat meiner Meinung nach tat-

sächlich sehr stark mit dem Verhältnis von Sprache und Bewegung zu tun. Ich glaube, das ist dann der Moment, wo sich das Verhältnis von Sprache und Tanz auflöst beziehungsweise wo es in *eine* Sprache mündet – und das ist dann entweder die körperliche oder die musikalische, wo das gesprochene Wort sich transformiert und zu Musik wird und dann sogar meist tatsächlich von der Musik abgelöst wird. Der Körper agiert dann also im Resonanzraum der Sprache und kreierte darin – auch durch das Mittel der Choreographie – wieder eine eigene Sprache.

Ich denke, dass es eine Frage der Dosierung bleibt. Ähnlich, wie bei autobiographischen Aussagen, die ich in unserem Stück *nimmer* (2014) mache:

»Meine Eltern haben schon immer gesagt: Antje, Du weißt nicht, wann Schluss ist. Aber wer weiß das schon? Hm? Wer weiß schon, wann Schluss ist? ...«

Ich muss dann aufpassen, wo »trippst« sich jetzt der Körper hin, also in welchen Zustand begibt er sich oder transformiert er sich sogar. Und in welchen die Sprache? Denn ich kann da durchaus auch einen großen Lustgewinn von haben, wenn die Sprache sich »trippst«, weil sie dann für mich nochmal einen anderen Raum kreierte und anders agiert als Sprache es normalerweise tut. Dennoch kann ich mir dann auch dein »zu viel« vorstellen, Irmela. Das ist dann vielleicht auch einfach Geschmacksache. Für mich ist es dennoch ein interessanter Moment.

Anne:

Ja, und da sind wir wirklich bei dem großen Thema von Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung, ob jetzt Theater oder Tanz, ist egal. Wenn du sagst: »wohin es dich »trippst«, dann weiß ich exakt, wovon du sprichst, ich arbeite ja schon lang genug mit dir. Und ich weiß, dass du dich durch Sprache »trippst«, mitunter natürlich auch durch Bewegungen, aber du manchmal die Sprache als Prolog für den Bewegungstrip brauchst, also als Vortritt sozusagen. Das ist aber eine körperliche Erfahrung, die vollziehst du, weil das Sprechen ein körperlicher Akt ist, das ist Arbeit, gerade in der Schnelligkeit, in der du sprichst. Für uns Zuschauer*innen ist es ja ein Hören und eine andere Wahrnehmung, denn wir bewegen uns nicht dabei ... und wo es für dich ein Trip ist, ein Crescendo, wird es für uns fast ein Überdross ... Während du sprechend in einem kontinuierlichen Prozess von Steigerung bist, sind wir schon am Anschlag, in einem Moment von »Stop, Stop, bitte Stop.« Wir befinden uns in verschiedenem Empfinden von Zeit.

Antje:

Naja, es ist ja erst mal nur ein Mittel zur Entwicklung von Sprachmaterial. Ich schaue das Material logischerweise auch von außen – per Videoaufzeichnung – an, um den Blick beziehungsweise das, was sich von »innen« einstellt, mit dem »Außen« zu überprüfen. Und dann wird aufgrund des Inhalts und der Komposition entschieden, ob dieses »Trippen« sogar gewollt ist, aufgrund dessen, was es kreierte oder hinterlässt oder eben nicht.

Irmela:

Aber man hört ja auch Text anders zu als man Tanz anschaut. Diese Brüche, die da bei dir drin sind, diese inhaltlichen Brüche, wo man eigentlich ja auch immer noch den Anspruch hat, denen zu folgen, da ist man ständig so hin- und hergeworfen und denkt: »ach, ah, so«. Und diese Brüche hast du dann in dem Tanz-Schauen nicht. Und wenn du zusätzlich noch gewohnt bist, Tanz zu schauen, überlegst du nicht die ganze Zeit: »Was hat sie denn da gerade gemacht? Und was bedeutet denn das? Wie übersetze ich diese Bewegung?« Die Übersetzung im Tanz empfinde ich als freier, fließender als die der Sprache. Die Sprache, speziell in deiner Arbeit, Antje, hat auf der einen Seite etwas Musikalisches, auf der anderen Seite steht der Inhalt, dem man folgen möchte. Und so wird man als Zuhörer*in ständig von einem ins andere katapultiert.

Anne:

Die arme Sprache hat irgendwie das schlechte Los gezogen, als hätte sie immer eine Absicht, als würde sie immer bewusst agieren. Wird das denn auch vom Körper behauptet? Und in der Sprache kann es einen Bruch geben – und im Körper?

Antje:

Dennoch ist die Sprache gar nicht so arm dran, denn sie scheint oft auch das Element zu sein, was bleibt. Es gibt nämlich Zuschauer*innen, die zusammen mit Freund*innen oder Familienmitgliedern die Stücke von APiG gesehen haben und uns später erzählen, was sie seitdem in ihrem Freundschafts- oder Familienalltag sagen, also tatsächlich in ihren alltäglichen Sprachgebrauch mit einbinden:

»Ich erinnere das anders.« (*Vertantz*, 2011)

»Ich mach's noch mal ein bisschen besser.« (*Tim Agy*, 2009)

»Das hab' ich extra gemacht. Extra gemacht, extra gemacht, ...« (*Vertantz*, 2011)

»Ich geh jetzt auf die Heizung.« (Vertantz, 2011)

»Aber JA aber NEIN aber JA aber NEIN aber JA aber NEIN aber JA aber NEIN.....« (Für mich, 2018)

»Danke. Und jetzt hau ab.« (nimmer, 2014)

»Google, google, google,« (nimmer, 2014)

»Hab ich gemacht.« (Sitzen ist eine gute Idee, 2019)

Dass diese Zitate ›Kult‹ beziehungsweise zum Selbstgesprochenen in diesen Kleingemeinschaften werden, hat zum einen sicherlich mit der zum Großteil ritualisierten Methode der Litanei zu tun, über die wir bereits gesprochen haben. Sie können dem gar nicht mehr entkommen. Es muss sich einprägen: Es ist wie ein Ohrwurm. Aber zum anderen verweisen sie ja alle auch auf alltägliche Alltagssituationsgespräche von Beziehungen, nämlich etwas anders zu erinnern, etwas besser zu machen, sich zu bedanken und direkt danach wieder zu schimpfen, mit einer Alien-Stimme immer wieder das Wort google zu sagen, sodass es zum einzigen Wort einer befremdlich, kindisch-außerirdischen Sprache wird – und heutzutage eh die Antwort auf so Vieles scheint, ein ewiges Aber-JA-aber-NEIN, dass alles sind im Alltag vielleicht auch Sehnsüchte, unsere menschlichen Defizite anzusprechen.

Irmela:

Obwohl der Körper ja auch sehr bewusst agiert bei dir. Das ist ja schon sehr, sehr klar. Die Bewegungen sind klar gezeichnet, sehr klar durchkomponiert. Da macht ja nicht eine*r irgendwas oder, dass die Performer*innen inneren Impulsen folgen, sondern es ist ja sehr klar gezeichnet und sehr klar gesetzt und sehr genau gearbeitet – so klar wie die Sprache.

Antje:

Dennoch möchte ich abschließend gerne noch was zu deiner Frage, Anne, wie man sich als Zuschauer*in in die APiG Stücke an- oder eingebunden fühlt, sagen:

Ich bin natürlich nur im Entstehungsprozess und durch die Videoaufzeichnungen meine eigene Zuschauer*in, aber hoffentlich fühlen sich die Zuschauer*innen schon allein dadurch eingebunden, dass wir uns ja immer die Frage bei jeder Arbeit stellen: »Für wen?« – tue ich oder tun wir das hier eigentlich? An wen wendet es sich? Und warum?

Auf der Bühne richtet es sich natürlich meist an das gekommene Publikum. Aber auch im Entstehungsprozess spielt diese Frage für uns ja oft eine entscheidende Rolle. Wir sprechen dann von Widmungen. Und inzwischen gibt es ja bereits auch Methoden, die wir nutzen, um

Sprache, um die Lücke zu schließen? – Oder um Räume zu öffnen?

gezielt durch Widmungen Material zu entwickeln. Das Stück *Für mich* (2018) hat sich Widmungen sogar als inhaltliches Prinzip zugrunde gelegt. Und deshalb möchte ich gerne für die Leser*innen mit einer Widmung an sie enden – allerdings wieder auf der Bühne – aus dem Stück *Tim Acy* (2009):

Ich stehe auf der Bühne. Und schaue das Publikum an und sage:

»Der nächste Tanz ist ganz allein für Euch«:

(Ich drehe mich mit dem Rücken zu Euch, auf einem Bein, Mehl schneit aus meinen Händen – zu einer viel zu schnell komponierten Mondscheinsonate von Beethoven – und ich bleibe dabei auf einer Stelle):

!!

Wenn der Tanz zu Ende ist, drehe ich mich wieder zu Euch um, schaue Euch an und rufe:

»Und der ist für mich!«...

(Ich lass mich gehen, nehme die Bühne ein und begleite meine unrepräsentativen Bewegungen mit schnaubenden und prustenden Lauten):

—.....—.....--

////////// —.....-.....« »»««««««««««

.....:

—

oo = »«««««««

///_._.///

!

.....

!

Theater der Anderssprachigkeit

Kooperative und prozessuale Verfahren der szenischen Sprechtexterzeugung bei *Common Ground* (Yael Ronen und Ensemble)

Anderssprachigkeit als Ausdruck für das Erfahrbar-Werden von Sprache, die vom Anderen, vom Fremden herkommt, lässt sich auf die dem Sprechen und Schreiben eingetragene Differenz beziehen, immer schon von der »eigenen« Sprache entfernt zu sein, von ihr scheinbar »enteignet« zurückgelassen zu werden und in Bezug auf sie fremd zu bleiben. Theoretische wie literarische Positionen von Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Franz Kafka oder Yōko Tawada verknüpfen sich in teils überlagernder, teils divergierender Weise mit dem Anderssprachigen.¹ Dabei eröffnet sich das Moment der Anderssprachigkeit in der (schwierigen oder gar schmerzvollen) Konfrontation mit einer neuen, unbekanntem Sprachumgebung wie etwa im Fall von freiwilliger oder unfreiwilliger Migration (Tawada) oder im Kontext von ausgrenzender Sprachpolitik und Kolonialismus (Kafka, Derrida). In der Erfahrung des Fremden wird den Sprachlernenden zugleich die bisher selbstverständliche Sprache, sogar das, was ihnen als »Muttersprache« galt, fremd – oder eben anders. Aber auch ohne die Erfahrung eines Sprachwechsels können bestimmte ästhetische Verfahren – wie Deleuze u. a. anhand von Kafkas Schreibweise nachzeichnet – eine derart wahrnehmbare Distanzierung des Einzelnen von »seiner« Sprache bewirken.² Sprechende, Schreibende wie auch Lesende treten für einen unterschiedlich ausgedehnten Zeit-Raum aus »ihrer« Sprache heraus. Sie werden *exophon*.³

Wenn sich dieser Beitrag als solcher zu Verhandlungen von kooperativen und prozessualen Verfahren der szenischen Sprechtexterzeugung auf dem Theater vorstellen möchte, dann scheint der von Spaltungen durchzogene, sogar destruktive und zunächst selbstbezüglich ausgestaltete Erfahrungsraum von Anderssprachigkeit den in der Bezeichnung *TogetherText* aufgerufenen kollektiven wie produktiven Dynamiken merkwürdig entgegenzustehen. Diesem Eindruck widersteht Anderssprachigkeit jedoch, insofern sie in ihrem Erfahrbar-Werden zwar immer auch Zugehörigkeiten durchkreuzt, vor allem aber auf kollektivierende Prozesse und ihre spaltenden wie einenden Dynamiken

selbst aufmerksam macht. Denn in der Konfrontation mit der Fremdsprache oder der als fremd erscheinenden Sprache werden Zugehörigkeiten ungewiss und neu verhandelbar. Nicht nur erscheint das bisher Bekannte »fremd«, sondern die schmerzvolle Erfahrung, zugleich von einer Sprachordnung abgetrennt und dennoch von ihr abhängig zu sein, ermöglicht neue Bindungen, die sich zwischen den jeweils Fremd-Gewordenen über sprachliche, kulturelle, räumliche wie zeitliche Distanzen hinweg knüpfen lassen. Ästhetische Textverfahren, die aus einer solchen Erfahrung hervorgehen, lassen sich somit zugleich als Ausdruck *und* Evokation dieser prekären Relationen zwischen individuellen Sprachkörpern, kollektiven Sprachordnungen und ihren kulturellen Rahmen fassen. Körper und Texte scheinen hier in besonderer Weise zu interagieren und dabei eine einfache biographistische Rückbindung der Texte an eine schreibende oder sprechende Instanz hinter sich zu lassen. Mit ihrer Hinwendung zum sprechenden Körper beziehungsweise zur Stimme werden exophone Textverfahren nicht nur für literaturwissenschaftliche Untersuchungen interessant, sondern auch für das Verhältnis von Text und Theater. Nicht zuletzt führt das exophone Heraustreten in gewisser Weise eben jenen Tritt des Einzelnen aus dem Chor aus und vor, der den Beginn von Theater selbst markiert und die Verhandlung der zwischen Individuum und Kollektiv aufgespannten Relation an seinen Anfang setzt.⁴

Wenn für Literatur angenommen werden kann, dass sie per definitionem exophon operiert, insofern niemand schreibt, »wie sie spricht«⁵, dann lässt sich Ähnliches für das Verhältnis des verschriftlichten Theatertextes und seiner Aussprache durch die Schauspieler*innen behaupten. Die Zitathaftigkeit des Sprechens auf dem Theater setzt das der Exophonie eingetragene Heraustreten der Stimme – aus der Sprache im Allgemeinen und aus der Schrift im Besonderen – immer wieder neu in Szene. Daher scheint das besondere Potential von anderssprachigen Verfahren über eine weitgreifende Markierung von Literarizität oder Theatralität hinaus in ihrer Engführung mit konkreten Übersetzungsprozessen zu liegen. Unter dieser Perspektive werden innovative Potentiale von theatralen Inszenierungsweisen »(post-)migrantischer«⁶ oder »transkultureller«⁷ Prägung beschreibbar, die zu einer notwendigen Ausdifferenzierung des Feldes Theater und Migration im Hinblick auf künstlerische Spielweisen einer Exposition des Anderen beitragen können.

In Korrelation mit der in diesem Band entworfenen Konzeption von *TogetherText* – dies zu zeigen ist Anliegen des Beitrags – ermöglicht Anderssprachigkeit darüber hinaus fruchtbare Perspektiven auf

kooperative szenische Textherstellungsverfahren. Diese lassen sich in drei Punkten bündeln: Erstens – und im Gegensatz zu einer bloßen Mehrsprachigkeit auf dem Theater – rückt Anderssprachigkeit sprachliche wie auch kulturelle Übersetzungsprozesse als spezifische künstlerische Strategien in den Fokus, die den »gemeinsamen« Text im Sinne eines nicht zur Gänze kommenden Gefüges konstitutiv hervorbringen. Zweitens werden inszenierte Übersetzungspraktiken im Sprechtext der Akteur*innen wie auch in den (als Übertitel) projizierten schriftlichen Übersetzungen als konkrete Verfahren prozessualer Theatertexte beschreibbar. Auf diese Weise treten mündliche wie schriftliche Übersetzungen weniger als bloßes Translat,⁸ denn vielmehr als szenisches Element auf. Und drittens ermöglicht die vom Anderssprachigen ausgerichtete ethisch-politische Sichtweise es, prekarisierende In- und Exklusionsprozesse in kollektivierenden Verfahren kritisch zu reflektieren und das Hier und Jetzt des Theaters mit anderen Räumen und Zeiten über das in Sprache ausgetragene Prekär-Sein zu relationieren.

Das produktive Zusammenkommen von Anderssprachigkeit und *TogetherText* als analytische Konzeptionen wie auch als künstlerische Verfahren lässt sich eindrücklich am Beispiel der im Zusammenhang von »post-migrantischem« Theater schon kanonischen Inszenierung *Common Ground* durchspielen. Das Stück, das Yael Ronen gemeinsam mit ihrem Ensemble am Maxim Gorki Theater entwickelt hat, nimmt im Februar 2020 mit seiner 100. Aufführung (vorerst) Abschied von der Bühne.

Dabei lässt sich sein Entstehungsmodus nicht als einfaches Probieren umschreiben. Der Aufführung des Stückes, das den Jugoslawien-Krieg, das Verhältnis von Opfern und Tätern, von Generationen, von Europa und seinen Territorien wie auch von Europa und der restlichen Welt als immer schon durchbrochenen *common ground* verhandelt, geht eine Reise des Ensembles nach Bosnien zu den ehemaligen Kriegsschauplätzen voraus. Fünf der sieben Schauspieler*innen haben einen jugoslawischen Hintergrund. Die beiden anderen nehmen die vermeintlich polarisierten und ostentativ stereotypisierten Positionen der jüdischen Frau und des deutschen Mannes ein, wobei sie zusammen in gewisser Weise das (konstitutive) Außen der Gruppe bilden und sich darin annähern. Die Schauspieler*innen betreten die Bühne also als Kippfiguren. Die Eindrücke der gemeinsamen Reise verkoppeln sich im Rahmen der Inszenierung mit den jeweiligen Biographien beziehungsweise verschränken sich Biographeme mit losen wie auch verknüpften Fäden erzählter Geschichten und Geschichte. Es bleibt

unentscheidbar, ob die Reise der Inszenierung vorausgeht oder ob die Reise in die Inszenierung hineinragt, ob die Inszenierung bereits mit der Reise begonnen hat.

Die kollaborative Textproduktion erschöpft sich jedoch nicht im prozesshaften Verweben von Biographemen mit anderen Textfäden, die sich aus den divergierenden Reiseeindrücken wie auch aus den Gesprächen mit Familienmitgliedern der Protagonist*innen oder mit »Expert*innen« (des Alltags)⁹ ergeben. Sie wird vielmehr in das Spiel hineingetragen und verfährt dabei exophon: Nicht nur kommen verschiedene Sprachen zueinander in Beziehung, werden auf der Bühne übersetzt und als Übersetzungsprozess durchgespielt, auch das Publikum wird in die Textproduktion miteinbezogen, wenn beispielsweise gesprochener Text und Übersetzungen auf der Bühne wie auf der Projektionsfläche der Übertitel in Konkurrenz geraten. Das, was zunächst also als Theatertext bezeichnet werden kann, ist sowohl die Gesamtheit aller gesprochenen und lesbaren Textfragmente als auch die unüberschaubare Zahl der jeweils individuell rezipierbaren und aufgrund von exkludierender Fremdsprachigkeit und/oder Überforderung fragmentiert bleibenden szenischen Texte.

Nicht zuletzt bleibt die sich großteils der deutschen Sprache bedienende Inszenierung an die israelische Regisseurin Yael Ronen selbst gebunden, die selbst kein oder kaum Deutsch spricht oder sich dieser Sprache ebenso wie ihrer »Muttersprache« im Textprozess verweigert. Ihre Position markiert sie als exophon:

Ich kann diesen Satz nicht lesen. Ich kann versuchen, ihn auszusprechen, aber das klingt albern. Ich spreche kein Deutsch, noch nicht. Ich schreibe für eine Sprache, die ich nicht beherrsche oder die ich mich weigere zu beherrschen, kommt drauf an, wen man fragt. Eine Sprache, in die Irina für mich übersetzen muss. Ich vermeide es, in meiner Muttersprache zu schreiben. Ich habe Angst vor zu viel Sentimentalität, vor meiner Frustration über das Unübersetzbare. Ich versuche, kurze, klare Sätze zu schreiben. Direkte, nackte Gedanken.

Ich versuche, eine Form zu vermeiden, um mich nicht von ihr davonzutragen zu lassen. Ich schreibe auf Englisch. Als würde ich eine Gebrauchsanweisung für Elektrogeräte schreiben. Ich denke in einer Sprache, die für mich keine Geschichte und keinen Ballast hat. Ich denke ohne Grammatik. Ich arbeite in einer sprachlichen Grauzone.¹⁰

In dieser wiederum von der Dramaturgin Irina Szodruch übersetzten Selbstzuschreibung drückt sich zum einen jene gegen das Beherrschenden gewendete Beziehung zu Sprache aus, die insbesondere auch Tawada als exophone Strategie kennzeichnet.¹¹ Zum anderen lässt sich an diesen Zeilen ablesen, inwiefern das Übersetzen hinter eine anderssprachige, nicht lokalisierbare und sich ent-ortende Sprachauffassung zurücktritt, die durch ein spezifisches Schreibverfahren evoziert wird.

Bei der Vielzahl an ineinandergreifenden Rahmen (der gemeinsamen Reise, der biographischen Markierung, der spezifischen Schreibszenen(n) der Textproduktion), die das Stück umgibt und konstituiert, scheint es nur konsequent, dass die Aufführung selbst mit einer quasi-rahmenden Sequenz beginnt. Die knapp zehnmündige Anfangssequenz gibt sich in gewisser Weise als solche *vor* dem Stück, indem in einer nicht zur Gänze kommenden Rahmenerzählung die institutionellen, »persönlichen« wie auch inszenatorischen Bedingungen, die Entstehung und schließlich auch die Aufführungssituation durchgespielt werden.

Inwieweit sich das Stück damit noch *vor* der Verhandlung der im Hinblick auf die Thematik des Jugoslawienkrieges erwartbaren Mehrsprachigkeit und kulturellen Übersetzungsprozesse als Theater der Anderssprachigkeit ausstellt, soll im Folgenden exemplarisch an Verfahren des Spiels mit szenischen Übertiteln, dem die Sprache zum Stottern bringenden Sprechen mit Akzent und in den Auftritten exophoner Figurationen des Clowns nachvollzogen werden.

Dass dieser Beitrag und die Verhandlung von Anderssprachigkeit in gewisser Weise *vor* dem Stück Halt macht und damit das angekündigte Geschehen der Auseinandersetzung mit dem Nach- oder Fortleben des Jugoslawienkrieges ein- und ausklammert, ist nicht allein der begrenzten Möglichkeiten eines einzelnen Beitrags geschuldet.¹² Mit dem gesetzten Fokus auf das eröffnende Spiel einer paradoxen Distanz-Nähe des Deutschsprachigen von seiner Anderen – der nicht (mehr) jiddisch sprechenden Jüdin – möchte der Beitrag den Anfang der anderssprachigen Textproduktion ein weiteres Mal einfallen. Verwiesen wird damit auf ein Anderswo, das in das Dort des Krieges wie auch in das Hier und Jetzt der theatralen Situation hineinragt und sie übersteigt.

I. Übertitel als szenische Akteure

Derart immer schon anderen Räumen und Zeiten überantwortet setzt das Stück ein, wenn die – nicht nur in diesem Stück – jüdisch gerahmte

SchauspielerIn Orit Nahmias auf die Bühne tritt. Sie wird schlaglichtartig von einem Spotlight erhellt, das gleichzeitig ein Stück des Bühnenbilds beleuchtet und damit den Fokus veruneindeutigt. Im Spielplan des Maxim Gorki Theaters wird *Common Ground* »with English surtitles« angekündigt. Diese vermeintlich funktionale Explikation mag in der Situation irritierend wirken, denn die ersten gesprochenen Sätze sind ebenfalls in englischer Sprache gehalten und verlieren damit ihre translatorische Funktionalität.

Orit versichert sich kurz, ob sie gehört werde (»Can you hear me?«). Sie fragt nicht, ob sie *verstanden* werde. Sie fährt fort, sich in englischer Sprache als in Jerusalem geborene Israelin vorzustellen, wobei sie sogleich einräumt, dass sie im »Normalfall« eine solche Selbstdarstellung vermeide, um gerade nicht Konversationen über die israelische Politik oder den Holocaust anzuregen. In diesem Fall schein es aber angebracht, auf diese Weise zu beginnen, insofern einer Jüdin unterstellt werde, sie wisse, wovon sie rede, wenn es um Thematiken des Krieges gehe. Der Anschein von Glaubhaftigkeit wird augenblicklich in der monologischen Rede gebrochen, als Orit eingesteht, eine derart stereotypisierte Zuschreibung karrieristisch nutzbar machen zu wollen und ausschweifend wie komisch fortfährt, ihr darauf aufbauendes Karrieremodell im Rahmen eines »Reconciliation-Project« zu beschreiben. Eine nach ihr selbst benannte »Methode« solle dabei helfen, »the multiple versions of reality« zu erkennen und zu akzeptieren. Während sie zu erklären sucht, wie sie diese bisher wenig erfolgreiche Methode auf eine Gruppe Ex-Jugoslaw*innen anzuwenden gedenkt, tritt der mit »Adiletten« übermarkierte deutsche Schauspieler Niels Bormann auf die Bühne. Irritiert richtet er seinen Blick nach oben und deutet, noch außerhalb des Lichtkegels, mit seinen Armen in Richtung der projizierten Übertitel. Orit spricht unbeirrt weiter und erzählt von ihren Erfahrungen der gemeinsamen Reise mit den vom Jugoslawien-Krieg betroffenen Ensemblemitgliedern. Begleitet von an das Publikum adressierten Verlegenheitsgesten tritt Niels nun in Orits Lichtkegel und bittet auf Englisch, sie sprechen zu dürfen. Mit der Begründung, dass es sich bei ihrer Rede um einen Monolog handle, wehrt sich Orit gegen das Störmanöver. Niels insistiert jedoch darauf, dass ein Monolog auf einer deutschen Bühne eben auch auf Deutsch gesprochen werden müsse. Verweisend auf »post-migrantisches« Theater als ein solches »nach der Migration« legt Niels Orit nahe, sie solle ihren Monolog beenden, wenn auch sie Deutsch gelernt hätte, und versucht sie aus dem Lichtkegel zu zerren. Orit macht nun ihrerseits auf die Übertitel aufmerksam, blickt erst dann in deren Richtung und gibt sich bei deren

Kennntnisnahme selbst für einen Moment irritiert. Dennoch weigert sie sich, Niels' Aufforderung Folge zu leisten. Sie verkehrt sogar die Situation, indem sie nun an Niels' Arm zieht, um ihn in den Lichtkegel zurückzuführen und von ihm verlangt, an der Übertitel statt die Rolle des Übersetzers zu übernehmen.

Nach anfänglichem Widerstand fängt Niels an zu sprechen, diesmal auf Deutsch. Für jene Zuschauenden und Zuhörenden, die lediglich Deutsch *oder* Englisch verstehen, lässt sich nicht beurteilen, inwiefern Niels seiner Mittlerfunktion als Übersetzer nachkommt. Schon wenige gesprochene Sätze lassen jedoch auch ohne weitere Sprachkenntnisse vermuten, dass hier gerade nicht verdolmetscht wird. Für alle Deutschsprachigen wird Niels' Rede als andauernde Klage über die Abwesenheit des Deutschen auf einer deutschen Bühne vernehmbar. Als Medium der verdolmetschenden Übersetzung erscheint er in gleicher Weise wie die Übertitel unbrauchbar. Die Übertitel bleiben nun ganz aus, sodass sich das sprachliche Geschehen für alle nicht-deutschsprachigen Zuschauenden weiterhin entzieht. In Korrelation mit Orit, die wortlos neben Niels steht und auf das Ende der Übersetzung wartet, scheint es, als würden die Übertitel weniger ihrer Funktion beraubt als mit ihr zu schweigen. Als Niels zu keinem Ende kommt, unterbricht sie ihn und weist ihn erneut an, lediglich zu übersetzen, was sie sage. Niels' gestisches wie mimisches Spiel enthüllt auch für das nicht-deutschsprachige Publikum die Verlogenheit seines Zugeständnisses. Auf die eine oder andere Weise wird deutlich, dass die Legitimation seiner Rede an ihrem Schweigen hängt. Mehr noch als über sie hinweg spricht er nun gegen sie. An Orit entlädt er seine Kritik an »Israelis«, die für sich beanspruchen, »uns Deutsche« darüber aufzuklären, wie sich ein Zusammenleben mit »diesen Menschen, die heute hier unter uns leben« gestalten ließe. Das ostentativ werdende »uns« adressiert damit nur einen Teil der Zuschauenden und spaltet sich durch die Sprachbarriere ab. Gleichzeitig wird eine Komplizenschaft mit allen Deutschsprechenden suggeriert, die eine Ausdehnung des Deutschen über nationale Begrenzungen oder homogenisierende Feststellungen des Nationalen hinweg ignoriert. Obwohl das Theater als Schauplatz nun ein Bild der Gleichberechtigung zeichnet, denn Niels und Orit stehen dicht nebeneinander im Lichtkegel, durchzieht den Hörraum des Theaters eine nach Hegemonie strebende Spaltung.

Aufgrund des nun auch akustisch dominanten deutschen Monologs bleibt Orits Rede nicht nur für einen (möglichen) Teil der nicht-englischsprachigen Zuschauer*innen unverständlich, sie entzieht sich

nun mehr und mehr, wird unvernehmbar und verstummt lange, bevor Niels' vermeintliche Übersetzung endet.

Auf Orits neuerliche Nachfrage, ob er denn auch wirklich übersetze, was sie sage, erwidert Niels: »Yes, German is a very long language, trust me. One day you'll understand.« Er bewegt sich hinter Orit entlang in Richtung Bühnenmitte, den Lichtkegel scheinbar mit sich ziehend und ergänzt mit einer weniger komplizierten als unterwerfenden Geste Richtung Publikum: »I know how to talk to mein Volk.« Orit bleibt stumm am Rand des Lichtkegels zurück. Die Übertitel setzen wieder ein, nun auf Englisch zur deutschsprachigen Rede von Niels. Er spricht diesmal für das englisch- wie auch deutschsprachige Publikum sicht- und hörbar über seine Bedenken an dem Projekt.

Auffällig wird in beiden nebeneinander bestehenden, sich überlagernden oder exkludierenden Monologen die Emphase des Ich, wobei die Erzählenden konträre Positionen im Hinblick auf den Nutzen der Produktion vertreten. Die Stimme der deutschen »Übersetzung« dominiert zwar die Situation. Gleichzeitig erscheint der deutsche Monolog durch die ihm vorausgehende, jedoch kaum hörbare Rede Orits gespensterhaft verdoppelt oder merkwürdig dialogisch. Eine solche Brechung der monologischen Anlage der Rede ereignet sich auch in der vorausgesetzten Komplizenschaft beziehungsweise in der Unterwerfung der Zuhörenden durch den an sie gerichteten oder sogar von ihnen herkommenden und daher immer schon dialogischen Monolog.¹³ Mit diesen Brechungen und Vervielfachungen der Situation und der in ihr aufgespannten Relationen wird auch die rahmende Erzählung als mehrstimmige ausgefaltet.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch, als sich das vordergründige Geschehen in die Tiefe gehend verräumlicht: Im Hintergrund scheinen nun die Ensemblemitglieder mit jugoslawischem Hintergrund mit Einweghandschuhen und Mundschutz ausgestattet in dem bodenbedeckenden Material nach etwas zu suchen. Orit steht jetzt außerhalb des Lichtkegels und wird – wie auch die im Hintergrund kauern und suchenden Schauspieler*innen – lediglich teilweise beleuchtet.

Den Lichtraum einnehmend lobt Niels trotz seiner bestehenden Bedenken die Gruppendynamik. Er habe sich während der Reise und Proben sicher gefühlt, obwohl es einen dreißigprozentigen Serbenanteil im Ensemble gäbe. Die am Boden Suchenden ignorieren die unernst gemeinte direkte Ansprache noch. Erst als Niels den Namen eines Schauspielers »falsch« ausspricht beziehungsweise ihn als Aleksandar *Milosević* und nicht als Aleksandar *Radenković* anspricht, setzt sich dieser zur Wehr, zieht seinen auch als Sprechschutz fungierenden

»Mundschutz« ab und spricht seinen Namen korrekt »prononciert« aus. Er widersetzt sich aber nicht den semantischen Zuschreibungen. Offen bleibt, ob lediglich der Name »verstanden« beziehungsweise gehört wurde oder ob die hegemonial verfahrenende Rede schlicht ignoriert wurde.

Niels erzählt von seinen rein medial konstituierten Erinnerungen an den Jugoslawienkrieg und von der ikonisch gewordenen Photographie des abgemagerten Mannes im Bildhintergrund des Stacheldrahtes, die das Trauma der Konzentrationslager in Europa verdoppelnd aufruft. Er zeigt sich trotz dieser im traumatischen Wiederhall gezogenen Verbindungslinie erleichtert, dass diesmal Deutschland keine Schuld träge, und distanziert damit die sich aufdrängende Nähe. Er bekräftigt die narrativ vollzogene Entkopplung der offensichtlichen Relation mit dem an die nun aufmerksam zuhörenden Ensemblemitglieder gerichteten Dank, dass »wir« nun nicht mehr der Inbegriff des Bösen seien und »euch« deswegen für diesen Krieg ewig dankbar sein werden.

Damit endet die erste Sequenz und setzt den Rupturen der ineinandergeschobenen Rahmenerzählungen, der Uneindeutigkeit von Vor- und Hintergrund sowie der Inszenierung eines Hineinragens der Vergangenheit (des Krieges, der gemeinsamen Reise) in das Hier und Jetzt der theatralen Situation, einen narrativen Rahmen entgegen. Das abrupte Ende markiert einen Anspruch auf Deutungshoheit, die sich zu stabilisieren sucht, indem ihre Position als »letztes Wort« in eine ewige Zukunft zu weisen droht. Thematiken der Schuld wie auch der identitären Differenzierungen des »Wir« und »Sie« werden über die »postmigrantische« Situation gestülpt.

Auch das Spiel mit Übertiteln wird eingestellt und in eine reine Indienstnahme als funktionale Instrumente der Übersetzung überführt. Es kündigt sich an, dass das weitere Spiel einem anderen Verfahren der Übersetzung als jenem der Erfahrbarkeit von nach Hegemonie strebender Exklusion und ebenso gewaltvoller Inklusion Vertrauen schenken muss.

Noch ein weiteres Mal treten die Übertitel eindrücklich als szenische Elemente in Erscheinung: Die Gruppe beginnt eine Diskussion um die (bis heute ausbleibende) »Aufklärung« der im Jugoslawien-Krieg begangenen Verbrechen und die Frage, ob der Krieg jemals enden könne. Die Schauspieler*innen mit jugoslawischem Hintergrund bemühen sich, Niels zu vermitteln, warum eine vollständige Aufklärung im Sinne einer Feststellbarkeit von Verantwortung notwendig scheitern muss. Doch auch innerhalb der Gruppierung mit jugoslawischem Hin-

tergrund macht sich Uneinigkeit breit. Die Situation scheint zu eskalieren. In den Gemengelagen von ineinandergeschobenen Textfragmenten, die teilweise geschrien andere überdecken und ein Erfassen des Gesagten verunmöglichen, setzen die Übertitel aus. Zunächst noch zu langsam im Versuch, dem sprachlichen Geschehen »hinterherzukommen«, verweigern sie bei gleichzeitiger Rede ihren Dienst. Mehr noch als einfache szenische Mittel lassen sich die Übertitel auch hier als Akteure begreifen, die nicht nur ihre mediale Beschränkung ausstellen, sondern sich auch einer Parteinahme verweigern. Auf diese Weise tritt die klangliche Dimension des Sprechtextes hervor und widersetzt sich so auch der von Ronen angesprochenen Frustration über die Unübersetzbarkeit, indem sich *etwas* von der den Text übersteigenden und die divergierenden Positionen aneinanderbindenden Affektion vermittelt.

Inwieweit die in der Exophonie hervortretenden stimmlichen Klänge eine andere Perspektive auf den prozessual verfassten Sprechtext ermöglichen, soll Thema im nachfolgenden Abschnitt sein, in dem exophone Verfahren des Stotterns beziehungsweise des Sprechens mit Akzent im Theater von *Common Ground* verhandelt werden.

II. Akzente als exophones Stottern

Wenn Tawada in ihrem Essay *Akzent* das akzentreiche Sprechen auf eine Ebene mit dem Stottern stellt, insofern darin eine Chance für die Poesie ausgemacht werden kann, dann lässt sich umgekehrt auch sagen, dass beide dieser uneigentlichen »Abweichungen« als exophone Verfahren inszeniert werden können.¹⁴ Auf dem Theater von *Common Ground* treten neben dem Hochdeutsch der ausgebildeten Theaterstimmen nicht nur Fremdsprachen auf, deren theatrale Zurichtung sich einem Großteil der Zuhörenden entziehen dürfte, sondern eben auch Akzente. Das Sprechen mit Akzent wird hier zum Spieleinsatz eines anderssprachigen Stotterns, das weniger auf das deviante, abweichende Sprechen rückverweist, als dass es im Sinne Deleuzes die Sprache ergreift und diese selbst zum Stottern bringt.¹⁵ Dieses in und durch die Sprache ausgetragene Stottern erfasst nicht nur die Wörter, sondern jede Silbe, jeden artikulierten Laut. »Von einem Element zum anderen, zwischen der alten Sprache und der gegenwärtigen, die von ihr affiziert wird [...], reißen Klüfte und Lücken auf, die allerdings mit unermesslichen Visionen angefüllt sind.«¹⁶

Aus einer solchen Perspektive ist weniger von Interesse, dass die aus Serbien kommende Schauspielerin Vernesa Berbo durchgehend

mit leichtem Akzent spricht, als dass in der anfänglichen Sequenz das Sprechen mit Akzent selbst inszeniert wird. Ausgestellt wird nicht nur der ausgeprägte Akzent in Orits Sprechen des Englischen, sondern auch das akzentreiche Sprechen des »Muttersprachlers« Niels in der geteilten Fremdsprache, das der erzwungene Sprachwechsel exponiert und das vermeintlich hegemoniale Übersetzungsverfahren subvertiert.

Orits das Stück eröffnende und das Kommunikationsszenario in William Shakespeares *Hamlet* heraufbeschwörende Frage »Can you hear me?« wird damit als Hinweis auf ein Textverfahren lesbar, das das Verstehen von Semantiken gegen ein anderes Verstehen auszuspielen sucht oder beide Verstehensformen in- und gegeneinander führt. Dieses andere Verstehen verbindet sich mit dem Hervortreten der theatralen Elemente von Stimmen und Klängen, die mit dem Text zusammen szenisch wirksam werden, gerade weil sie sich seinen Aussagen teilweise widersetzen. Das ostentative Auftreten des Akzents von einer englischsprechenden jüdischen Stimme scheint aber mehr noch als auf einen Sprachwechsel auf die Fehlstelle des Jiddischen auf dem deutschen Theater zu deuten. Auf die Relation von Anderssprachigkeit und jüdischem Jargon macht Deleuze mit Bezug auf Kafkas anlässlich eines Rezitationsabends des Schauspielers Jizchak Löwy gehaltenen Einführungsvortrag *Über den Jargon* (1912) aufmerksam. Kafka rückt hier den Jargon in die Nähe von Anderssprachigkeit, indem er weder eine sprachliche Territorialität der Juden noch die Sprache einer Religionsgemeinschaft in Anspruch nimmt, sondern sich auf die sprachlichen Operationen der »nomadischen Deterritorialisierungsbewegung«¹⁷ eines exilierten Volkstheaters bezieht. Den Jargon kennzeichnet Kafkas Rede als eine Mehrsprachigkeit nicht abzählbarer Sprachen:

Völkerwanderungen durchlaufen den Jargon von einem Ende bis zum anderen. Alles dieses Deutsche, Hebräische, Französische, Englische, Slawische, Holländische, Rumänische und selbst Lateinische ist innerhalb des Jargon von Neugier und Leichtsinn erfaßt, es gehört schon Kraft dazu, die Sprachen in diesem Zustande zusammenzuhalten. Deshalb denkt auch kein vernünftiger Mensch daran, aus dem Jargon eine Weltsprache zu machen, so nahe dies eigentlich läge.¹⁸

Der Jargon »ist« also eben keine »eine« Sprache, sondern besteht aus »lauter Fremdwörtern«, die in ihm nicht festgesetzt werden. In diesem Sinn anderssprachig kommt er – wie Bettine Menke seine Bewegung umschreibt – »nicht zur Ruhe«, wird er doch »immerfort gesprochen«,

und zwar ohne codierten Stand, zu dem eine Grammatik geschrieben werden könne.¹⁹

Das Jiddische kann nicht über die Erklärung oder durch die Übersetzung ins Deutsche einem Verstehen zugeführt werden, würde bei einem jeden solchen Versuch doch die Differenz der Bewegungen von Vertreibungen gelöscht und es selbst würde »vernichtet«.²⁰ Dagegen ließe sich der Umweg etwa über das Französische nehmen, um ihn zu vermitteln. Im Deutschen kann dem Jargon allein nahegekommen werden, indem Kräfte in uns anknüpfen an die Kräfte, die ihn durchlaufen und uns »befähigen, Jargon fühlend zu verstehen«.²¹

Eben diese Affektionsfähigkeit wird durch die Tradition einer »Abwehr der Verunreinigung« der »Muttersprache«²² ausgesetzt. In der Anfangssequenz von *Common Ground* tritt Niels zunächst als Repräsentant einer solchen Tradition auf, die sich in besonderer Weise in der sowohl an Orit als auch an das Publikum gerichteten Ansprache »I know how to talk to mein Volk« ausdrückt. Durch die spezifische Rahmung seines Sprechens als Sprechen zu (s)einem Volk werden Verbindungen zur nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands gezogen und damit auch historische antisemitische Diskurse aufgerufen, die das Jiddische als »Mischsprache« abwerten oder als »Gefahr für unsere Muttersprache« zu verdrängen suchten, wie sich etwa bei Fritz Mauthner nachlesen lässt.²³ Auch Jacob Grimm habe – so Mauthner – »zugeben müssen, dass solche fremden Ausdrücke uns allen täglich in den Mund kommen; und er hat sich auf die Kraft unserer Sprache verlassen, sich die Fremdkörper anzugleichen.«²⁴

Aus der Perspektive einer an den Jargon gekoppelten Anderssprachigkeit scheint sich mit Blick auf das in vielerlei Hinsicht exophon verfahrenende *Common Ground* eine Leerstelle aufzutun und dabei signifikant zu werden. Denn weder der jüdisch markierten Orit noch dem deutsch stigmatisierten Niels fällt der Jargon in den Mund. Sie werden vielmehr beide fremd in der anderen Sprache, die sie zwar fließend sprechen, ihnen aber dennoch keine Kommunikation ermöglicht. Ihre Stimmen und Akzente entfernen sie nicht nur von ihrer »eigenen« Sprache, sie verwandeln auch die Sprache, in der sie sprechen. Das Englische scheint hier die Dimensionen eines Echoraums des abwesend bleibenden Jargons anzunehmen. Als Weltsprache gibt sich das Englische zwar nicht als marginalisierte Sprache; in den un-abzählbaren stimmlichen Inanspruchnahmen und grammatikalischen Transformationen wird jedoch auch der hegemoniale Anspruch einer kolonialisierenden Sprache unterlaufen. Sie kommt zu keinem Ende, bleibt deterritorialisert. Wenn Joseph Vogl konstatiert, dass

sich das Deutsche im Jiddischen selbst fremd wird,²⁵ dann zieht dieses Fremd-Werden auch in die nicht nur oder nicht mehr englischsprachige Situation ein, in der Niels mehr an Orit denn an das mit Blicken adressierte Publikum gewendet die Worte »I know how to talk to mein Volk« richtet.

Obwohl Niels beim Aussprechen gehässig lacht (offen bleibt, ob er sich damit über das deutschsprachige Publikum erhebt und/oder sich über die dreiste Wortwahl amüsiert), werden die belasteten Worte im sich selbst fremd werdenden Sprechen auch dem Deutschen fremd. In eben der Weise, wie sie in die andere Sprache einbrechen und dort aufbrechen, werden sie als Wortfolge wahrnehmbar, die gerade nicht täglich in den Mund kommt. Was sich exponiert, ist hingegen die Alltäglichkeit ihrer Ausklammerung. Die Fehlstelle des nationalsozialistisch überformten Wortpaares im alltäglichen Sprechen stellt so eine Relation zum aufdringlichen Fehlen des Jargons in der jüdischen Stimme auf einer deutschen Bühne wie auch in der deutschsprachigen Sprachlandschaft her. Das Deutsche kommt an seine Grenze; es beginnt zu stottern.

Gleichzeitig deutet Niels' schamloses Lachen – eine weitere Modifikation stotternder Sprache – beim Aussprechen der Worte auf die der deutschen Sprache eingetragene Scham, zu einem Instrument der Vernichtung geworden zu sein. Die Adressierung des deutschsprachigen Publikums als zu dieser Sprache und ihrer Geschichte Zugehörige relationiert die ausgestellte Scham mit denjenigen, die gerade nicht sprechen, sondern *nur* zuschauen und hören. Um die anhaltend schamvolle Beziehung zur »eigenen« Sprache der Deutschsprachigen zu explizieren, fügt Jürgen Trabant in seine Abhandlung zu *Was ist Sprache?* einen Exkurs ein. Bemerkenswert ist hier die Stelle, an der er die Einfügung vornimmt. Denn er platziert sie ausgerechnet inmitten der Diskussion von Derridas schmerzvoller Erfahrung, aus der französischen Sprache ausgeschlossen worden zu sein, als die Vichy-Regierung 1940 den Juden* Algeriens die französische Staatsangehörigkeit entzieht und den jüdischen Kindern – zu denen auch Derrida gehörte – den Schulbesuch untersagt.²⁶ Diese auf den ersten Blick merkwürdig anmutende Parallelführung entfaltet mit Blick auf die differenten, aber dennoch geteilten Erfahrungen eines schmerzvollen sprachlichen Exils ihre ethisch-politische Potentialität.

»Immer noch«, schreibt Trabant, »verläuft die Sprach-Sozialisation vieler Deutschsprachiger so, dass der heimische Dialekt – die eigentliche ›Muttersprache‹ der meisten Deutschen – in der Schule allmählich von der deutschen Standard-, Schrift- und Literatursprache

überlagert wird.«²⁷ Während das Beherrschen dieser anderen Sprache den schulischen wie auch den gesellschaftlichen Erfolg sichert, ermöglicht ihr Erlernen aber auch eine andere Beziehung zu ihr als die eines Herrschaftsverhältnisses. Sie eröffnet Zugang zu alledem, was in dieser Sprache gesagt und geschrieben wurde. In der Begegnung mit literarischen Texten wird vor allem erahnbar, was überhaupt gesagt und geschrieben werden kann. Die Relation zur nicht mehr »eigenen« Sprache ist hier eine andere: Sie wird nicht einfach erlernt, sondern lieben gelernt.²⁸ Mit dieser Hingabe an die Sprache drängt sich »dem Deutschsprachigen« Trabant zufolge aber eben auch eine Relation zu jenen Verbrecher*innen und »ihm absolut Fremden« auf, »die Deutsche waren«. Die Liebe »des Deutschsprachigen« bleibt so am Grauen vor dieser Sprache hängen. »Er kennt den Horror der Welt vor dieser Sprache« und sieht sich mit dem Riss konfrontiert, der »seine Sprachigkeit« durchzieht. »Seine« Sprachliebe wird zur Erfahrung eines schmerzhaften Schizolinguismus, sich selbst aus der Sprache, die »er« liebt, immer auch ausschließen zu müssen. Um dem Schizolinguismus zu entkommen, zeichnet Trabant zwei – nicht sehr aussichtsreiche – Fluchtwege vor, jenen in die Globalsprache des Englischen, den die Naturwissenschaften und die Funktionseliten bereits vollziehen, und jenen in die Dialekte. Allein machen diese Fluchten die schmerzhafteste Liebe nur umso unerträglicher »für den, der ihr nicht entsagen will«²⁹.

Die Anfangssequenz von *Common Ground* scheint gerade diese Ausweglosigkeit zu demonstrieren, die Fluchtwege abzuschneiden, indem das Deutsche in das Englische einbricht. Doch die Art und Weise, wie Niels' plural adressiertes Sprechen vielfältige Relationen herstellt, die zwar das Trauma des Deutschen aufrufen, im gleichen Moment aber an einen geteilten Schmerz binden, lässt den vermeintlichen Fluchtweg vielmehr als eine Bewegung von »Fluchtlinien« greifbar werden, mit der Gilles Deleuze und Félix Guattari andauernde, systemoffene und transformative Dynamiken des Werdens umschreiben.³⁰

Das anderssprachige Verfahren des beide Sprachen zum Stottern bringenden Sprechens mit Akzent, das Orit und Niels allein im Zusammenspiel miteinander auszutragen vermögen, wird so zu einer Form des Widerstands, der die herkömmliche Kommunikation unterbricht, sie stört, aufschneidet und dabei neue Formen von Aussagen, sogar neue Sprachen schöpft, »kleine Sprachen«, mindere oder eben stotternde, die den aufdringlich fehlenden Jargon zurückrufen.³¹

Für die in *Common Ground* evozierte Dynamik des anderssprachigen Stotterns als Eröffnung neuer Denk- und Sehweisen oder Hör- und Empfindungsweisen scheint der tragisch-komische Auftritt von Orit

und Niels weniger Beiwerk, denn konstitutiv zu sein. Im abschließenden Abschnitt soll noch einmal der Anfangssequenz Aufmerksamkeit geschenkt werden, diesmal mit Fokus auf den clownesquen Auftritt der stereotypisierten jüdischen wie deutschen Figurationen und die sich dabei ausstellende Exophonie.

III. Exophonie des Clowns

Die theatralen Figuren, die dem stimmlich sprachlichen Stottern und dem Stolpern als seiner körperlich-motorischen Entsprechung korrespondieren, sind die des Narren und des Clowns.³² Die Inszenierung des Zusammenkommens von Orit und Niels wie auch ihre Einführung legen nahe, ihr rahmendes Auftreten als exophone Variation des klassischen Auftritts von Rotclown (der kindlichen anarchischen Figur) und Weißclown (als verlustigter Repräsentant der gesellschaftlichen und väterlichen Ordnung) zu betrachten. Nach Richard Weihe tritt im Duo die »Dialektik des Clowns« besonders deutlich hervor, die den Clown zur Denkfigur der verkoppelten Gegensätze macht.³³ Das Clownesque wird damit zur Formel für die »Einheit des Unterschiedenen«³⁴. Ein solches Verhältnis tragen Orit und Niels als Repräsentationsfiguren zweier sich konstituierender Ordnungen in die Situation ein, indem sie mit ihren zusammen und doch getrennt agierenden sprachlichen Operationen den anders erfahrenen, aber relationierten Schmerz von Verlust und Scham erfahrbar werden lassen.

Gleichzeitig überschreitet ihr spezifisches clownesques Spiel aber auch diese dichotom-dialektische Konstellation. Mit Blick auf Orit und ihren eingänglichen Sprechtext, der zwar hinter die Aufforderung zu hören und die damit verbundene Debatte des Verstehens und Nicht-Verstehens zurücktritt, aber dennoch (zumindest) latent präsent bleibt, kommt noch eine weitere Facette theatraler Clownsfiguren ins Spiel. Orits ostentative Selbstadressierung als Jüdin, die ein Geschäftsmodell zu verkaufen sucht, nimmt Anleihe an der historischen Figur des »Possenjuden«, dessen »Karriere« sich in antisemitischen Ausstellungen von Zugehörigkeiten bis ins 20. Jahrhundert auf deutschsprachigen Bühnen verfolgen lässt.³⁵ Damit wird der anarchische Diskurs um den Clown um das Moment seiner invektiven Herrichtung und Ausstellung erweitert.

Aufgerufen und re-präsentiert wird im clownesquen Auftritt Orits die historisch weitverbreitete Rolle des »Assimilationsjuden«. Anhand von Karl Borromäus Alexander Sessas Stück *Unser Verkehr* (1825) zeigt

Anette Spieldiener beispielhaft, wie komische Elemente anti-jüdisch ausgespielt werden. In diesem Stück wird vorgeführt, wie die jüngere Generation assimilierter Juden* keine Solidarität mit anderen jüdischen Personen zeigt, sondern sich abgrenzt, um den eigenen Status zu präsentieren.³⁶ Gleichzeitig wird der vermeintliche Akkulturationsgrad dieser neuen Generation aber gerade durch das Unvermögen unterlaufen, sich des Akzents oder des Dialekts zu entledigen. Die aufgeführte misslingende sprachliche Anpassung an das Schriftdeutsche, eine unzulängliche oder falsche Bildung (z. B. in Form von »falschem« Französisch oder gestelzter, kommunikativ nicht angemessener Sprache) stellt das Scheitern der angestrebten Emanzipation heraus und bindet die jüdischen Figuren zurück an ein begrenztes Kollektiv. Für das Ausgeschlossen-Bleiben aus der deutschen Nation werden sie selbst verantwortlich gezeigt. Das possenhaft umrissene Stereotyp des »Handelsjuden« bedient darüber hinaus gängige antisemitische ökonomische Klischees.³⁷

Die Spielweise Orits nimmt diese Stereotypen in der selbstverständlich beanspruchten englischen Rede auf einer deutschen Bühne scheinbar selbstbewusst auf und stellt damit die diffamierende Theaterpraxis als Teil ihrer Geschichte aus. Die klischeehafte Inszenierung von der eine Erfolgsmethode feilbietenden Orit wird jedoch nicht einfach gebrochen. Vielmehr stellt sich in der ironischen Aneignung – eben nicht der Erfüllung – des Bildes eine Relation zum ebenso als Stereotyp gezeichneten Niels her.

Diese gebrochene Spiegelung trägt sich in den weiteren Stückverlauf und damit in die Verhandlung des Jugoslawienkrieges ein. Weder Niels noch Orit finden Zugang zum Geschehen oder zu einem anderen Verstehen jenseits der eigenen Vorstellung, was das Aufgeführte meinen könne. Sie bleiben als Clownduo aufeinander verwiesen und zu einem gewissen Grad immer außerhalb des Stücks: Während Niels vom Trug der nicht zur Gänze kommenden oder der nicht auffindbaren »Fakten« frustriert und ausgegrenzt scheint, verhindert Orits psychologisierender und von der eigenen Gefühlswelt eingenommener Ansatz ebenso eine Nähe zum Anderen, Nicht-Bekanntem.

Damit wird die prekäre, aber untrennbare Beziehung von Deutschem und Jüdischem, die in der clownischen Dialektik vorgeführt und in den dialogisch montierten Monologen ausgetragen wird, gegen weitere Relationen jüngerer europäischer Geschichte ausgespielt.

Die politische Strategie des Stücks verweigert diese weiteren Relationen jedoch lediglich im Sinne einer Hinwendung zum *logos* als moralisierende Aufklärung und entzieht sich damit dem semantisch fest-

stellbaren Sprechtext. Neue Relationenbildungen werden zwar nicht sprachlich ausgeführt, aber aufgeführt im anderssprachigen Sprechen der Clowns, das dichotome Verhältnisse stört und in ein rhizomhaftes Gebilde übersetzt. Die clownesquen Figurationen fungieren dabei als Akteure dieser Grenzgänge. Sie lassen sich nicht feststellen, sondern kippen zwischen ihren Zuschreibungen und Bildwelten hin und her. So wie die kindliche Clownsfigur der Orit in die verschiedentlich invektiv verfahrenende Rolle des »Possenjuden« kippt und auf diese Weise unvorhersehbare Relationen knüpft, so vieldeutig gibt sich auch Niels' momenthaftes Erscheinen als Horrorclown im uneindeutigen Lachen beim Aussprechen der Worte »I know how to talk to mein Volk«.

Der Horrorclown oder Evil-Clown markiert nach Weihe eine Schlüsselfigur in den gegenwärtigen Affekt- und Bildspektakeln medialer Welten.³⁸ Im Gegensatz zum ernsthaft codierten Weißclown besteht seine Funktion gerade nicht darin, zu unterhalten, sondern er behält sein Lachen für sich. In ihm kulminiert die Geschichte des Horrors; sein Lachen ist das »hämische Grinsen eines Überlegenen, der die Macht des Terrors auf seiner Seite hat«, das »Antlitz der Inhumanität« im Menschlichen.³⁹

Das momenthafte Kippen des rationalen Weißclowns in den Horrorclown, das sich im Aussprechen der vom in die deutsche Sprache eingetragenen Horror ereignet, führt jedoch nicht notwendig in die Destruktion. Vielmehr wird die Clownsfratze hier zur bildlichen Seite des anderssprechenden Stotterns, zu jenem Moment des aufbrechenden Schizolinguismus, der für sich eine Fluchtlinie bilden kann. Denn das merkwürdige, erschreckende oder zynische Lachen wird mit Deleuze selbst zu einem Ausdruck des Schizos als eine dem Philosophen an die Seite gestellte Figur. In *Nietzsche. Ein Lesebuch* schreibt Deleuze zum irrationalen Lachen: »Man kann nicht nicht lachen, wenn man Codes durcheinanderwirft. Wenn ihr das Denken in Beziehung zum Außen bringt, entstehen Momente dionysischen Lachens, das ist das Denken in frischer Luft.«⁴⁰ Das Intensiv-Werden des Schizos und sein schizophrenes Lachen lassen einen Philosophen zu einem nomadischen Denker werden. Dieses nomadische Denken beschreiben Deleuze und Guattari an anderer Stelle als ein solches, das sich nach dem *nomos* und eben nicht nach dem *logos* (aus)richtet. Um dieses Verhältnis anschaulich werden zu lassen, greifen sie auf die Gegenüberstellung der Strategiespiele Schach und chinesisches Go zurück. Das Go kennt – und darin unterscheidet es sich vom Schachspiel – keine signifikanten Figuren, sondern je nach Stellung in der Spielebene changierende Zugmöglichkeiten: »Der ›glatte‹ Raum des Go-Spiels gegen den ›inge-

kerbten Raum des Schachspiels. [...] Beim Schach wird der Raum codiert und decodiert, während Go ganz anders verfährt und den Raum territorialisiert und deterritorialisiert.«⁴¹

Niels verkörpert gerade nicht *eine* signifikante Figur, sondern de-territorialisiert in seiner schizophrenen und relationalen Anlage den Raum des Theaters. Nur spricht er nicht als Philosoph oder als Denker – auch wenn oder gerade weil er im Stück die enervierende und »unbelehrbare« Position des nach Wahrheit Strebenden einnimmt – denn von einer gestreuten Position aus. Sein clownesque überformtes theatrales Spiel lässt ihn zwischen den Positionen hin und her schwanken, die neben Figurationen des Deutschen auch einander widerstrebende Clownsfiguren besetzen, aber immer auch in den homosexuell markierten Schauspielerkörper zurückkippen, der seinerseits Ausgrenzung erfahren hat.

Im Entzug seiner Positionierung tritt Niels also nicht an die Stelle jener theaterhistorischen Narrenfigur, die den Herren kolportiert, ihm einen Spiegel vorhält und Machtstrukturen exponiert. Als diffuse clownesque Figur spricht er auch nicht im Namen der Kritik zu einem unemanzipierten Publikum, das etwa Daniel Koczy adressiert, wenn er sich auf Søren Kierkegaards Clown bezieht, der auf die Bühne tritt, um die Zuschauenden vor dem hinter der Bühne ausgebrochenen Feuer zu warnen, von diesem aber nur verlacht wird und so in seiner Theatralität gefangen bleibt.⁴²

Das clownesque Spiel von Niels wie auch jenes von Orit operiert vielmehr mit der Funktionalität des Clowns als Grenzgänger, der entlang und über Grenzen hinweg im konkreten wie auch im übertragenen Sinn spielt. Er operiert an der Grenzlinie zwischen Bühne, Zuschauer*innenraum und dem Außen des Theaters. Als eine nicht zur Ruhe kommende clownesque Konstellation spielen Niels und Orit zusammen wie getrennt Relationen durch und aus. Dergestalt anderssprachig exponieren sie *Common Ground* als den von allen geteilten Raum eines Experiments, das aus der Not entstanden ist, »eine nicht nur in Bezug auf Fremdsprachen fremde Sprache zu sprechen.«⁴³ In ihrer Spielweise kommen sie dem nach, was sich mit Tawada als Aufgabe für eine künstlerische Praxis der Exophonie fassen lässt: »Man muss den überflüssigen Unsinn genau an der Stelle treiben, an der Existenzelles auf dem Spiel steht.«⁴⁴

Das anderssprachige Theater von *Common Ground*, so versuchte dieser Beitrag zu zeigen, liefert einen Beitrag zu einer Konzeption von *TogetherText*, indem das Gemeinsame als unbegrenzbarer und notwendig agonistischer Verhandlungsort von Relationen auf- und

vorgeführt wird. Das Gemeinsame ergibt sich aus unüberwindbaren Rupturen, aus sprachlichen, kulturellen, räumlichen wie zeitlichen Übersetzungsprozessen. Diese Rupturen erfassen jedes Wort, jeden Laut in der theatralen Textkonstellation und bringen den Text als stotternden hervor. Auf dem Theater der Anderssprachigkeit werden die mit dem Text mitlaufenden, hinter ihn zurücktretenden oder ihn unterwerfenden Gemengelagen der ihn konstituierenden Sprachen in zwischen Stimme, Sprechtext und projiziertem Text operierenden Verfahren wahrnehmbar, die in diesem Beitrag beispielhaft als Spiel akteurhafter Übertitel, als schizolinguistisches Stottern wie auch am Beispiel von exophonen Figurationen des Clowns verhandelt wurden.

- 1 Vgl. Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (Hrsg.): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin 2007.
- 2 Vgl. Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*, aus dem Franz. von Joseph Vogl, Frankfurt a. M. 2000, S. 14 – 17.
- 3 Vgl. insb. Ivanovic, Christine: »Verstehen, Übersetzen, Vermitteln. Überlegungen zu Yōko Tawadas Poetik der Exophonie ausgehend von Gedichten aus *Abenteurer der deutschen Grammatik*«, in: Agnese, Barbara/Ivanovic, Christine/Vlasta, Sandra (Hrsg.): *Die Lücke im Sinn*, Tübingen 2014, S. 15 – 29.
- 4 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991, S. 40 sowie König, Diana: *Das Subjekt der Kunst: Schrei, Klage und Darstellung. Eine Studie über Erkenntnis jenseits der Vernunft im Anschluss an Lessing und Hegel*, Bielefeld 2011, S. 19.
- 5 Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert: »Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache«, in: dies. (Hrsg.): *Exophonie*, S. 7 – 27, hier: S. 21.
- 6 U. a. Sharifi, Azadeh: »Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen«, in: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld 2011, S. 35 – 45.
- 7 Heeg, Günther: *Das transkulturelle Theater*, Berlin 2017.
- 8 Vgl. Griesel, Yvonne: *Welttheater verstehen: Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege*, Berlin 2014.
- 9 Vgl. hierzu insb. Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.
- 10 Ronen, Yael: »Ein Land ohne Land für ein Volk ohne Land. Im Exil kann man am besten von Zion träumen«, in: *Theater heute – Das Jahrbuch 2017. Der ideale Staat*, Berlin 2017, S. 32 – 34, hier: S. 32.
- 11 Vgl. u. a. Tawada, Yōko: »Die Ohrenzeugin«, in: dies.: *Überseetzungen*, Tübingen 2013, S. 95 – 114, hier: S. 110.
- 12 Vgl. hierzu Prager, Julia: »Nahferne/Fernnähe. Paradoxien des Abstand-Nehmens im transkulturellen Theater von Yael Ronen und Ensemble am Beispiel von *Common Ground*«, im Erscheinen.
- 13 Vgl. hierzu auch Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999, S. 232.
- 14 Tawada, Yōko: *akzentfrei*, Tübingen 2016, S. 23f.
- 15 Deleuze: *Kritik und Klinik*, S. 152f.
- 16 Ebd.
- 17 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kafka: Für eine kleine Literatur*, aus dem Franz. von Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M. 1976, S. 36f.
- 18 Kafka, Franz: »Über den Jargon«, in: Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (Hrsg.): *Exophonie*, S. 31 – 34, hier S. 31f.

- 19 Menke, Bettine: »Kafkas Zerstreungen«, in: Höhne, Stefan/Weinberg, Manfred (Hrsg.): *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*, Wien 2019, S. 229 – 262, hier: S. 243.
- 20 Kafka: *Jargon*, S. 33.
- 21 Ebd.
- 22 Vgl. Stockhammer, Robert: »Die gebrochene Sprache des Literarischen. Goethe gegen Searle«, in: *Exophonie*, S. 137 – 148, hier: S. 141ff.
- 23 Mauthner, Fritz: *Muttersprache und Vaterland*, Leipzig 1920, S. 12 – 15.
- 24 Ebd., S. 13 – 18.
- 25 Vgl. Vogl, Joseph: »Kafkas Babel«, in *Poetica* 26, 3 – 4 (1994) S. 374 – 384, hier: S. 382f.
- 26 Vgl. Trabant, Jürgen: *Was ist Sprache?*, München 2008, S. 235.
- 27 Ebd., S. 237.
- 28 Vgl. ebd.
- 29 Ebd., S. 238.
- 30 Vgl. insb. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, aus dem Franz. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992, S. 400.
- 31 Vgl. Deleuze/Guattari: *Kafka*, S. 38f.
- 32 Vgl. Harrasser, Karin: »Erhinken und Erfliegen. Zum Verhältnis von poesis und Philologie«, in: Babka, Anna/Finzi, Daniela/Ruthner, Clemens (Hrsg.): *Die Lust an der Kultur/Theorie. Transdisziplinäre Interventionen. Für Wolfgang Müller-Funk*, Wien/Berlin 2012, S. 285 – 295.
- 33 Barloewen, Constantin von/Raji, Rafiu/Weihe, Richard: »Der Clown als konstruktiver Anarch. Reflexionen über die Dialektik des Clowns«, in: Weihe, Richard (Hrsg.): *Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven*, Bielefeld 2016, S. 127 – 146, hier: S. 129., Bielefeld 2016
- 34 Weihe, Richard: »Die Paradoxie des Clowns – Sieben Spielformen«, in: ders. (Hrsg.): *Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perstpektiven*, S. 265 – 274, hier: S. 268.
- 35 Spieldiener, Anette: »Der Weg des »erstbesten Narren« ins »Planschbecken des Volksgemüts«. Gustav Raeders Posse Robert und Bertram und die Entwicklung der Judenrollen im Possentheater des 19. Jahrhunderts«, in: Bayerdörfer, Hans-Peter/Fischer, Malte Jens (Hrsg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, Tübingen 2008, S. 101 – 112, hier: S. 101.
- 36 Ebd., S. 102.
- 37 Ebd.
- 38 Weihe, Richard: »Das (Un)Behagen am Clown«, in: ders.: *Über den Clown*, S. 7 – 28, hier: S. 19.
- 39 Ebd.
- 40 Deleuze, Gilles: *Nietzsche. Ein Lesebuch*, aus dem Franz. von Ronald Voullié, Berlin 1979, S. 116f.
- 41 Deleuze/Guattari: *Plateaus*, S. 484.
- 42 Vgl. Koczy, Daniel: *Beckett, Deleuze and Performance: A Thousand Failures and A Thousand Inventions*, Berlin 2018, S. 183ff.
- 43 Tawada, Yoko: *Verwandlungen. Tübinger Poetik Vorlesungen*, Tübingen 1998, S. 11.
- 44 Ebd.

Externalization On Stage

The Exil Ensemble's *Hamletmaschine*

In the summer of 2018, the Berlin Maxim Gorki Theater's Exil Ensemble premiered Heiner Müller's *Hamletmaschine*. The performance confronts Müller's text from 1977, already a collage of various text fragments, with texts from Syrian artist Ayham Majid Agha, including references to the Arab spring, the current situation of refugees in Germany, and a "blood line from Damascus to Berlin". Something about this confrontation strikes me as interesting, and makes me uncomfortable at the same time. When the audience watches this confrontation from a comfortable distance, it seems that there is a tendency to delegate these issues to institutions like the Gorki Theater.

If art can generally give certain subjective or social realities an external existence, as the psychoanalytic tradition has suggested,¹ the theater can provide a spatial arrangement, an architectural reality for such an externalization, where realities are, so to speak, removed from the auditorium and are put instead on a separate stage, where they can be watched from a certain distance. In the case of this performance and this space provided by the Gorki Theater, the presentation highlights the problematic aspect of such an arrangement. It is this complex dynamic of externalization that I want to trace in the following in its relation to migration (I), to theater (II), and to the specific performance of Exil Ensemble's *Hamletmaschine* (III).

I. Externalization and Migration

We know the dynamic of externalization as an important figure of thought in psychoanalytic, sociological, and economic discourse. Processes of externalization generally consist in giving something "outward form", as the *OED* has it ("To make external; to embody in outward form; to give or attribute external existence to; to treat as consisting in externals")². At the same time, externalization makes it possible to disassociate ourselves from this externalized entity. In economics, externalization has therefore come to mean: "To exclude costs from a pricing structure; specifically to fail to take into account (social or environ-

mental) costs resulting from a product's manufacture or use when formulating an economic strategy, either deliberately or as an oversight."³ Externalization in this sense is not just outsourcing, but includes removing something – at least partially – from view and from consideration: the costs are obliterated from the account.⁴ Meanwhile, these costs pile up elsewhere, and become the concern and burden of someone else.

In his book *Around Us, The Deluge: The Externalization Society and its Cost*, the German sociologist Stephan Lessenich shows how externalization serves as an organizing principle of the contemporary Western world order.⁵ Western social life rests on certain costs – especially social and environmental costs – being masked and shifted elsewhere: out of sight and onto others. One striking example of such an externalization is the literal exportation of waste to the Global South; other examples include the hidden social, medical and psychic burdens put onto those working for and producing the products that Westerners rely on in their everyday life.

Lessenich explains the ubiquity of externalization through the dominance of convenience, habit, and the fear of losing a certain standard of living, which usually makes us repress the costs that we conveniently don't see. But one might also see other, more complex factors at work in externalization than simple convenience. The dynamic of externalization implies a larger and more complex form of systemic externalization creating a marginal, transitory space of exception – a dynamic that involves several psycho-political factors reinforcing it. Three features in particular contribute to the complexity of the dynamic: *First*, it operates in a circular and self-perpetuating fashion. Externalizations have the peculiar character that they reinforce themselves and create constant need for new externalizations to sustain the fragile status quo. They naturally give rise to the “return of the repressed” which creates the need for new repressions for which the same will be true.⁶ Externalization thus generates a bad infinity of externalization after externalization. *Secondly*, this dynamic goes along with a latent type of knowledge and awareness of the externalizations involved. The systemic complicity and a complex and indirect awareness of responsibility evoke defense mechanisms that aim to shield us from this knowledge and related responsibility, leading, again, in an ironic way to repeated and reinforced externalizations. *Thirdly*, externalization includes not only rejection but a peculiar form of ambivalence towards its manifestations. According to psychoanalytic discourse, the projection of internal content onto others has the double function of both getting rid of the content and keeping it close at the same time, so that

one can both relate oneself to and dissociate oneself from it. There is thus a doubleness of embodiment and exclusion: externalization gives outward existence to something in order to both remove it from sight and keep it in view at the same time. In this way, it is at odds with itself, which is a third reason why it gains a circular and self-referential character according to which externalization becomes a mode of coping with the effects of previous externalizations.

The complex dynamic of externalization becomes especially crucial with regard to the issue of migration. On a first level, it seems that migration itself can be conceived of as an externalization. In *The Figure of the Migrant*, Thomas Nail traces migration's long history and diverse forms, suggesting that migration is actually not an abnormality or exception as we tend to think of it today, in thrall to the fairly recent idea of a nation state as a stable and organic, self-reproducing and self-sustaining whole.⁷ Against this background, it seems that the migration nation states mark as exceptional and try to keep at bay is itself an externalization. Instead of moving ourselves, we let others move for us.⁸

On a second level, today's migration is produced and constantly reinforced by the various externalizations that are part and parcel of the Western mode of living. The global economic injustice sustained by the externalization of certain kinds of labor and care, the externalization of global conflicts and the environmental effects of Western life in other parts of the world are all major factors driving migration. The consequences of the Western mode of living in terms of climate change, waste, economic exploitation and political crisis reproduce a situation in the Global South from which many are then forced to flee.

On a third level, migration produces a secondary push for its repression and externalization. Returning to the very centers which were aiming to protect themselves from them, migrants, as the embodiments of previous externalizations, face a renewed push for their expulsion. The externalization of costs leads to reinforced migration and thus to a return of the effect to its sources. The political reaction to migration's making the effects of externalization palpable is yet again to externalize. Various political agents in the European Union try to make migration – which results at least partly from the externalization of the social costs of Europe's modes of production and life – someone else's problem and concern. Germany outsources the problem of dealing with migration to countries at Europe's southern borders like Italy and Greece; Europe as a whole in turn externalizes it further to places outside of the European borders.⁹

In an art installation titled *Liquid Violence* at the biennale *Manifesta* in Palermo in 2018, the group Forensic Oceanography gave visibility to what is usually removed from sight. Forensic Oceanography is a project exploring the militarized border regime in the Mediterranean and the spatial and visual conditions that have resulted in thousands of deaths at European maritime borders, using various technologies such as satellite imagery, ship location data, geospatial mapping, and drift models. The three-part installation *Liquid Violence* visualizes the systematic and multi-level externalization of the figure of the migrant enacted by Europe's current border regime. One of the videos it includes, *Liquid Traces* (2014), tracks the fatal trajectory of one "left-to-die-boat" with migrants attempting to flee from the violent conflicts following the Arab spring, conflicts which were not prevented but actually reinforced by NATO's militarization of that region. Although the boat was evidently inspected by an aircraft, helicopters, and a military ship approaching it in circles, and in spite of clearly being on NATO's surveillance radar, as *Liquid Traces* shows, the people in distress on the boat were left to die. On 28 March 2011, after having entered the Maltese Search and Rescue area, the vessel ran out of fuel and began to drift back until April 10, when it landed southeast of Tripoli. Eleven of the seventy-two migrants were still alive; two died shortly thereafter.

Literally staged at the margins of Europe, in a Palazzo facing the Mediterranean Sea, this screening was part of a larger installation arranging a whole constellation of cases in such a way that the viewers could only focus on one at a time, while necessarily turning their back on others. This installation is particularly interesting in the way it exhibits the intricate relation between visibility and invisibility and the usage of respective techniques with regard to the regime of visibility imposed by surveillance tools like those of NATO. *Liquid Violence* shows how the responsibility to rescue migrant ships is externalized from Italy to NATO and back again, and often from there to uncertain agents on the margins of Europe, in spite of international law establishing the duty to rescue people in distress at sea. The videos involve various strategies for making visible what is kept in the transitory and violent space of the sea and on the margins of visibility, marking the unseen in the context of the visibility regime of our surveillance era. It re-appropriates this surveillance data in order to make visible what these techniques are usually used to block from view, highlighting the sea as this non-space of exception, between lands, nation states and borders.¹⁰ Outlining and revolving around the invisible act of violence by neglect, it points us to the invisible bodies and invisible lives en-

trapped in this externalization. We can see what we are in fact not seeing.

This brings me to a particularly difficult aspect of the dynamic of externalization. It has particular relevance to the specific set of artistic strategies of making visible that we call theater. Migrants, asylum seekers, and refugees seem to take on the role of confronting Europeans with some hidden or repressed guilt, and of giving such guilt a (new) face. And because they do this inadvertently (since this role is assigned to them), when such guilt is then rejected, attacked, repressed, or expelled, so are they. The complex projective dynamic of externalization thus seems to include what Adorno (in a different context) called a guilt-defense mechanism.¹¹ According to this line of thinking, there is a partial, abstract and latent awareness of the systematic exploitation that reinforces migration, as well as of its externalization. But having this half-knowledge initiates not a process of progressive acknowledgement of one's role, but rather the rejection of knowledge and responsibility by rejecting migrants and refugees who appear to embody and personify such knowledge and responsibility in a self-reinforcing vicious circle.¹² And, at the same time, the political discourse is dominated by the figure of the migrant, with which certain election campaigns are obsessed. Since Germany's right-wing party *Alternative für Deutschland* became part of the German parliament, the term "migration" or "migrant" has been used excessively, replacing other terminology like refugee or asylum seeker that might suggest a "legitimate" reason for migrating.¹³ Their deliberate choice of terminologies seems to suggest that migration itself is considered a threat to be fought against. Migration is being removed *while being* kept present and alive at the same time – as something to be rejected and removed all over again.

II. Externalization and Theatre

In *The Human Condition* from 1958, Hannah Arendt aimed to retrieve a political dimension of human existence that she felt was lost in modern life. And she tried to uncover what such a political existence depends upon. It depends, Arendt argued, on a public space of appearance that we constitute through our shared words and deeds and that makes it possible for us to take on a political existence in the first place: to take part in and be a part of a shared polis. For Arendt, the space of appearance is that space "where I appear to others as others appear to me, where men exist not merely like other living or inanimate things,

but make their appearance explicitly.”¹⁴ Such a public space of appearance can and in fact must be constantly re-created anew where individuals gather together politically. But as we also know, appearing in public is far from simple. There are certain conditions of possibility for appearance and expectations of who is to appear in public – which in turn do their part to constitute and limit the structure of the public sphere. Arendt developed her conception of what it means to appear on the basis of the structure of the Greek polis, which she praised as the foundation of Western democracy. But the Greek Polis as a public space was the domain of the free man and citizen, not of the slave, not of the woman, not of foreigners (barbarians). As Judith Butler has critically remarked, Arendt’s “view of the foreign, unskilled, feminized body that belongs to the private sphere is the condition of possibility for the speaking male citizen (who is presumably fed by someone and sheltered somewhere).”¹⁵ So who or what appears onstage – who gets seen and heard in public, and whose actions count, politically – is conditioned and marked by what is happening offstage: what is unseen, unheard of, and unaccounted for.

In her performative theory of assembly, in which she takes up Arendt while criticizing her, Butler inquires into these “conditions of appearance”: “what makes it possible to even come before the law (a Kafka question, to be sure)? It would seem that one has to have access or standing, or that one has to be able to enter and to appear in some form.”¹⁶ To respond to the limitations of such “conditions of appearance”, Butler suggests a political practice of developing forms of assembly that can transform the field of appearance. This political process is one of – collective, interdependent – self-constitution.¹⁷ Among her examples for forms of political assembly that highlight our interdependence and transform the realm of appearance are Occupy Wall Street, the Arab spring, and Black Lives Matter. Picking up on Arendt’s conception of the single “human right” – the “right to have rights” –, Butler claims a human right to appear.

As she argues, Arendt’s claiming a right to have rights is itself performative, and so, of course, is Butler’s right to appear: It involves a “plural and performative *positing* of eligibility where it did not exist before.”¹⁸ But how exactly is such a positing possible? Even if we leave the question of the changed media conditions and the transformed character of today’s public realm aside,¹⁹ we have to acknowledge, following Butler, the extent to which the intricate conditions of appearing and the performative character of claiming a right to appear tend to escape our grasp.²⁰

Theater has a special capacity to bring this into view. Though a paradigmatic public space of appearance, it is, however, a very peculiar one, in which not only do appearances occur, but the question of what it means to appear and what it takes to do so is itself raised practically and experimentally. Theater has exhibited, reflected and explored the politics of appearing in various forms and settings throughout its history. If it is indeed a paradigmatic place of appearing, of making visible in the here and now – as opposed, for instance, to other literary forms like narration –, the question as to how theater can bring *invisibility* into view and put the place of disappearance and exiting on display is particularly important.²¹

As theater can reveal, any present visibility in the here and now always relies on the realm of the invisible. The space of theater is marked by the distinction between onstage and offstage which underwrites any theatrical appearance and can itself be exposed theatrically.²² Furthermore, all theatrical visibility is given under the condition of a particular perspective which renders any complete ‘overview’ impossible even as such overview may be presented as desired. In this sense, the spectator is situated in a theatrical laboratory negotiating various forms and dynamics of (in-)visibility. As a public space, and as a transitory and temporal space of exception, the theater corresponds to and reflects upon other exceptional and transitory spaces. In this way, its techniques and strategies of visibility and invisibility unfold a revelatory and transformative potential with regard to the politics of appearance.

The theatrical tradition since Brecht, in which Heiner Müller’s *Hamletmaschine* has been situated, and which has been labeled “post-dramatic”²³, reveals the active role of the spectators and challenges their routines of acknowledgement and avoidance, of directing and averting their gaze. It thereby addresses the many who don’t get to appear in public, are hindered from appearing, will not get seen or heard, or will appear only indirectly highlighting our own role in this (that of the spectator). Such engaged and practical reflection is not limited to the realm of theater, but expanded in forms of performance engaging with theatricality. In *Resistance of the Object: Adrian Piper’s Theatricality*, Fred Moten brings out the constriction of the gaze that Adrian Piper has addressed as a black performer. Her performance is deployed in order to move beyond what Piper calls the “visual pathology” of racist categorization. “For Piper, to be *for the beholder* is to be able to mess up or mess with the beholder.”²⁴ Beholding should conversely, in Moten’s view, be understood as the entrance into a scene, and that means, into the context of the other. We have to enter the scene of the other if we

want to challenge the limits and boundaries of the space of appearance. To consider some important theatrical modes of doing so, I will now turn to Müller's play *Hamletmaschine*.

III. The Exil Ensemble's *Hamletmaschine*

The Exil Ensemble's performance brings out mechanisms of externalization on different levels. This dimension is already visible in the text of Heiner Müller's *Hamletmaschine* itself. The text starts with the ruins of Europe after WWII and with the Western intellectual – Hamlet – turning away from them: “I was Hamlet. I stood on the coast and spoke with the surf BLABLA at my back the ruins of Europe.”²⁵ The play thus starts with a gesture of avoidance. There are traces of the violence of this externalization within the text. Hamlet: “Somewhere bodies are being opened, so that I can be alone in my blood.”²⁶ While Hamlet is turning away and retreating into his own undivided self, he acknowledges that there are others bearing the cost for him of being alone in his “blood.” Ophelia, on the other hand, addresses “the capitals of the world,”²⁷ not in her own name but in the name of “the victims.” While those “victims” are nowhere specified, her line “Under the Sun of Torture”²⁸ quotes from Jean-Paul Sartre's preface to Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth*.²⁹ In the name of these victims or wretched of the earth, she therefore seems to invoke an anti-colonial critique of global imperialism and the colonization of “others” who are excluded from the capitalist centers and the visibility that comes with inhabiting these centers.

There is something obviously problematic about her claim to speak “in the name of the victims,” and we could think of Gayatri Spivak's criticism of the Western Intellectual who speaks for what she calls the subaltern.³⁰ And yet it seems to me that in all her excessiveness, Ophelia does not even claim herself to be legitimized in this act in any way. From the position of a silenced victim herself – the position of the victim of the paradigmatic Western intellectual Hamlet – Ophelia dares not just to claim her very own space (as Antigone had before³¹), thus constituting herself, but to speak for others in a gesture that obviously contains an excess of appearance (a “too much” in contrast to Hamlet's regressive “too little”) which is beyond possible legitimation. The Exil Ensemble aims to insert other, excluded voices into this text of Hamlet and Ophelia. It consists of artists from Syria, Palestine and Afghanistan with various histories of exile and migration. Not only

this ensemble, but the whole Gorki Theater including artistic director Shermin Langhoff and in-house director Yael Ronen has become one of the main representatives of what has been deemed “post-migrant theatre.” This term refers not only to what is performed onstage, but to the structure of theater itself, the ‘offstage.’ For the right-wing German party AfD, the Gorki Theater with its artists from these diverse backgrounds has become a favorite target; activists of the rightwing Identitarian Movement staged “aesthetic interventions” directed at the Gorki Theater.³² In this sense, this theater has become both a site for exploring theatrical forms of appearance *and* the target of political attacks, including attempts to exclude the performers who are seen as outsiders by part of the German and European public and who are given a platform here.

In the performance, we are confronted with one singled-out figure who introduces an external element and interrupts Müller’s *Hamletmaschine*, a theatrical machine already replaying and interrupting Shakespeare’s *Hamlet*. This figure introduces another text into the original Müller play: The Arabic text by Syrian artist Ayham Majid Agha mentioned above, which makes reference to Cain and Abel, the Arab spring, graves where weapons are found, and a “blood line from Damascus to Berlin”. The Arab spring intervenes in the Communist spring of Müller’s play; the second clown of the Arab spring inhabits the second clown of the Communist spring. The actor’s lines suggest our responsibility for the war in Syria and some form of outsourcing violence, which causes migration to Europe only to externalize it again once migrants have arrived there, in all the ambivalence and circularity characteristic of that dynamic.

The insertion of this foreign text seems to pick up on the anti-colonial moments of Ophelia in Müller’s *Hamletmaschine*, but also on the tradition of Shakespeare’s *Hamlet* in the Middle East, where, for the past five decades, as Margaret Litvin has shown, Arab intellectuals have identified with Hamlet, with the times being ‘out of joint,’ and with political hopes being frustrated by some corrupt older generation. The most obsessively quoted literary work in Arab politics today according to Litvin, *Hamlet* can appear as *the* essential Arab political text.³³ And yet, despite such existing links between the texts, the intertextual relation here seems to be one of insertion that happens from the margins.

How is this marginal position marked in the performance? First of all, the differentiation of the actor who inserts the “foreign” text from the rest of the ensemble happens *not* on the level of the actors’ backgrounds, as exile and migration are in the backgrounds of all the

performing artists, but on the level of the relation between the different textual elements. The group of actors performing the roles already included in Müller's *Hamletmaschine* are not tied to identifiable roles that pertain to each and every one of them exclusively; they rather seem to shift from role to role, as the roles are passed from actor to actor. The singular figure inserting the text, however, seems different. He does not move freely from role to role. It is this figure, somehow singled out, who comes to embody an external textual element and to interrupt the *Hamletmaschine* with a "foreign" text projected onto a screen onstage and projected by us onto that figure.

In this production, all performers are clowns, exhibiting the plural, collective appearance of a particular type of alienation, foregrounding the "second clown" of the communist or Arab spring,³⁴ though taking a particular turn – towards the outcast, towards the stranger, and towards the figure of the migrant. For Agamben, the *commedia dell'arte* character Pulcinella is an archetype combining the clownish with the figure of bare life, as characterized by the *ban* which, in its ambivalence of inclusion and exclusion, resembles the dynamic of externalization.³⁵ In Tiepolo's drawings, Pulcinella is shown in his other corpo-reality, foregrounding a deformed body which is at the same time playful. Pulcinella is playful in transgressing boundaries and separations between human and animal, man and woman, insider and outsider, the one and the many, work and leisure, actor and author. This link Agamben makes between the homo sacer and the comedic figure seems to correspond to the migrant clown of the Exil Ensemble's performance, reflected here in an oscillation between a multitude of playful clowns and the singular outcast.

That fact that the inserted text can be seen as an element foreign to the original text is also marked in other ways. The text is in a different language which most theatergoers in the audience will not be able to understand without subtitles; it is met with perplexed reactions from the other actors performing Müller's *Hamletmaschine* and accompanied by a change in music and light; the figure reciting it is situated below or behind the others; and – perhaps most importantly – the projected text is demarcated as a "Comment." This text exists only in the performance, not in the script that the performance is based on; and the performance of this inserted text introduces both older and more contemporary contexts that deviate from the contexts invoked by the written script of Heiner Müller's *Hamletmaschine*, a post-war play. In this way, the comment inserts itself into the text and seems to insist on having a voice that Ophelia only claims to *speak for* in the text.

The figure who inserts this external text literally comes from the margins of the stage, namely from a trapdoor below, like the returning, repressed figure of the ghost in *Hamlet*, and he speaks from this position about digging graves which he calls the Middle East, and finding the weapons that were exported to the region, from this marginal position thus linking the center and the outskirts to which violence is in a certain sense externalized. In another scene, recalling in some sense the grave digger scene in *Hamlet* with its gallows humor, we see the same figure, positioned in a different realm, appearing more like a projection on a screen than a living body onstage. Although on the same stage as them, he is actively ignored by the others, who turn their backs on him (recall *Hamlet*: the ruins of Europe at his back). Suddenly, we see this figure vanishing from view behind a screen, the production displaying one technical way to make someone disappear. And then that same figure gets literally pushed down under the trapdoor by another, female figure (Ophelia?). If the play displays a dynamic of externalization, it is completed by such a gesture of triumph, of self-assertion, which is literally based on the repression of the figure interrupting the European play with a text marked as foreign to it.

Rather than just personifying a foreigner, the “foreign” figure we saw exiting in this way exposes foreignness on the textual, formal and technical level. He almost seems to be part of the space and arrangement of the theater, marking its liminal spaces: the figure is reciting a text that is projected onto the screen just as it is projected onto him; he articulates a commentary that interrupts the different acts of the play just as the curtain would in traditional theater; and he speaks from off-stage, beneath the stage in one scene and projected onto a screen in another, demarcating and traversing the borders of the theatrical space. The particular media that distinguish theater make it possible to insert a foreign element — like this text and the figure associated with it — without fully integrating them. They are involved rather *as foreign elements*. This marginal presence in the distance foregrounds the theater as a precarious common space where the different bodies, faces, and roles can appear and disappear, enter and exit from view, and relate to each other in a complex dynamic of glances and projections, of distancing and — at least in the temporary and exceptional moment of the performance — of partaking.

When we in the audience laugh at the excessive and hyperbolic gestures of the clown atop the trapdoor — and it is, after all, a play of clowns — we may be a bit relieved that we can laugh from a safe distance while feeling good about “listening to other voices” as a form of

“virtue signaling.” In this sense, the theater is not only a place where externalization can be displayed on stage, but also one where what is happening onstage is an acting out of something in our name and for our sake. And yet, being in the same room as the figures onstage and being addressed by them, we cannot help but be complicit in what is happening onstage and for us, making the laughter at least partly uncomfortable. Perhaps this is the greatest achievement of this performance: in good old Brechtian tradition, making us feel uncomfortable in our own externalizing habits, which are entangled in complex ways with the spectacle of clowns we are at the same time enjoying.

- 1 For Freud, a dream is “an externalization of an internal process [*eine Veräußerlichung eines inneren Vorganges*]”. See Freud, Sigmund: “Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre”, in: *Gesammelte Werke*, vol. X, London 1949, pp. 412 – 426, here: 414. Cf. Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: “Projection”, in: *The Language of Psycho-Analysis*, London 1988, p. 354f.
- 2 OED online, entry “externalize, v.”, <https://www.oed.com/view/Entry/66998?redirectedFrom=externalize#eid> [last access June 10, 2020].
- 3 Ibid.; see also Ainger, Katharine: “The New Peasants’ Revolt”, in: *New Internationalist*, January 2, 2003, <https://newint.org/features/2003/01/01/keynote> [Last Access August 8, 2020]: “How ‘efficient’ is a system of agriculture that ignores (‘externalizes’) the huge costs of removing chemical contamination from water or losing genetic diversity?”
- 4 The German term “entsorgen” captures this aspect of externalization: to remove something from our concerns and release it from our care (*curra*) (*etwas entsorgen*), and thereby rid ourselves of such worry or care (figuratively we might say: *sich ent-sorgen*).
- 5 Lessenich, Stephan: *Neben uns die Sintflut: Die Externalisierungsgesellschaft und ihr Preis*, Berlin 2016.
- 6 On the complex economy of repression according to which “repression proper” is actually a *secondary* form of repression, a repeated pressure repressing the after-effects of a primary repression (“*Nachdrängen*”), see: Freud, Sigmund: “Die Verdrängung”, in: *Gesammelte Werke X*, Frankfurt a. M. 1946, pp. 247 – 261, here: 250.
- 7 Nail, Thomas: *The Figure of the Migrant*, Stanford 2015. On the notion that the figures of the migrant, the stateless, and the refugee should not be seen as an abnormality, but instead as defining figures of our time, see Arendt, Hannah: “We Refugees”, in: *The Menorah Journal* 31:1 (1943), pp. 69 – 77; see also Agamben, Giorgio: “We Refugees”, in: *Symposium* 49:2 (1995), pp. 114 – 119.
- 8 One important exception in the contemporary Western life form that runs contrary to this is, of course, tourism.
- 9 Take for example the EU-Turkey deal to “end irregular migration flows from Turkey to the EU” (<https://www.reuters.com/article/us-syria-security-eu/eu-says-expects-turkey-to-uphold-commitments-on-migrant-flows-idUSKCN20M10Q> [last access June 10, 2020]), which includes three billion Euro to institute what has fittingly been called “Fortress Europe” (“Festung Europa”). The responsibility for dealing with migration from Africa is externalized: Europe finances operations carried out by other countries and delegates the responsibility to Libyan and other northern African authorities. Cf. Bossong, Raphael/Carrapico, Helena (eds.): *EU Borders and Shifting Internal Security: Technology, Externalization and Accountability*, Heidelberg 2016; Gaibazzi, Paolo/Dünnwald, Stephan/

- Bellagamba, Alice (eds.): *EurAfrican Borders and Migration Management: Political Cultures, Contested Spaces, and Ordinary Lives*, London 2017.
- 10 What is highlighted in this video is not the land, but the sea, as the non-space captured from the perspective of land. Regarding this opposition cf. Carl Schmitt's development of the order of social human life in his *Nomos of the Earth*: "Third and last, the solid ground of the earth is delineated by fences, enclosures, boundaries, walls, houses, and other constructs. Then, the orders and orientations of human social life become apparent. [...] Law is bound to the earth and related to the earth. This is what the poet means when he speaks of the infinitely just earth: *justissima tellus*. The sea knows no such apparent unity of space and law, of order and orientation." (Schmitt, Carl: *The Nomos of the Earth in the International Law of Jus Publicum Europaeum*, New York 2006, p. 42).
- 11 There are obviously many attempts to explain racialized violence and anti-immigration sentiments e.g. by recourse to forms of *ressentiment* or envy which also emphasize the role of projection. I don't want to reject any of these explanations, nor reduce these complex phenomena to just one factor, but simply highlight a certain complex dynamic that seems crucial.
- 12 A related dynamic has previously been analyzed in the specific context of anti-semitism. As early as 1948/49, Hannah Arendt identified a particular form of German denial that goes along with putting blame on the victims in a report called "The Aftermath of Nazi Rule", published in 1950 (Arendt, Hannah: "The Aftermath of Nazi Rule. Report from Germany", in: *Commentary* 10 (1950), pp. 342 – 353). In the 1950s and 1960s, Theodor W. Adorno and Peter Schönbach identified a similar form of post-war German denial which Adorno called "guilt-defensiveness antisemitism" ("Schuldabwehrantisemitismus") and Schönbach termed "secondary antisemitism" (cf. Adorno, Theodor W.: *Guilt and Defense: On the Legacies of National Socialism in Postwar Germany*, Cambridge 2010; Schönbach, Peter: *Reaktionen auf die antisemitische Welle im Winter 1959/60*, Frankfurt a. M. 1961). In a recent article, Lars Rensmann speaks of the "externalization of guilt" in this context and of the projection of the unwanted guilt onto the victims themselves. The intent of mentioning "guilt-defensiveness anti-semitism" in the current context of migration is not to identify or equate the dynamic of secondary anti-semitism with the dynamic of secondary externalization vis-à-vis migration, but rather to open a space of conversation in which different dynamics can speak to each other. It also seems to be one of the aspirations of the Gorki Theater to allow for such dynamics in different contexts to touch upon each other and thus to allow for multidirectional memory. To name just one example, *Winter Journey* by the Israeli director Yael Ronen, which was produced in cooperation with the Exil Ensemble at Berlin's Maxim Gorki Theater, alludes both to the song cycle by Franz Schubert – which starts with "A stranger I arrived; a stranger I depart." ("Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus") – and Jelinek's theater play based on it. Both versions of a *Winter Journey* are overlaid with the experience of migrants who are traveling through Germany and dealing with its history; one of their stops is Buchenwald.
- 13 See: <https://projekte.sueddeutsche.de/artikel/politik/bundestag-das-gehetzte-parlament-e953507/> [last access June 10, 2020].
- 14 Arendt, Hannah: *The Human Condition*, Chicago 1958, pp. 198 – 199.
- 15 See Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge 2015, p. 45f.
- 16 Ibid., p. 40f.
- 17 Regarding the crucial distinction between "self-constitution" and "self-representation" see *ibid.*, p. 168f.
- 18 Ibid., p. 50.
- 19 It seems obvious that the structure of "the public" has completely changed, not just since the Greek polis, but even since Arendt wrote *The Human Condition* in 1958; but that is a subject for another occasion.
- 20 See Menke, Bettine: "Suspendierung des Auftritts", in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (eds.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, pp. 249 – 275.
- 21 See Menke, Bettine/Vogel, Juliane (eds.): *Flucht und Szene*, Berlin 2018.
- 22 See Menke, Bettine: "On/Off", in: Vogel/Wild: *Auftreten*, pp. 182 – 190.
- 23 See Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, New York 2006.

- 24 Moten, Fred: “Resistance of the Object: Adrian Piper’s Theatricality”, in: *In The Break: The Aesthetics Of The Black Radical Tradition*, Minneapolis/London 2003, p. 235.
- 25 Müller, Heiner: “Die Hamletmaschine”, in: *Werke, vol. 4: Stücke 2*, ed. Frank Hörnigk, Frankfurt a. M. 2001, pp. 544 – 554, here: p. 544; English translation: “Hamletmaschine”, in: *Hamletmaschine and Other Texts for the Stage*, ed. and trans. Carl Weber, New York 1984, pp. 49 – 58, here: p. 49.
- 26 Ibid., p. 552 – 553/p. 57.
- 27 Ibid., p. 554/p. 58.
- 28 Ibid.
- 29 Jourdheuil, Jean: “Die Hamletmaschine” in: Hans-Thies Lehmann et al. (ed.), *Heiner Müller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2003), pp. 221 – 227, here: p. 226.
- 30 Spivak, Gayatri Chakravorty: “Can the Subaltern Speak?“, in: Nelson, Cary/ Grossberg, Larry (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign 1988, pp. 271 – 314.
- 31 Cf. Butler, Judith: *Antigone’s Claim. Kinship between Life and Death*, New York 2002.
- 32 They are thereby appropriating the kind of performative protest forms traditionally associated with leftist activism and re-appropriating them in a problematic move to performatively claim an identity that is claimed to be a simple and natural given, not the product of a performance.
- 33 Litvin, Margaret: *Hamlet’s Arab Journey: Shakespeare’s Prince and Nasser’s Ghost*, Princeton 2012.
- 34 On Müller’s own notion of the play as a comedy see Trüstedt, Katrin: “Alienation and Affirmation. The Comedy of Heiner Müller’s *Hamletmaschine*”, in: *Brecht Yearbook 44* (2019), pp. 102 – 121; on the modern complicity of tragedy and comedy, cf. Trüstedt, Katrin: *Die Komödie der Tragödie. Shakespeares “Sturm” am Umschlagplatz von Mythos und Moderne, Rache und Recht, Tragik und Spiel*, Konstanz 2011.
- 35 Agamben, Giorgio: *Pulcinella or Entertainment for Children*, Chicago 2018.

utorität, Übertitel und Hautfarbe in Milo Raus *Five Easy Pieces*

I. Autoritätsfragen

Im Folgenden geht es am Beispiel von *Five Easy Pieces* um den Status von Text im Theater Milo Raus – abseits der Phantasien, die auf den Künstler Raus manchmal projiziert werden, der von einer als rein selbstreferentiell verstandenen Postmoderne genauso erlösen soll wie von einer zu naiven politischen Kunst. Im Theater Milo Raus und um es herum gibt es viel Text in Wort und Schrift: Es wird auf der Bühne viel gesprochen in seinen sich politischen Diskursen auch der unangenehmen Art öffnenden Projekten; über diese Theaterproduktionen, Performances und Happenings existieren viele Reden, Manifeste und Interviews. In solchen Äußerungen finden sich das auf der Bühne zu Sehende und zu Hörende als Ergebnisse einer intensiven Probe- und Recherchearbeit beschrieben, die einerseits maximal offen und vom »Zurücktreten des Regisseurs«¹ geprägt ist: »Wenn die Proben beginnen, habe ich nicht die geringste Idee, was geschehen wird«². Gleichzeitig beschreibt Raus sich als starken »Autor-Regisseur«³, der zwar am per se sozialen Ort Theater im Team arbeite und sich immer im europäischen Theater »unerwartete« »Ko-Autoren«⁴ suche (bis hin zu kongolesischen Bürgerkriegsparteien oder europäischen Rechtsradikalen), dem aber letztlich doch eine Gestaltungsaufgabe und -befugnis zukomme. Mit der Gleichzeitigkeit von Zurücktreten und Gestalten ist nicht nur die Gretchenfrage des aktuellen Theaters aus Recherche- und Gruppenprozessen bezüglich des Status von Hierarchien und Entscheidungsprozessen aufgeworfen. In der mit Raus eigenem Wort »textbasiert[en]«⁵ Arbeitsweise dieses mit Anspruch auf einen »globalen Realismus«⁶ auftretenden Theaters stellt sich auch die Frage nach diesen Texten und deren spezifischem Status.

Besonders deutlich tritt dies in Milo Raus *Five Easy Pieces*⁷ hervor, der preisgekrönten wie skandalumwitterten Produktion mit Kindern und Jugendlichen am Genter Theater Campo aus dem Jahre 2016.⁸ Diese wegen ihrer zunächst traditionell anmutenden Theaterartigkeit im *œuvre* Raus eher untypische Arbeit zeichnet sich nicht zuletzt durch metatheatrale Reflexionen aus. In einer Kombination aus pla-

kativer Einfachheit und konzeptioneller Abgründigkeit überlagern sich zwei Fragen nach Autorität:⁹ Konterkariert finden sich einerseits Vorstellungen von einer Stück- und Textentwicklung auf Augenhöhe der Beteiligten. Wie so viele Arbeiten des 21. Jahrhunderts reflektiert *Five Easy Pieces* zwar den gemeinsam unternommenen Herstellungsprozess und nimmt ihn – stilisiert eben zu einer Selbstthematizierung des Theaters – in das Bühnengeschehen auf: Gemeinsam mit einem erwachsenen Spielleiter werden Szenen aus dem Kontext des Justizversagens gegenüber dem belgischen Kindesentführer, -vergewaltiger und -mörder Marc Dutroux mit dokumentarischen Strategien rekonstruiert (inklusive eines Reenactments von Szenen des Kindesmissbrauchs). Immer geht es dabei auf einer Metaebene um den Status von Wahrheit und Schauspiel. Klar verteilt sind dabei die Machtpositionen, denn ostentativ steht durchgehend ein möglicher Machtmissbrauch gegenüber den minderjährigen Akteur*innen durch den erwachsenen Performer im Raum – und in Verlängerung durch das Regie- und Produktionsteam, das, wie Rau pointiert, in einer höchst »einseitige[n] Machtbeziehung«¹⁰ zu den Kindern und Jugendlichen steht und von diesen unhinterfragt als Autorität angesehen wird.

Andererseits wirft der Abend abseits seiner äußerst strengen Konzeption die alte Frage nach der Autorität des im Theater zu sprechenden Texts auf, die von Aristoteles bis weit nach Hegel von einem Großteil der Theoriebildung und auch der Praxis so selbstverständlich einer (dramatischen) Textvorlage zugeschrieben wird.¹¹ Der Sprechtext von *Five Easy Pieces* ist gleich zweifach aus dem Gesamtzusammenhang der theatralen Zeichen gelöst zugänglich: Bei ihren internationalen Gastspielen ist die flämische Produktion mit Übertiteln ausgestattet und scheint so die Sprechakte nicht nur zu übersetzen, sondern geradezu vorzuschreiben. Außerdem findet sich der Text bereits 2017 gerahmt von zahlreichen Aufführungsmaterialien und Erläuterungen auf Deutsch beim Berliner Verbrecher Verlag publiziert. Die publizierten Erläuterungen liefern eine konzise Selbstinterpretation der Beziehung zwischen Regieteam und minderjährigen Darstellenden, thematisieren aber nicht den Status des gesprochenen Texts. Gleichzeitig setzen diese umfangreichen Rahmungen das im Inhaltsverzeichnis, aber nicht eingangs der entsprechenden Buchseiten so genannte, fett gedruckte »Stück«¹² erst als den Kern des ganzen Unterfangens in Szene.¹³ Und dieser Kern erscheint trotz zahlreicher Fotos als schrifttextliche Natur.

Die beiden Fragen nach Autorität – hinsichtlich der Stück- und Textentwicklung auf der einen und des Stellenwerts des Sprechtextes auf der anderen Seite – überlagern sich an einer in der Selbstinterpre-

tation nur gestreiften Stelle: nämlich dort, wo die Produktion anfangs die personalisierten Gewalttaten von Dutroux in der gewalttätigen Kolonialgeschichte Belgiens mit ihren zahllosen, in der Geschichtsschreibung oft namenlos gebliebenen Opfern verortet. Die als Merkmal einer möglichen Diskriminierung sichtbare Hautfarbe zweier Performerinnen macht durchgehend augenfällig, was im nachlesbaren Text schnell verloren geht. Die daraus entstehenden Irritationen beider Autoritäten gilt es im Folgenden vorzuführen. Neben der Frage nach dem Verhältnis von Autorität und Text in *Five Easy Pieces* ist damit auf einer allgemeineren Ebene auch der Stellenwert des Texts in neueren Stückentwicklungen angesprochen.

II. Texte bei Rau

Die Produktionen, die unter dem Namen Milo Rau firmieren, gehören auf mehrfache Weise in einen Band, dem es um Phänomene gemeinsamer und prozessualer Textproduktion im Theater des 21. Jahrhunderts geht: Die Projekte seines International Institute of Political Murder (IIPM) verdichten auf der Bühne oft heterogene Positionen und Stimmen aus dem jeweiligen Recherchematerial. Oft geschieht dies wie in *Five Easy Pieces* über das Mittel des Reenactments. Wiederholt werden die Träger*innen dieser Stimmen selber auf die Bühne geholt, um ihre Anliegen in den im Schutzraum des Theaters durchgespielten Prozessen, Tribunalen und Parlamentssitzungen zu vertreten. Anlässlich seiner Übernahme der Genter Intendanz ab 2018 nimmt Rau einen solchen Anspruch der an den Probenprozessen und Aufführungen Beteiligten auf eine gemeinsame Autor*innenschaft in das die Programmatik vorgebende Manifest auf. Implizit abgelehnt findet sich somit jedwede Instanz von außerhalb, die den auf der Bühne gesprochenen Text verfasst oder auf andere Weise auf das zu Sehende und Hörende eingewirkt haben könnte: »Die Autorschaft liegt vollumfänglich bei den an den Proben und der Vorstellung Beteiligten, was auch immer ihre Funktion sein mag – und bei niemandem sonst.«¹⁴

Diesem Anspruch gegenüber steht der Name Milo Rau, der (wie auch im Falle von René Pollesch oder Falk Richter) letztlich einer Art Marke gleicht, die über der jeweiligen Produktion prangt. Unter diesem Autornamen finden sich wie im Falle von *Five Easy Pieces* auch einige der zugehörigen Texte nachträglich publiziert, zunächst meist auf Deutsch.¹⁵ Dramaturgische Begleittexte, Manifeste, Interviews und Fotos rahmen die Theaterexte im engeren Sinne. Für letztere wäre

durchaus eine traditionelle literaturwissenschaftliche Dramenanalyse möglich, da der Text klar in den Sprechinstanzen zugeordneten Haupt- und den das Bühnengeschehen beschreibenden Nebentext aufgeteilt ist. Diese Vielzahl an Paratexten verweist allerdings auch hier darauf, dass es sich bei diesem Theaterstück wie bei den anderen in erster Linie um nachträgliche Dokumentationen und nicht notwendig um Stückvorlagen handelt.

Zwar spricht Stefan Bläske, der Dramaturg von *Five Easy Pieces*, in einer abschließenden Beschreibung der Stückentwicklung durchgehend vom »wir« eines Teams, das die Entwicklung vorangetrieben hätte, statt von einer Autorfigur Rau. »Konzept, Text, Regie: Milo Rau« heißt es allerdings in der Buchpublikation in der Rubrik »Credits«¹⁶. Die vorherigen Paratexte, die immer wieder Rau zu Wort kommen lassen oder auf Rau verweisen, heben Milo Rau als den künstlerischen Initiator wenn nicht Urheber der entsprechenden Produktion sowie des betont vielstimmigen Textes hervor: Milo Rau findet sich als diejenige Autorität hergestellt und bestätigt, die zu den unter seinen Namen firmierenden Produktionen etwas und auch wohl das Entscheidende zu sagen hat. Entsprechend beschreibt Rau sich in Interviews als der besagte »Autor-Regisseur« in einem übersteigerten Sinne: »Für mich beginnt eine Inszenierung mit dem ersten Tag der Recherche, mit einem maximal rezeptiven Einklingen, einem Durchdringen-Lassen«¹⁷, das aus Gesprächen, Interviews und Proben dann Texte generiert. In diesen sind die Stimmen von »Ko-Autoren«, insbesondere solchen, die nicht für eine Sprechposition im europäischen Kunstbetrieb »vorgesehen sind«¹⁸, zwar anwesend. Die Position dessen, der die Texte letztlich zusammenstellt, verdichtet und niederschreibt, ist aber fix – auch wenn sie eher die eines »Lesers« im Sinne von Roland Barthes' Autorschaftskritik ist.¹⁹ Als nicht nur Regisseur, sondern eben auch Autor solcher Texte wird Rau mittlerweile vom Literaturbetrieb nicht nur zu Poetik-Vorlesungen eingeladen, sondern auch mit dezidiert für literarische Texte zu vergebenden Preisen bedacht.²⁰

Nicht nur im Theater Milo Raus tritt allerdings eine weitere textuelle Dimension hinzu, die in Raus Reenactments manchmal eine besondere Dynamik annimmt, wie unten vorzuführen sein wird: Die Spannung zwischen einer starken Regie- und Autoreninstanz und der von ihr in den Produktionen und Texten zusammengeführten Vielstimmigkeit wirft bei Raus Texten einerseits das Problem der im Wort Autorschaft bereits anklingenden Autorität auf:²¹ Wer autorisiert auf welche Weisen das vielfältige Sprechen auf der Bühne, das sich nachträglich unter dem Namen Milo Rau als Text publiziert findet? Dies

geht andererseits mit einer Aufführungspraxis einher, in der Autorität, Sprechen und Text als geradezu umgekehrt angeordnet erscheinen: Internationaler Anspruch, internationaler Erfolg und manchmal schlicht die Mehrsprachigkeit der Rau-Produktionen führen dazu, dass diese meist mit Übertiteln aufgeführt werden, fast immer mit englischen und auch oft in der vorherrschenden Landessprache. Wie in vielen anderen auf internationale Rezeption ausgerichteten, aber nicht englischsprachigen Produktionen erhält der Text auch im Theater Raus jene zentrale Stellung zurück, welche ihm in der avancierten Theoriebildung und Praxis der internationalen szenischen Künste seit den Siebzigern (oft mit guten Gründen) abgesprochen wurde. Dies geschieht aus pragmatischen Gründen: um Zugänglichkeit zu gewährleisten und auch heterogene Sphären der Welt miteinander ins Gespräch kommen zu lassen, wo ein früheres transkulturelles Theater noch mit dem problematischen Anspruch eines universellen (in letzter Konsequenz auf gar keine sprachliche Vermittlung angewiesenen) Zugangs aufgetreten war. Zunächst liegt keine explizite ästhetische Programmatik vor: Während das der Bühnensprache nicht mächtige Publikum schaut, liest es gleichzeitig mit; so inzwischen auch am deutschsprachigen Stadttheater an Orten mit internationalem Kulturtourismus. Auf den Prüfstand gestellt findet sich in der neueren Schau- und Lesepraxis die Eigenlogik der Live-Aufführung: Im Idealfall ist diese soweit wie möglich mit dem Text synchronisiert. Auch wenn einer solchen Synchronisation im Zweifelsfall technisch nachgeholfen, eine Einblendung übersprungen, eine andere zurückgehalten werden kann, scheint es doch so, als würde das Bühnengeschehen dem gesprochenen Text folgen und wäre also mit Hegel seine dem Drama nachgeordnete Versinnlichung.²² Das gesprochene Wort auf der Bühne kann immer auch wie das Aufsagen des eingeblendeten geschriebenen Texts wirken – egal, ob die Gesamtheit der an der Produktion Beteiligten ihn verantwortet oder ein starker Autorenregisseur namens Rau. Bei den Reenactments im Theater Raus verstärkt sich dieser Eindruck noch: Nicht nur das in der Nachstellung neu erzeugte Ereignis, auch die Übertitel können wie die Vorgabe wirken, an der das Geschehen auf der Bühne sich dann orientiert.

Die forciert plakative Verhandlung von Gewalt in *Five Easy Pieces* geschieht auch über das Ineinander, die Gegenläufigkeit und die Lücken dieser drei Textebenen (gemeinsam entwickelter, unter einem Autorennamen publizierter, auf der Bühne simultan mitzulesender Text). Geradezu nebenbei finden sich auch die Fragen nach Autorität in einer gemeinsamen Textentwicklung wie die nach der Autorität des

Textes in einem nicht an Textvorlagen orientierten Theater aufgeworfen – und die übergroße Deutlichkeit des auf der Bühne Verhandelten erscheint dabei durchaus konterkariert und verunklart.

III. Reenactment und Synchronsprechen

In der Mitte des hinteren Bühnendrittels hängt bei *Five Easy Pieces* über den Köpfen der Darsteller*innen eine kinoartige Leinwand, die circa ein Viertel der Bühnenbreite abdeckt. Hier finden sich teils Szenen übertragen, welche die bei der Premiere zwischen acht und 13 Jahre alten Kinder und Jugendliche gemeinsam mit ihrem erwachsenen Mitspieler auf der Bühne darstellen und live abfilmen. Teils finden sich hier Filme mit erwachsenen Performer*innen eingespielt, die, wo sie den Minderjährigen vom Äußeren her mal mehr, mal weniger ähneln, den Anschein von deren »erwachsener Version« erwecken. Diese Filme werden von den Kindern und Jugendlichen zum einen minutiös nachgestellt; teilweise sprechen sie Text live, zu dem die Filmdarsteller*innen die Lippen bewegen. Kleine Bildschirme, die am vorderen Bühnenrand unauffällig aufgestellt sind, ermöglichen den Kindern und Jugendlichen eine größtmögliche Genauigkeit bei der Synchronisierung der Abläufe.²³ Durchgehend, also auch wenn nicht reenactet wird, laufen unter dem Filmbild für das Publikum gut lesbar englische und landessprachliche Untertitel mit, so in den Berliner Sophiensaealen am 1. Juli 2016 bei der ersten Aufführung außerhalb Belgiens.²⁴ Bei den filmischen Untertiteln handelt es sich um Obertitel für das theatrale Spiel unter und vor dem Publikum.

Das Provozierende (und ethisch zumindest Diskussionswürdige) der Thematisierung von Kindesmissbrauch und -mord durch minderjährige Darsteller*innen geht mit einer Faszination für die von diesen gelieferte konzentrierte Darstellungsleistung einher. Diese Ambivalenz verdichtet sich auf der Ebene des Gezeigten: Die stets lebhaften und engagierten minderjährigen Darsteller*innen treten als Fiktionen ihrer selbst auf. Ihre Figuren sollen die juristisch beglaubigten Personen sein, als die sie auch im Alltag agieren und die nun ein Stück über den Kinderschänder Dutroux nicht nur auf die Bühne bringen, sondern auch über das Problematische an der Missbrauchsthematik diskutieren sowie über das Schauspielen als solches philosophieren – und dies alles als Kinderkörper, die auf der Bühne alle kulturellen Vorannahmen und Projektionen wie Schutzbedürftigkeit, körperliche und intellektuelle Unreife und mehr mittransportieren.

Das Spiel der Kinder und Jugendlichen suggeriert, die entsprechenden Textpassagen seien im Probenprozess entstanden. Konträr zum mit dem Publikum eingegangenen autobiographischen Pakt und zur ausgestellten Quirligkeit steht jedoch die Disziplin, mit der die Darstellenden das Bühnengeschehen inklusive des auswendig gelernten, mit Versatzstücken der eigenen Biographie gerahmten, bereicherten Texts abschnurren lassen. Von einer ostentativen »Dressur«²⁵ spricht Dramaturg Stefan Bläske und ruft damit das Gegenmodell zu einer Erziehung zu moralischer Autonomie auf, wie sie das europäische Denken seit Rousseau bestimmt.²⁶ Eine solche Dressur läuft ebenfalls der Vorstellung von Kindheit als Sphäre eines Spiels zuwider, das aus der Fülle seiner Möglichkeiten schöpft und nicht den heteronomen Anforderungen der Erwachsenenwelt unterliegt.²⁷ Insofern es sich hier offensichtlich um einen gemeinsam mit den Akteur*innen entwickelten, teils die Probenarbeit thematisierenden Text handelt, werden konträre Elemente des Probenprozesses miteinander verdichtet: das gemeinsame Ausprobieren und das Aufsagen eines streng diszipliniert Gelernten.²⁸

Die als Wiedergabe spontaner Proben- und Castinggespräche inszenierten Dialoge laufen auf der Leinwand als zuvor übersetzter Schrifttext mit und können vom des Flämischen nicht mächtigen Publikum parallel gelesen werden. Die Nichtidentität der Sprachen (Flämisch-Englisch, Flämisch-Deutsch, aber auch das übereinanderstehende schriftliche Deutsch-Englisch) lenkt die Aufmerksamkeit auf dasjenige, was im synchronen Sprechen wie in den Reenactments nicht oder nicht ganz aufgeht:²⁹ Manchmal scheint auf der Bühne mehr oder weniger gesagt, als das, was parallel zu lesen ist. Manchmal scheint das Sprechen leicht zu früh, manchmal leicht zu spät einzusetzen. Offen bleibt, ob dies am Timing liegt oder an der spontanen Änderung des Sprechtextes durch die nichtprofessionellen, nichterwachsenen Darsteller*innen oder ob vielleicht die Übertitelung manchmal nicht völlig exakt auf den gelernten Sprechtext abgestimmt ist.

Auch im doppelten (und manchmal dreifachen) Reenactment von historischen Ereignissen im Film durch die Kinder und Jugendlichen tauchen diese Abweichungen auf: ein zu früh oder zu spät gehobener Arm; eine zu spät oder leicht verschoben eingenommene Position.³⁰ Die Darstellungsleistung ist beeindruckend, eben weil es sich bei den Kindern und Jugendlichen nicht um Profis handelt und der geforderte Schwierigkeitsgrad des schauspieltechnisch zu Leistenden das vom Kind als einer kulturellen Figur Erwartete übersteigt: Reenactments wie synchrones Sprechen sind bei aller Imposanz doch immer

wieder ganz leicht unpräzise. Die Gleichzeitigkeit von Lebhaftigkeit und Dressiertheit bedingen einander, wo die Grenze, die diese Dressur in der Leistungsfähigkeit der Kinder und Jugendlichen findet, durchgehend zutage tritt: Die Darsteller*innen wirken lebendig, weil sie die Genauigkeit der Abläufe nie ganz herstellen können; sie wirken dressiert, weil sie stets um diese Genauigkeit bemüht sind. Als Teil dieser ausgestellten Theaterdressur plausibilisiert der durchgängig lesbare und scheinbar durchgängig vorgegebene Text, dass das, was auf der Bühne passiert, wirklicher und lebendiger sein soll als jeder niedergeschriebene Dramentext – auch der im nachträglich publizierten Buch *Five Easy Pieces*. Und gleichzeitig ist der Text nicht nur das Korsett, das die Kinder und Jugendlichen in ihre Bühnenfiguren zwingt; die textlichen Vorgaben sind es in dieser Produktion auch, die die Spielfreude der Darsteller*innen erst vorstrukturieren und so in Erscheinung bringen. Parallel hat das Dressierte etwas Mortifizierendes, das die Darstellung in die Nähe der thematisierten Gewalt an Kindern rückt. Annähernde Gleichzeitigkeit und leichte Verschiebung von Reenactment wie synchronem Sprechen verleihen den in einem mündlichen Duktus gehaltenen und doch durch und durch künstlichen Szenen einen stets verschobenen und geradezu unheimlichen Charakter, der sich wie ein Netz über den gesamten Abend spannt.³¹ Der als gesprochener gehörte und als geschriebener erscheinende Text ist stets zu viel und zu wenig. Die dem Text durch die Übertitel und die nachträgliche Publikation erteilte Autorität findet sich in der Struktur des Abends gleichzeitig durchgehend problematisiert.

IV. Probenprozess, Metatheater und Autorenpoetik

Vom unheimlichen Status des Texts von *Five Easy Pieces* her lässt sich auch ein spezifischer Blick auf die Selbstbeschreibungen und Selbstinterpretationen des Entwicklungsprozesses von Rau und Team werfen, die ohne genauere Thematisierung des Status des Sprechtexts auskommen. In der Publikation von *Five Easy Pieces* ist der Text von zahlreichen Beschreibungen und Einordnungen des Probenprozesses gerahmt, in dem nicht zuletzt der Text entwickelt wurde. Neben Rau kommen der Dramaturg des International Institute of Political Murder, Stefan Bläske, und Kristof Blom, der Leiter des gastgebenden Theater Campo, zu Wort. Bläske beschreibt ausführlich den Probenverlauf: ein anfängliches Improvisieren, in dem mit den Kindern und Jugendlichen Nachahmung eingeübt und diskutiert wird,³² die

Entscheidung für die Dutroux-Thematik über den Umweg seines Umfeldes.³³ Es folgt der Entschluss, die Machtverhältnisse zu reflektieren, indem der ursprünglich als Übersetzer zwischen Rau und den Kindern zum Team gekommene Peter Seynaeve als Spielleiterfigur Peter auf die Bühne gestellt und mit Großaufnahme seines Gesichts auf die Leinwand projiziert wird. Mit den Kindern setzt Peter nicht nur entsprechende Szenen dokumentarisch um; er thematisiert im Gespräch auch stets die Problematik des theatralen Spiels.³⁴ All dies fließt in den letztlich von Rau in Anlehnung an das Erprobte vorgelegten und dann den Kindern antrainierten Text ein: Der Abend beginnt mit einer stilisierten Wiederholung der Casting-Situation, bei der die Darsteller*innen ausgesucht wurden. Es folgen die fünf »leichten Stücke« (angelehnt an Strawinskys Klavierübungen für Kinder), deren »Schwierigkeitsgrad« sich langsam steigert, was die Komplexität der schauspielerischen Problemstellung angeht: vom Theaterkuss bis zum Theatertod, von der »Nachahmung« über die »Unterwerfung« bis hin zur »Rebellion«³⁵. Dass Kinder und Jugendliche all dies verbal und nonverbal mit dem Spielleiter verhandeln, erzeugt manchmal Lachen, manchmal Grauen, zum Beispiel wenn ein Kind mit dem billigsten aller Theatertricks eine (Theater-)Waffe ins Publikum richtet. Die gleichzeitige Auseinandersetzung der Kinder und Jugendlichen mit Verbrechen, von denen sie hoffentlich wenig verstehen, wird durch die Theaterreflexion brechtisch distanziert, zielt simultan aber ganz aristotelisch auf eine affektive Verstrickung des Publikums.³⁶

Die gleichzeitig simple wie raffinierte Reflexion auf die Theatersituation verdichtet der Text mit Recherchematerial zu Dutroux sowie den Einlassungen der Kinder und Jugendlichen während der Proben. Kristof Blom bezeichnet als Errungenschaft des Texts »die enge Verflechtung der langen, auswendig gelernten, auf dokumentarischen Mitteln basierenden Monologe mit dem Input, den Fähigkeiten und den Charakteren der jungen Schauspieler«³⁷. Damit ist das »maximal rezeptive Einklingen« aus der Selbstbeschreibung des Autorregisseurs Rau aufgenommen, die dieser auch einmal als »eine Form der fast kindlichen Hingerissenheit«³⁸ beschreibt: Die Materialien sollen ebenso zu Wort kommen wie die beteiligten Darsteller*innen. Gegenüber seiner metaphorischen Verwendung von Kindlichkeit heißt es allerdings in Raus eigener Reflexion auf die konkrete Arbeit an *Five Easy Pieces*, er habe in der Zusammenarbeit mit den Kindern und Jugendlichen, »meine ganze bisherige Theatererfahrung in den Wind schlagen«³⁹ müssen. Markant findet sich ein solches Ziel der sonstigen Arbeit des Autorregisseurs Rau an anderer Stelle darin markiert, »dass zum Ende

der Proben die Regieposition *leer* wird«, dass »die Verantwortung auf die Spieler übergeht«⁴⁰. Diese Abgabe von Autorität soll bei *Five Easy Pieces* jedoch nicht möglich sein: »Der Drill, die Dressur bleibt immer sichtbar«⁴¹, sodass fast schon folgerichtig das Stück diese der Autorität zugeschriebene Unumgänglichkeit verhandelt.

Zu situieren ist diese Argumentation im Kontext von Raus Polemik gegen »die demokratische Idee eines pseudo-dokumentarischen Theaters« »für alle«⁴². Gegen Tendenzen der Gegenwartsästhetik (die nicht zuletzt auch leitend für den vorliegenden Band sind) wäre ein »Kollektiv« demnach »nicht per se gut«; dies sei vielmehr eine Phantasie des »kleinbürgerlichen Bewusstsein[s]«. Demgegenüber stellt Rau »ein unmögliches, ein unerhörtes, ein unerfülltes Kollektiv«⁴³, das die Katastrophe der menschlichen Existenz im globalen Kapitalismus über eine Verdichtung der real-existierenden Konfliktlinien in Kunst sichtbar und »Dinge in ihrer Konflikthaftigkeit [...] wahrnehmbar machen«⁴⁴ können soll. Diese auf Raus zahlreiche Arbeiten außerhalb der europäischen Komfortzone wie z. B. im *Kongo-Tribunal* zielende Programmatik wird immer wieder in Interviews vertreten: Eine »Anreicherung des Sinns ist die eigentliche Arbeit im Theater«⁴⁵; es ist »die erste Aufgabe des Künstlers, dieses Moment der Vergeblichkeit zu thematisieren, die Katastrophe in ihrer Unvermeidbarkeit zu denken«⁴⁶.

Das Ziel eines »neue[n] Theater des Tragischen« thematisiert Rau auch im Kontext von *Five Easy Pieces*; ein solches zu gestalten obliegt dem Autorregisseur, nicht seinen Ko-Autor*innen: »Man darf auf der Bühne sein, aber nur, wenn man bereit ist, zur tragischen Figur zu werden. Der Schauspieler ist Werkzeug des Theaters.« Dabei findet die gängige Theaterarbeit des Autorregisseurs mit Erwachsenen »gemeinsam statt«: In einem »verbindlichen Rahmen« dürfen diese »frei experimentieren«. »[S]chließlich treffen wir [...] eine Auswahl (oder auch nicht)«. Bei *Five Easy Pieces* und der Arbeit mit den belgischen Kindern und Jugendlichen wird die Rollenverteilung hingegen umgekehrt beschrieben: »Es gab mich und die Kinder.«⁴⁷ Auf die freie Suche nach Themen und Arbeitsformen am Anfang der dreimonatigen Proben (»Wir haben in den ersten Wochen viel improvisiert«⁴⁸) folgt ein striktes Trainieren von Vorgegebenem: »Ich habe die Kinder angeleitet, oft bis ins Detail.«⁴⁹.

Allerdings findet sich andernorts in Raus Äußerungen die Maßregelung, die hier als spezieller Bedarf der Arbeit mit Kindern beschrieben wird, dem Theater als solchen zugeschrieben. Erwachsene Spieler*innen haben sich ihrem vom Regisseur gegebenen Rahmen nämlich von alleine zu unterwerfen: »[D]as Theater ist nicht fair; es ist

grausam, es ist kleinlich. Die Kunst, wie ich sie verstehe, befreit den Menschen, indem sie ihn [...] nach einem ihm äußerlichen Gesetz diszipliniert.«⁵⁰ Die notwendig detaillierte Anleitung der Kinder durch einen Regisseur lässt sich also vor dem Hintergrund dieser anderswo ausgeführten Argumentation zum Theater überhaupt zu einer »grundlegende[n] Reflexion dessen, was es heißt, Theater zu machen«⁵¹, stilisieren. Diese Reflexion begleitet dann nicht nur die Proben, sie findet sich zum Strukturprinzip des auf der Bühne zu sehenden Resultats erhoben, das Rau wechselnd als »Schule des Theaters«⁵², als »Theateressay«⁵³, als eine »Archäologie des Theaters«⁵⁴, als »ein Stück über die Kraft des Theaters«⁵⁵ und ein »offen theatrales Stück« bezeichnet, welches »das Theater übertreiben«⁵⁶ wolle. Bei der dokumentarischen Auseinandersetzung mit dem Fall eines Kindermörders durch Kinder und Jugendliche handelt es sich also nicht zuletzt um eine metatheatrale Reflexion. Für diese erscheinen die spezifischen Darsteller*innen zunächst eher als Aufhänger – sie erhalten aber, wie unten zu zeigen, durchaus ein Eigenleben, mit und gegen den Text.

Im Sinne des Metatheaters geht es dann in dem Prolog und den fünf vorgeführten Stücken immer um das Theaterspielen als solches. Gegen eine Phantasie vom Kindsein als »authentisch und wahrhaftig«⁵⁷ setzt die Konzeption eine dem Theater unterstellte Künstlichkeit und Verstellung, an der sich die bei aller Trainiertheit stets lebhaften Kinder und Jugendlichen plakativ abarbeiten:⁵⁸ »Ich tue mein Bestes«, sagt Pepijn, als er den Vater eines der ermordeten Mädchen spielt und zum Weinen auf der Bühne aufgefordert wird. »Streng dich doch noch mehr an«, ermuntert ihn der Erwachsene. Er wirft dem Jungen auf sein frustriertes »Ich schaffe es nicht« ganz pragmatisch einen »Tränenstift« zu, den Pepijn ebenso pragmatisch und gekonnt anwendet. Die für die große Leinwand abgefilmte Passage, in der die Vater-Figur stockend von dem Gefühl der »Hölle« berichtet, als ihn und seine Frau die Todesnachricht ereilt, wird wiederholt; dieses Mal »weint«⁵⁹ Pepijn die rein künstlich hergestellten Tränen. Die emotionale, durch die Großaufnahme des weinenden Vaters in medial bekannte Formate eingepasste Betroffenheit über das Schicksal von Mädchen und Familie überlappt sich mit einem diesen Effekt in kalter Schauspielerei als eine Leistung hervorbringenden Kind und einem es anstachelnden Erwachsenen.⁶⁰

Eine Widerständigkeit der Kinder wird in das Spiel durchaus einbezogen, nicht jedoch in den publizierten Text: Als eigentliche Skandalszene des Stücks findet sich oft diejenige rezipiert, in der die achtjährige Rachel von Peter aufgefordert wird, beim Rezitieren eines Briefs eines der Opfer an die Eltern (in dem unverhohlen auf Verge-

waltung angespielt ist), das Shirt auf der Bühne auszuziehen.⁶¹ »Zieh auch dein Shirt aus«, weist Peter an. »Rachel zieht auch ihr Shirt aus«⁶², heißt es lapidar als Regieanweisung im publizierten Text, auch wenn auf der Bühne das Zögern Rachels und ihre Widerwilligkeit manchmal deutlich zu sehen sind. Erst die späteren Erläuterungen Stefan Bläskes machen in der Publikation klar, »dass sie das Unterhemd auch anbehalten darf, wenn sie sich danach fühlt«⁶³, die Darstellerin sich ihrer Dressur widersetzt und hier eher eine Aushandlung vor sich geht als eine strikte Anweisung.

Der publizierte Text verortet sich also auf Seiten der Autorität: der Peters auf der Bühne und der Figur des Autorregisseurs. Das Publikum sieht sich der Vereinbarung des Theaters gemäß zum Stillsitzen und Zusehen verpflichtet; gleichzeitig scheint die Szene ein Eingreifen zu erfordern; gleichzeitig liegt eben in diesem Konflikt die emotionale Provokation – und da ist die Szene auch schon vorbei, ehe es eine Reaktion geben kann. Das Publikum findet sich zum Komplizen in einer asymmetrischen Machtbeziehung gemacht. Zugleich wird ihm abstrakt und emotional die affektive Macht des Theaters vorgeführt.

Im Sinne eines solchen Metatheaters finden sich in den Figuren zahlreiche Aussagen aus den poetologischen Selbstbeschreibungen Raus in den Mund gelegt: Gleich eingangs im Casting ruft Rachel das von Rau belächelte ›Theater für alle‹ auf, wenn sie proklamiert, »dass jeder seinen Platz auf der Bühne haben sollte«. »Sonst ist es ungerecht.« Die Autorität Peter antwortet mit variierten Interviewäußerungen der Autorität Rau: »Aber das Theater ist nicht gerecht, es ist grausam.«⁶⁴ Das letzte Wort hat dann Raus Rede von der ›Aufgabe des Künstlers, dieses Moment der Vergeblichkeit zu thematisieren‹ – allerdings in eine Allegorie von Theater und Zwang transformiert sowie aufgehängt an einer Erinnerung der Darsteller*innen: Polly erzählt am Ende, sie habe bei den Proben von ihrem »Lieblingsfilm« berichten sollen – und erzählt dann das Ende von Pier Paolo Pasolinis *Che cosa sono le nuvole?* von 1968: Ausrangierte Marionetten, von denen die eine der anderen vorher die »Kunst des Theaterspielens« beigebracht hatte, liegen gebrochen auf der Müllhalde und sind »zum ersten Mal in ihrem Leben draußen«. Erst im Unheil erscheint, was im Theaterleben der Marionetten als »das Allerschönste auf der Welt«⁶⁵ imaginiert wurde: Die Freiheit im Außerhalb ist zunächst nur als Katastrophe zu haben. Der Neubeginn kann erst auf diese hin erfolgen, wenn überhaupt.

Im Verweis auf den Pasolini-Film mischen sich nicht nur Raus Autorenpoetik und die kindliche Fernseherinnerung. Aus dem zur metatheatralen Anlage passenden Input der Darsteller*innen aus dem Pro-

benprozess wird die dramaturgische Gesamttrahmung erstellt: »Theater is als een poppenkast«⁶⁶, soll Winnie beim Casting auf die Frage nach seinem Theaterverständnis gesagt haben. Als »Theater ist wie Puppenspiel. Aber nicht mit Puppen, sondern mit echten Menschen«⁶⁷ fließt der Satz in die deutschen Untertitel für Winnies Text beim nachgestellten Casting (und in die deutschsprachige Publikation) ein. Als »Marionettentheater« im originalen Flämischen liefert die Metapher die Quelle für das Pasolini-Bild am Ende und kommt für die von Rau beschriebene Theaterdressur insgesamt zur Geltung. Ebenso werden in die kunstvolle Struktur des Abends diverse andere Äußerungen und Vorlieben der Kinder aufgenommen: Elle Liza singt am Ende ihren Lieblingssong »Stay« von Rihanna, Willem spielt Akkordeon. Winnie tanzt und darf am Ende einen eigenen Bühnentod sterben, der den von seiner Figur anfangs begangenen Mord an Elle Lizas Figur kompensiert – und also für poetische Gerechtigkeit sorgt.⁶⁸ Laut Stefan Bläske war »beim Casting [...] noch alles offen, wir wählten einfach Typen aus, die originell sind, klug, konzentrationsfähig und ein interessantes Ensemble ergaben«⁶⁹. Dieses Ensemble speist Material ein, das tatsächlich eher in den Kindern vielleicht bekannte TV-Castingshows gehört, in der Gesamtanlage des Stücks aber mit dessen grundlegender Theaterreflexion verbunden werden kann.

Wegen der »Spielfreude«⁷⁰ und der »typengenaue Szenen« soll, so Stefan Bläske noch in der Publikation, »keines der Kinder ersetzbar«⁷¹ sein. Diese Sätze scheinen allerdings geschrieben, bevor wegen des großen internationalen Erfolges eine Zweitbesetzung mit nur sehr wenigen Anpassungen an die Persönlichkeit der neuen Spieler*innen gecastet wird und international auf Tour geht.⁷² Das »Marionettentheater« überwiegt; bei *Five Easy Pieces* handelt es sich in diesem Sinne durchaus um einen nachspielbaren Dramentext: um ein Metatheater mit autor*innenpoetischen Einsprengeln.

Dem steht gegenüber, dass die Darsteller*innen, ob in Erst- oder Zweitbesetzung, sich aber weder diesem Text unterwerfen noch ihn zum Leben erwecken. Sie laufen wie oben gezeigt bei aller Präzision vielmehr hinter und neben ihm her; es bleibt immer der trainierte Text. Während viele von den Kindern eingebrachte Aspekte aus dem Entstehungsprozess in den für die Aufführung antrainierten Text einfließen, wird diese Dimension des Texts erst während der Aufführung erzeugt: durch das Ausstellen von Reichweite und Grenze der Dressur, welcher die Kinder gerecht zu werden sich bemühen.

Bei aller Anstrengung, den Eindruck von Alltagssprachlichkeit zu erzeugen (wohl auch um den Text lernbarer zu machen), lässt seine

verquere Stellung in *Five Easy Pieces* den Text gleichzeitig in all seiner Künstlichkeit hervortreten. Weniger als das Alltagselement, das es eben auf der Bühne zu nutzen gilt, um sich über das Spielen auf einer Metaebene zu verständigen, erscheint der Text so immer auch als ein Störfaktor, der die dem Theaterspielen eigene Simplizität durcheinanderbringt. Hinter einem kindlichen Witz versteckt, wird am Ende thematisiert, dass der Text jede zu einfache Vorstellung von Theaterspielen als das bloße Übernehmen von Rollen aus der Bahn bringt: »Hat es euch gefallen?« fragt Spielleiter Peter die Darsteller*innen am Ende. Die antworten im Chor pflichtschuldig und vielleicht auch ehrlich, in jedem Fall nach Textvorlage, mit »Ja«. Nur Willem schert aus: »Ich fand es schwierig. Es war so viel Text! Aber ich mag meine Uniform.«⁷³ Auch der Text ist allerdings eine solche maßgeschneiderte Uniform. Von den Kindern in den Probengesprächen geäußerte Passagen wurden zunächst von einer äußeren Autorität hineinkomponiert und dann mit einer bis ins Kleinste durchkonstruierten Gesamtstruktur verwoben. In dieser senden die Kinder gleichzeitig Individualitätssignale aus und sind abstrakte Spielfiguren.

V. Vorgezogener Anfang, Hautfarbe und Sprechakt

Unhintergebar bleibt in der Konstruktion von *Five Easy Pieces* (wie in Raus Projekt insgesamt) das Vertrauen auf eine »blanke Kindlichkeit des Theaters«⁷⁴, wie Rau es – nunmehr seinerseits in Anlehnung an wirkmächtige Traditionen eines Denkens des Kindlichen⁷⁵ – nennt: das Vertrauen auf eine grundlegende Offenheit, in der alles über das Moment der Darstellung reflektierbar, verhandelbar, aber auch symbolisch erlebbar gemacht wird. Die brechtsche Irritation mit aristotelischen Mitteln zeigt sich in Raus Realismus als die »Herstellung einer kathartische[n] Situation, also der schuldhaften Verstrickung des Zuschauers in ein Bühnengeschehen«⁷⁶. Erst wenn das Publikum sich plötzlich auch potentiell als Täter*in fühlt, werden die Grauen der Realität erkannt; von hier aus kann das Publikum sich dem Katastrophischen der Geschichte zuwenden: »Ohne Überwältigung keine Entlarvung.«⁷⁷

In der metatheatralen Konstruktion von *Five Easy Pieces* findet sich auch noch der Topos von der Entlarvung durch Überwältigung reflektiert und konterkariert: Am Ende des Abends ist nämlich vor lauter emotionaler Involviertheit in die Kindesmissbrauchsgeschichte der Anfang des Abends fast vergessen: Das erste der Stücke (nach dem Pro-

log) will an den Anfang von Marc Dutroux zurück, der in der Kolonie Belgisch-Kongo vor deren Unabhängigkeit geboren wurde. Das Scheitern der Ehe seiner Eltern wird mit der Verstrickung in die Gewalt des Kolonialismus parallel geführt: Das erste Stück zeigt das Reenactment der Unabhängigkeitszeremonie der Republik Kongo 1962. Zumindest angespielt wird auf die sogenannten Kongogräuel, die bis Anfang des 19. Jahrhunderts vor sich gingen, als das Land Privatbesitz der belgischen Krone war.⁷⁸ Wie stellvertretend findet sich auf der Bühne als einleitender Gewaltakt der Mord am ersten Ministerpräsidenten der Demokratischen Republik Kongo reenactet, der wahrscheinlich im Auftrag westlicher Kräfte geschah. Die Verbindung zum Fall Dutroux ist Interviewmaterial mit dem Vater Dutroux, der sich in Lumumba umbenennen will, wodurch die Geschichte aber einen Anfang vor dem Anfang erhält:⁷⁹ An den Anfang der Lebensgeschichte von Marc Dutroux stellt *Five Easy Pieces* nicht seine Geburt, sondern die koloniale, rassistische Gewalt an einer großen Gruppe von Menschen, die in der europäischen Geschichtsschreibung weitestgehend namenlos bleiben.

Am Ende des Abends sind vor lauter durch Kinder dargestellter Tabubrüche diese jahrzehntelangen Gräuel großteils vergessen; sie bleiben in den Nachgesprächen im Publikum manchmal als Moment der Irritation. In den zahlreichen Rezensionen im Feuilleton tauchen sie höchstens am Rande auf. Tschechows berühmtes Verdikt von dem im ersten Akt an der Wand hängenden Gewehr, mit dem dann im fünften Akt geschossen werden müsse, findet sich gerade nicht umgesetzt. Kaum etwas erinnert daran, außer die umgekehrte Wiederaufnahme des Topos von der gewalttätigen Gründung einer Nation:⁸⁰ Die Kinder Julie Lejeune und Melissa Russo sind die unschuldigen Opfer, die einem an der Künstlichkeit der eigenen Konstruktion krankenden Nationalstaat (in dem Staat und kulturell distinkte sprachliche Gruppen nicht zusammenfinden) sein inneres Zusammenwachsen ermöglichen: Dutroux kann seine Taten so lange verbergen, weil er die walлонischen und flämischen Verwaltungen gegeneinander ausspielt; bei der Beerdigung ist es nunmehr in den Worten von Elle Liza, die die Trauerfeier als Pastorin begleitet, »ganz Belgien«, das »weint, denn die Kinder sind die Kinder aller Belgier geworden«⁸¹.

An Patrice Lumumba wiederholt sich hingegen das Vergessen der Gewalt an denen, die in einer nationalen Geschichtsschreibung namenlos geblieben sind. In der ganz Belgien vereinigenden Trauer um Julie und Melissa braucht die Gewalt, die nach seiner Gründung vom belgischen Staat ausging, nicht mehr erinnert zu werden, sondern fin-

det sich symbolisch abgeschnitten: Die Betroffenheit des Publikums angesichts seiner emotionalen Verstrickung in die Darstellung von Kindesmissbrauch erhielt durch diese Relativierung etwas fast schon Läppisches, würde man sich denn an die anfangs aufgerufenen Gräueltaten so viel größeren Ausmaßes erinnern, die nie entsprechende Anteilnahme erregten.

Gekennzeichnet findet sich solche Erinnerung allerdings in der Inszenierung, nämlich durch den allerersten und brutalsten Marker des Kolonialismus: die Hautfarbe, von der her die rassistische Herabwürdigung der Kolonisierten abgeleitet wurde.⁸² Eine der Kinderdarstellerinnen und eine der erwachsenen Filmdarstellerinnen sind Schwarze Performerinnen: Elle Liza Tayou und Annabelle Van Nieuwenhuysse. Die Kinderdarstellerin und die Filmschauspielerin, die am Anfang Patrice Lumumba, den ersten kongolesischen Ministerpräsidenten, reenacten, reenacten dann am Ende die Rolle des Priesters bei der Trauerfeier von Julie und Melissa, der vom weinenden Wir ganz Belgiens spricht. Historisch war dieser Priester namens Gaston Schoonbrood, wie die Vermutung nahelegt, während des Sehens der Aufführung aber nicht recherchiert werden kann, ein weißer Mann.⁸³ Genau dasjenige Detail, das die Kolonialgräueltaten ermöglicht, findet sich im Reenactment verschoben und erinnert in dieser Irritation hintergründig an die rassistische Gewalt, die dem Reichtum der Gesellschaft, deren Trauern hier reenactet wird, historisch zugrunde liegt: Szenische Bilder, Sprechtext und dokumentarischer Bezugspunkt verstören einander.

Dieser vorgezogene Anfang im Rassismus findet sich im vorgezogenen Anfang des Stücktexts nicht nur thematisiert; hier werden rassistische Konstruktionen als sprachliche Akte der Zuschreibung ausgestellt.⁸⁴ Die Casting-Szene, die den fünf einfachen Stücken vorgelagert ist, beginnt mit Elle Liza. Nach Name und Geburtsdatum wird ihr einleitend ein Foto nicht vom Thema des Abends, Marc Dutroux, sondern von Lumumba gezeigt: »Kennst du diesen Mann?« Ein Foto von Dutroux, dem Themengeber, wird dann erst dem letzten gecasteten Kind gezeigt und alle Kinder werden durcheinanderrufen. Hier sitzt Elle Liza dem weißen Caster noch alleine gegenüber. Deutlich ist mit der wie ein Test erscheinenden Frage der Bezug zur Hautfarbe hergestellt; warum sollte ausgerechnet das Schwarze Mädchen eine historische Figur kennen, die in den Sechzigern zu Tode kam? Elle Liza besteht die Prüfung. Auf ihre in der Tat wissende Gegenfrage, »Ist das Patrice Lumumba?«, reagiert Peter allerdings, indem er ihr Wissen anschlusslos mit Elle Lizas Hautfarbe assoziiert: »Ja. Der afrikanische

Held und Freiheitskämpfer. Dein Vater stammt aus dem Kamerun, und deine Mutter ist aus Belgien. Wie fühlst du dich selbst, als Afrikanerin oder Europäerin?» Elle Liza lächelt diese rassistische Plumpheit zwar weg (»Das ist eine komische Frage«) und kontert mit der gesellschaftlichen Konstruktion des Merkmals Hautfarbe: »In Afrika werde ich als Weiße wahrgenommen, und in Belgien als Schwarze.«⁸⁵ Sie muss sich aber damit auf Peters Unterstellung einlassen, dass es eine strikte Unterscheidung beider Kontinente gebe, die sich in der Hautfarbe manifestiere. Dieses Wahrnehmungsraster wird nicht als Peters persönliches gekennzeichnet, sondern als allgemein vorherrschend. Auch Elle Liza unterliegt ihm, gerade indem sie sich ihm widersetzt. Der rassistische Zusammenhang ist nunmehr qua Fotodokument einerseits und sprachlicher Ähnlichkeitsunterstellung andererseits unumgebar in den Raum gestellt: Elle Liza wird wegen ihrer Hautfarbe ausgewählt und, wie ihre Aufnahmeprüfung zeigt, »als Schwarze wahrgenommen«. Bezugsrahmen ist zunächst Afrika als Kontinent insgesamt – trotz der vielen auf ihm erscheinenden Hautfarben und ihrer Schattierungen. Dem Kontinent wird das »Schwarze« so zugewiesen wie Europa das »Weiße«. Elle Lizas familiäre Bindung an den Kamerun (und damit wenn überhaupt an die deutsche und französische statt an die belgische Kolonialgeschichte) unterstreicht das Willkürliche dieser Logik gerade dadurch, dass diese Bindung für ihr Casting so gar nichts zur Sache tut.

Der Bezug zur belgischen Nation wird in den Gesamtverlauf erst zum Szenenende mit dem Foto von Dutroux eingeführt; die Verknüpfung mit der belgischen Kolonialgeschichte in der Republik Kongo erfolgt erst anlässlich der Ermordung Lumumbas im ersten Stück. Dadurch, dass eine belgische Halbkamerunerin diese reenactet, stellt die Aufführung die rassistische Grundlage des Kolonialismus, die Einordnung nach Hautfarben, implizit aus, ohne derart explizit auf sie zu verweisen, wie die Aufführung es später bezüglich der durch die Taten von Dutroux überschrittenen kulturellen Grenzen tut. Ebenfalls gerät in der ästhetischen Eindringlichkeit der Reenactments in Vergessenheit, dass eine solche rassistische Diskriminierung vom Stücktext des weißen Autorregisseurs am Anfang als sprachlicher Akt ausgestellt wurde, der das szenisch-bildliche Arrangement von Lumumba-Foto und Elizas Körper auf der Bühne überhaupt erst als einen Zusammenhang konstruiert.

Laut Stefan Bläskes Probenbericht ist dieser Einstieg in das Stück fiktiv:⁸⁶ Es ging demnach beim tatsächlichen Casting ja um »Typen, die originell sind, klug, konzentrationsfähig, und noch nicht um das spä-

tere Thema Dutroux oder gar die Kolonialgeschichte Belgiens. Um die Kinder als »Abziehbilder der Erwachsenenwelt« erscheinen zu lassen, »konzentriert« sich laut Bläske dann aber das »Casting« der erwachsenen Filmschauspieler »ganz auf Äußerlichkeiten [...], eine ›oberflächliche‹ (und also auch ›rassistische‹) Suche nach erwachsenen Profischauspielern, die bestimmten Kriterien entsprachen wie Haar- und Hautfarbe, Körpergröße oder Nasen- und Ohrenform«. Annabelle van Nieuwenhuysse, »die bekannte Moderatorin von Kindersendungen«⁸⁷, hat mit Elle Liza allerdings vor allem die Größe gemein. Der Helligkeitsgrad ihrer Haut ist deutlich anders, jedoch ist trotz ihrer ganz anders frisierten Haare auch sie als Schwarze lesbar.⁸⁸ In diesem Nicht-Weißsein und der potentiellen Betroffenheit durch eine rassistische Diskriminierung wie die in der Anfangsszene ähneln die beiden also einander; in wenig anderem können sie als Abziehbilder voneinander behauptet werden.

Im publizierten Theatertext ist die Unähnlichkeit nicht lesbar; ein entsprechendes Foto fehlt: Es erscheinen laut Text im Film »*erwachsene*[] *Schauspieler*[], die aussehen, wie die Kinder in 20 oder 30 Jahren«⁸⁹. Die Verbindung ergibt sich hier also gänzlich über die anfangs durch Sprache hergestellte rassistische Einordnung. Die nun ständig sichtbare Differenz zwischen der Jugendlichen und der Erwachsenen kann als Irritation mitlaufen. Sie kann aber auch im Sinne der am Anfang sprachlich konstituierten rassistischen Gegensätzlichkeit der Schwarzen und der Weißen als Ähnlichkeit hingenommen und angesichts des durchgehenden Skandalons des auf der Bühne thematisierten Kindesmissbrauchs und Kindesmords nicht weiter auffallen – und höchstens aufmerken lassen, wenn die beiden Darsteller*innen am Ende eine Rolle übernehmen, die zumindest für einen westeuropäischen Kontext der Neunziger als die eines weißen Mannes imaginiert wird. Die Sprache stellt also anfangs einen Zusammenhang her, der dem im weiteren Verlauf als bildlich auf die Bühne gestellten und sich sprachlich vollziehenden Drama zuwiderläuft: »Ganz Belgien« mag weinen, aber nicht über die von der Ausgrenzungsdynamik der eigenen Geschichte erzeugte Brutalität. Die Autorität der Sprache setzt, indem sie diese Ausgrenzungsdynamik anfangs vorführt, eine szenische Dynamik in Gang. Dass am Ende diese Autorität wie nebenher infrage gestellt wird, findet sich mitinszeniert, aber versteckt statt offen ausgestellt. Die Eigendynamik des Texts von *Five Easy Pieces* und die Eigendynamik der Theaterinszenierung von *Five Easy Pieces* sind auch hier leicht verschoben. Aus dieser gegenseitigen Verschiebung entwickelt der Abend einen Gutteil seiner Spannung.

VI. Leere der (starken) Autorität

Die Binsenweisheit, dass ein Theatertext nur im Rahmen einer Theateraufführung funktioniert, hat in *Five Easy Pieces* eine sehr eigene Variante: Der vom Text und den auf der Bühne erzählten Geschichten und der von den Körpern auf der Bühne und den dort vorgeführten Aktionen aufgemachte Bezugsrahmen bedingen und unterwandern sich gegenseitig. Ihre Wechselbeziehung variiert das eingangs beschriebene Verhältnis zwischen den Aktionen der minderjährigen Darsteller*innen und den schrifttextlichen Übertiteln. Dass der Text von *Five Easy Pieces* sich nachträglich als eine Autorität aufspielt, sogar in den Literaturbetrieb hinüberwechselt und auch dort Preise erhält, erscheint von dieser Lesart her als ein ähnliches ästhetisches Täuschungsmanöver wie auf der Ebene des Erzählten das Überblenden des Mordes an Lumumba durch die Taten von Marc Dutroux.

Dem Text mag in *Five Easy Pieces* eine zentrale Stellung zukommen; der historischen Schuld der Kolonialgewalt, die im theatralen Schauraum aufgerufen und der jugendlichen Darstellerin aufgebürdet wird, kommt er aber nicht hinterher. Die autoritäre Anfangsentscheidung von Casting-Instanz beziehungsweise Regieinstanz macht diesen Zusammenhang auf. Autorität, die des Autorregisseurs oder die des Sprechtexts, wird also in *Five Easy Pieces* nicht per se infrage gestellt. Sie wird nur von dem, was sie an autoritär behandelten Ko-Autor*innen und an historischen Materialien aufruft, kalkuliert überrollt. Dass es sich dabei durchaus um eine Inszenierungsentscheidung der Regie und eine sprachliche Setzung der Autoreninstanz handelt, reflektiert wohl nicht in erster Linie die mit Raus emphatischem Künstler*innenbegriff einhergehende Autorenpoetik, die hier immer wieder einbezogen wurde.⁹⁰ Es zeigt sich schließlich mehr und ganz anderes als mit dieser Setzung verbunden: Handfest und konkret wird die weitere Binsenweisheit, dass es sich nämlich bei einem vielstimmigen gemeinsamen Arbeiten kaum je um ein machtbefreites Unterfangen handelt, das in einem Schutzraum abseits historischer Verwerfungen geschehen könnte. Die Herauslösung und Akzentuierung des Textes in der Aufführung, die dem so alltäglich auftretenden Text eine große Künstlichkeit verleiht, kommt aus einer dem Entstehungsprozess innewohnenden Diskrepanz, die der Produktion dann ihre Struktur und den fünf Stücken ihren Inhalt gibt: Die jungen Schauspieler*innen bringen sich ein, werden dann dressiert – und wollen aus ihrem Theaterverständnis heraus auch dressiert werden. Sie bleiben aber Kinder, denen mit dem Text auch etwas ihren Horizont Überschreitendes und

Überforderndes aufgebürdet wird. Dies doppelt sich zunächst mit dem Missbrauchsthema des Stücks und hat zu den zahlreichen Manipulationsvorwürfen an die Adresse von Rau und Team geführt. Strukturell entspricht diese Überforderung aber auch der Strategie einer Ästhetik, die auf einer starken Autorschaft beharrt, um sie dann von innen heraus zu sprengen: Übersteigert findet sich auch die die Textentwicklung bestimmende und auf der Bühne ausgestellte Autorität in diesem mit dem Autornamen »Milo Rau« lancierten Projekt und unter diesem Autornamen publizierten Text. In dieser Übersteigerung zeigt sich die Leere der Autorität ebenso wie die ihr eigene Gewalttätigkeit.

- 1 Rau, Milo/Bossart, Rolf: *Wiederholung und Ekstase. Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder*, Zürich/Berlin 2017, S. 112.
- 2 Ebd., S. 137.
- 3 Ebd., S. 195; vgl. zum Begriff Nissen-Rizvani, Karin: *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras, Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*, Bielefeld 2011, S. 9 – 28.
- 4 Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, S. 52.
- 5 Ebd., S. 113.
- 6 Vgl. Rau, Milo: *Globaler Realismus. Global Realism*, Berlin 2018.
- 7 Rau, Milo: *Five Easy Pieces*, Konzept, Text und Regie: ders., Premiere: 14. Mai 2016, Kunstfestivaldesarts Brüssel/1. Juli 2016, Sophiensaele, Berlin.
- 8 2017 wird die Produktion zum Theatertreffen der Berliner Festspiele eingeladen und in der Abstimmung der Zeitschrift *Theater heute* zur »Inszenierung des Jahres« gewählt. Bei der »Dramaturgie des Jahres« führt Stefan Bläske die renommierte Liste für *Five Easy Pieces* an; vgl. N.A.: »Theater 10er Auswahl. Five Easy Pieces«, in: https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_206937.html [abgerufen am 11. August 2020]. Vgl. N.A.: »TH Kritikerumfrage 2017. Die Ergebnisse der Kritikerumfrage«, in: <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/aktuelles/heft/artikel/th-kritikerumfrage-2017> [abgerufen am 11. August 2020]. Im Folgenden beziehe ich mich auf eine Sichtung der Produktion am 30. November 2017 auf Kampnagel in Hamburg, auf eine freundlicher Weise vom Institute of Political Murder zur Verfügung gestellte Aufzeichnung sowie die Diskussion mit den Studierenden verschiedener Seminare, in denen die Produktion auf dem Seminarplan stand. Zum Skandal um *Five Easy Pieces* vgl. Rau, Milo: *Five Easy Pieces*, Berlin 2017, S. 15 – 17, hier: S. 88.
- 9 Zur grundsätzlichen Problematisierung von Autorität vgl. Arendt, Hannah: »Was ist Autorität?«, in: *Der Monat* 8, (H. 89 Februar 1956), S. 29 – 44; vgl. Derida, Jacques: *Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«*, aus dem Französischen von Alexander García Düttmann, Frankfurt a. M. 1991; vgl. Ronell, Avital: *Loser Sons. Politics and Authority*, Urbana/Chicago/Springfield 2012; zur Autorität der Figur des Regisseurs vgl. Roselt, Jens: »Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle. Einführung«, in: Roselt, Jens (Hrsg.): *Regie im Theater. Geschichte, Theorie, Praxis*, Berlin 2015, S. 9 – 72.
- 10 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 11.
- 11 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, übersetzt aus dem Altgriechischen von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 94 – 97; vgl. Stephen Halliwell: *Aristotle's Poetics*, London 1986, S. 337 – 344. Die Wirkmacht dieser Tradition reicht bis hin zur Abgrenzung eines postdramatischen Theaters vom dramatischen Theater. Bei Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013; vgl. ebd., S. 21 – 25, hier: S. 37 f.

- 12 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 5.
- 13 Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, S. 41f., S. 66, S. 332 – 337.
- 14 Rau: *Globaler Realismus*, S. 144.
- 15 Vgl. Rau, Milo: *Die Europa Trilogie. The Europe Trilogy. The Civil Wars, The Dark Ages, Empire*, Berlin 2016; vgl. Rau, Milo: *Die 120 Tage von Sodom*, Berlin 2017 (Es handelt sich um eine gemeinsame Publikation mit *Five Easy Pieces*; die beiden Stücke bilden von jeder Seite des Buchs den Anfang und treffen sich sozusagen in der Mitte des Bandes); vgl. Rau, Milo: *Das Kongo Tribunal*, Berlin 2018.
- 16 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 100.
- 17 Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, S. 195.
- 18 Ebd., S. 52.
- 19 Vgl. ebd., S. 49 – 53.
- 20 Im Frühjahr 2020 erhält Milo Rau den Gerty-Spies-Literaturpreis der Landeszentrale für politische Bildung Rheinland-Pfalz; im Wintersemester 19/20 hatte er bereits die dezidiert literaturwissenschaftliche Poetik Dozentur der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster übernommen. Vgl. N.A.: »Gerty-Spies-Literaturpreis an Milo Rau«, in: <https://politische-bildung.rlp.de/veranstaltungen/gerty-spies-literaturpreis.html> [abgerufen am 13. August 2020].
- 21 Vgl. hier im Zusammenhang mit der an Barthes und Foucault anschließenden Debatte Pease, Donald E.: »Author«, in: Lentricchia, Frank/McLaughlin, Thomas (Hrsg.): *Critical Terms for Literary Study*, Chicago/London 1995, S. 105 – 119.
- 22 Vgl. grundsätzlich Griesel, Yvonne: *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*, Berlin 2000; vgl. für die theoretische Problematik der Übertitel Wijnants, Johan: »Opera Surtitles: A new Text Between Libretto, Score, Translation, and Performance«, in: Cavagna, Mattia/Maeder, Costantino (Hrsg.): *Philology and Performing Arts. A Challenge*, Louvain 2014, S. 39 – 58; vgl. für die Konsequenzen für die Theaterästhetik Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London 1999, S. 23 – 59; vgl. Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke 15*, Frankfurt a. M. S. 510 – 518.
- 23 Vgl. Rau: *Five Easy Pieces*, S. 11, 75.
- 24 In der nachträglichen Buchpublikation wird diese gemeinsam mit einer Premiere am 14. Mai beim Brüsseler Kunstenfestivaladesarts als Uraufführung genannt. Vgl. ebd., S. 100.
- 25 Ebd., S. 80.
- 26 Für eine Skizze der inneren Komplexität Rousseaus vgl. Dünne, Jörg: »Jean-Jacques Rousseau. *Émile ou De l'éducation* (1762)«, in: Borgards, Roland u. a. (Hrsg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 317 – 321.
- 27 Mit dem Spiel ist auch die Parallelführung von Kindheit und Kunstkonzepten epistemologisch aufgemacht, dabei nicht zuletzt ein Verhältnis von Kindheit und Literatur. Vgl. zu diesem Verhältnis Giuriato, Davide: »Kindheit und Literatur. Zur Einführung«, in: Giuriato, Davide/Hubmann, Philipp/Schildmann, Marieke (Hrsg.): *Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen*, Freiburg i. Br. 2018, S. 7 – 23.
- 28 Vgl. zur inneren Spannung des Probenprozesses Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012, S. 94 – 102.
- 29 Zur potentiellen Problematik der Differenz bei der Ästhetik des Reenactment vgl. Otto, Ulf: »Re: Enactment. Geschichtstheater in Zeiten der Geschichtslosigkeit«, in: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2012, S. 229 – 252.
- 30 Zum dreifachen Reenactment: Dies gilt für das Reenactment des Reenactments einer Leichenverscharrung, das Dutroux bei seinem Verhör durchführen muss. Vgl. Rau: *Five Easy Pieces*, S. 75.
- 31 Vgl. zur Frage der Unheimlichkeit im dokumentarischen Gestus Nikitin, Boris: »Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische«, in: Nikitin, Boris/Schle Witt, Carina/Brenk, Tobias (Hrsg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin 2014, S. 12 – 19, hier: S. 12. Nikitins Argument findet sich im vorliegenden Fall allerdings nicht auf das dokumentarische Zeichen bezogen, sondern auf

- den Text (allerdings natürlich auch als auf der Bühne sichtbares Schriftzeichen). Angelehnt scheint Nikitins Argument an die Argumentation Derridas bezüglich der Unheimlichkeit und Differenzlogik: Vgl. Derrida, Jacques: *Dissemination*, aus dem Franz. von Hans-Dieter Gondek, Wien 1995, S. 246, S. 301f.
- 32 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 76.
- 33 Ebd., S. 78.
- 34 Vgl. ebd., S. 79 u. 82.
- 35 Ebd., S. 90.
- 36 Zur brechtschen Distanz vgl. Primavesi, Patrick: »Kritisches Durchspielen. Spiel und Kritik in Milo Raus *Five Easy Pieces*«, in: Ebert, Olivia et al. (Hrsg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld 2018, S. 231 – 240.
- 37 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 16.
- 38 Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, S. 197.
- 39 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 96.
- 40 Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, S. 16.
- 41 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 11.
- 42 Ebd., S. 95. Diese Polemik übersieht, dass mit dieser Forderung eher Fragen aufgeworfen und Ausgrenzungslinien thematisiert werden als dass eine naive Umsetzung auf dem Programm stünde. Vgl. Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt a. M. 2011.
- 43 Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, S. 52.
- 44 Ebd., S. 45.
- 45 Ebd., S. 14.
- 46 Ebd., S. 48.
- 47 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 96.
- 48 Ebd., S. 11.
- 49 Ebd., S. 96.
- 50 Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, S. 58f.
- 51 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 12.
- 52 Ebd., S. 92.
- 53 Ebd., S. 93.
- 54 Ebd., S. 95.
- 55 Ebd., S. 97.
- 56 Ebd., S. 96.
- 57 Ebd.
- 58 Zu problematisieren wären sowohl diese zugespitzten Zuschreibungen an die Kindheit wie an das Theater. Vgl. Giuriato: »Kindheit und Literatur«; vgl. Derrida: *Dissemination*, S. 228 – 253.
- 59 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 49.
- 60 Vgl. Riccoboni, Francesco: »Die Schauspielkunst. An die Madame *** durch Herrn Franziskus Riccoboni den Jüngern«, in: Roselt, Jens (Hrsg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Berlin 2005, S. 116 – 123.
- 61 Vgl. Rau: *Five Easy Pieces*, S. 83.
- 62 Ebd., S. 42.
- 63 Ebd., S. 83.
- 64 Ebd., S. 27.
- 65 Ebd., S. 55.
- 66 Ebd., S. 74.
- 67 Ebd., S. 76.
- 68 Vgl. ebd., S. 80.
- 69 Ebd., S. 80.
- 70 Ebd., S. 82.
- 71 Ebd., S. 85.
- 72 Z. B. wird die Produktion bereits als »2 Casts mit 8« angekündigt beim Gastspiel im Frankfurter Mousonturm 2017 (N.A. CAMPO/Milo Rau/IIPM. (Gent/Berlin/Gent): *Five Easy Pieces*, in: <https://www.mousonturm.de/events/five-easy-pieces-milo-rau/> [abgerufen am 14. August 2020].
- 73 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 52.

- 74 Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, S. 53.
75 Vgl. Giuriato: »Kindheit und Literatur«.
76 Rau: *Globaler Realismus*, S. 22.
77 Ebd., S. 23.
78 Vgl. Ewans, Martin: *European Atrocity, African Catastrophe. Leopold II, the Congo Free State and its Aftermath*, London/New York 2017.
79 Vgl. Rau: *Five Easy Pieces*, S. 33.
80 Zur unhintergehbaren Gründungsgewalt vgl. Benjamin, Walter: »Zur Kritik der Gewalt«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 1, S. 179 – 204, hier: S. 197 – 199; zu nationalen Narrativen vgl. Bhabha, Homi K.: *Nation and Narration*, New York/London 1990; für die Metaphorologie der Ein- und Ausgrenzung über Raum, Zeit und Bevölkerung, die mit der Fiktion des Staats einhergeht, vgl. Koschorke, Albrecht u. a.: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt a. M. 2007, S. 9 – 15.
81 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 52.
82 Vgl. Mbembe, Achille: *Kritik der schwarzen Vernunft*, Berlin 2014, S. 14 – 20, 56 – 79.
83 Vgl. AP Archive: *Belgium – Nation Mourns Murder Victims*, 21. Juli 2015, in: <https://www.youtube.com/watch?v=0lXMZ3-X0F8> [abgerufen am 14. August 2020].
84 Vgl. Butler, Judith: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York/London 1997, S. 1 – 41; vgl. Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, S. 56 – 69, 81 – 90.
85 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 22.
86 Zum Problem des Anfangs vgl. Polaschegg, Andrea: *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*, Göttingen 2019.
87 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 84.
88 Vgl. zur Tradition der (rassistischen) Zuschreibungen über Hautfarbe und ihrer inneren Komplexität Jablonski, Nina G.: *Living Color. The Biological and Social Meaning of Skin Color*, Berkeley 2014; vgl. zur Frage des Colorism in rassistischen Ausgrenzungen, d. h. der Differenzierung nach Helligkeit der Hautfarbe Tharps, Lori L.: *Same Family, Different Colors. Confronting Colorism in America's Diverse Families*, Boston 2016; vgl. zur rassistischen Typisierung von Personen mit ganz unterschiedlichen Hautfarben als Schwarz Davis, James F.: *Who Is Black? One Nation's Definition*, University Park, PA. 2001.
89 Rau: *Five Easy Pieces*, S. 30.
90 Vgl. Rau/Bossart: *Wiederholung und Ekstase*, S. 53.

III. Texte aus Probenprozessen II: Pluralisierung von Tutor*innenschaft

»Wo soll denn jetzt der Text herkommen?«

Zur Auflösung von individueller Autorschaft im zeitgenössischen Theater

I. Vom Autor als Schöpfer

»Wo soll denn jetzt der Text herkommen?«, fragt eine Darstellerin in *Tod eines Praktikanten* von René Pollesch; wo soll denn jetzt der Text herkommen, wenn es den Autor nicht mehr gibt, und auch der Regisseur ist nicht mehr da: »Und da ist René, ihm geht's nicht gut [...]. Den brauchen wir nicht.«¹

Nun haben wir es im Falle von René Pollesch mit einem namentlich bekannten Autor und Regisseur zu tun, der allerdings mit verschiedenen Mitteln versucht, tradierte Formen der Autorschaft und Regie zu unterlaufen und so die Mechanismen und Wirkungsweisen der Repräsentation zu hinterfragen. Zum einen auf ästhetischer Ebene: Der Text wird montiert aus theoretischem Textmaterial, Fragmenten der Populärkultur und Texten, die im Probenverlauf von Darsteller*innen und Pollesch gemeinsam entwickelt werden. Hier fließen etwa die Diskussionen über gemeinsame theoretische Lektüre mit ein, aber auch der eigene Lebens- und Arbeitsalltag. Bis zu einem gewissen Punkt haben wir es also bei Pollesch mit einer kollaborativen Textentwicklung zu tun.² Der Text liegt nicht zum Beginn der Proben fertig vor, sondern wird im Verlauf der Probenzeit geschrieben, weiter- und umgeschrieben, teilweise auch über die Premiere hinaus. Er ist so eng an die Ausführung gebunden (und dies ist auch der Grund, aus dem Pollesch seine Texte nicht für Inszenierungen durch andere Regisseur*innen freigibt), andererseits jedoch publiziert er seine Texte zum Teil nachträglich, so dass sie auf diesem Weg den Status eines autonomen Werks erlangen. Auch wenn Pollesch also versucht, die Autorposition und die Autonomie des Texts zu hinterfragen und einen »solidarischen«, wie er es nennt, Arbeitsmodus zu realisieren, einen kollaborativen, nicht-hierarchischen, so lebt mit seinem Namen, der über all seinen Arbeiten prangt, doch der Mythos des Autors, wie er sich seit der Renaissance in enger Verbindung mit dem neuzeitlichen Werkbegriff entwickelte, fort.

Der Autor ist dabei der alleinige Schöpfer eines originalen, einmaligen und vollendeten Kunstwerks, er hat die Kontrolle und künstlerische Autorität über sein Werk. Gerade die Genie-Ästhetik des

ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts stellt den individuellen, schöpferischen, souveränen und männlichen Autor in das Zentrum des Kunstverständnisses.³ Während im Mittelalter und bis in das 18. Jahrhundert hinein der Schriftsteller eine von mehreren Personen war, die weitgehend gleichberechtigt an der Produktion eines Buches beteiligt waren, und gerade im Mittelalter kollektive Schreibprozesse üblich waren, wird mit Entwicklung des bürgerlichen Zeitalters individuelle Autorschaft zunehmend favorisiert.⁴ Seit der Moderne wird der bürgerliche Kunstwerkbegriff und mit ihm die Instanz des Autors immer wieder auf ästhetischer Ebene in Frage gestellt, und ab den sechziger Jahren, mit der poststrukturalistischen Texttheorie, auch theoretisch problematisiert.⁵ Dennoch spielt er bis heute sowohl in der literarischen als auch der literaturwissenschaftlichen Praxis eine wesentliche Rolle.⁶

Im Theater ist die Instanz des Autors auch in der Figur des Regisseurs zu sehen; die Ablösung des Theaters von der Autorität des literarischen Textes in der Theatermoderne hat nicht zu einer Verabschiedung der Instanz des Autors als solcher geführt, sondern zu einer Übertragung der Autorität vom Dichter auf den Regisseur. Im modernen Regietheater gilt fortan der Regisseur als individueller Schöpfer und künstlerische Autorität der Inszenierung. Carl Hagemann schreibt 1902, der Funktion des Regisseurs sei eine »umfassende Künstlerschaft« und »universelle Bühnenkünstlerische Tätigkeit« mit »autoritativ-verantwortliche[r] Stellung« eigen; und er zitiert Oscar Wilde: »Das Theater gehört unter die Macht eines gebildeten Despoten. Die Arbeit kann man teilen, den Geist, der sie lenkt, nicht.«⁷ Ähnlich äußern sich in den folgenden Jahren Theaterleute wie Wsewolod Meyerhold oder Edward Gordon Craig, der beispielsweise vom »schöpferischen Genius des Regisseurs« spricht, wenn er ihn auch gemahnt, sich nicht »göttliche Ehren« anzumaßen.⁸

II. Kollektive Autorschaft

Auch wenn viele Strömungen und Praktiken der darstellenden Künste vor allem seit den sechziger Jahren das Konzept eines schöpferischen Individuums als autoritärem Zentrum in Frage stellen, so gibt es gleichzeitig bis ins 21. Jahrhundert hinein in weiten Teilen der Praxis, Rezeption und Theorie des Theaters eine Fokussierung auf die Figur des Regisseurs als individuellem Schöpfer.⁹ Wie Theresia Birkenhauer feststellt, bleibt die Inszenierung dadurch auch dem bürgerlichen

Konzept des Kunstwerks verhaftet: »In der Geste der Autorisierung, im Festhalten an der Position des Regisseurs oder des Choreographen, die auch in der Performance-Kunst nur wenige Gruppen aufgegeben haben, bleibt eine Bindung an die Werkhaftigkeit erhalten.«¹⁰ Mit Birkenhauer könnte man also sagen, dass Pollesch, auch wenn er die Prozessualität der Textentwicklung ebenso wie der Aufführung betont, durch seine eigene Position gleichzeitig am Werkcharakter seiner Texte und Inszenierungen festhält.

Nun gründen sich, etwa gleichzeitig mit dem wachsenden Erfolg Polleschs, im deutschsprachigen Theater ab den späten neunziger Jahren vermehrt kollektiv arbeitende Gruppen, die die Position des Autors und Regisseurs tatsächlich unbesetzt lassen und gemeinschaftliche Formen der Textproduktion und Regie entwickeln. Sie grenzen sich damit bewusst von den hierarchischen Machtstrukturen des institutionalisierten Theaters ab. Während im Tanz vor allem temporäre Kollaborationen praktiziert werden,¹¹ finden sich im Performancebereich zahlreiche Gruppen, die über Jahre hinweg mehr oder weniger in gleicher Zusammensetzung arbeiten (She She Pop, Gob Squad, Showcase Beat Le Mot, andcompany&Co, Monster Truck u. a.). Ihnen allen ist gemeinsam, dass die Aufführungen in einem gemeinschaftlichen Arbeitsprozess ohne fixierte Arbeitsteilung entstehen, von der Konzeption bis hin zur konkreten Ausgestaltung der Aufführung. Sie etablieren keine starre Gruppenidentität, sondern versuchen ein möglichst viestimmiges und hierarchiefreies Miteinander zu realisieren.¹² Kollektivität wird als ein kollaboratives Handeln begriffen, das zwar auf ein gemeinsames Ziel gerichtet ist, dieses aber nicht als eine geschlossene Einheit begreift, sondern vielmehr als ein durch die unterschiedlichen Perspektiven entstehendes Vielfaches.¹³ Auf diese Weise bleiben sowohl die Arbeitsformen als auch die Aufführungen prozesshaft: »Konzeptionen kreativer Kollektivität können niemals als statische Systeme, als fixierte Verfahren beschrieben werden, sondern ihr Status ist immer der eines Entwurfs von Arbeitsformen, einer Praxis im Werden.«¹⁴

Alle genannten Gruppen arbeiten nicht mit vorgefertigten Stücktexten, sondern erarbeiten die Texte im Laufe der Recherche- und Probenarbeit gemeinsam. Auch die konkrete In-Szene-Setzung wird gemeinsam entwickelt. Sie verabschieden sich von der individuellen Autorschaft also im doppelten Sinne: sowohl vom individuellen Autor eines (Dramen-)Textes als auch von der Figur des Autors als künstlerischer Autorität der Inszenierung, als Regisseur. Die Auflösung individueller Autorschaft hängt dabei sowohl mit der Auflösung des Textprimats als auch derjenigen traditioneller Arbeitsteilungen und

Hierarchien im Theater zusammen; sie bedeutet eine Dehierarchisierung sowohl der theatralen Mittel als auch der im Theater Arbeitenden. Insbesondere bedeutet es hinsichtlich der Frage des Textes, dass dieser nicht als autonom existiert, sondern an die jeweilige Aufführung und die anderen Mittel gebunden ist. Es ist mithin unmöglich, über den Text zu sprechen, ohne über die Arbeitsweise als Ganzes und die anderen theatralen Mittel zu sprechen.

Die Texte setzen sich, je nach Gruppe beziehungsweise Aufführung, aus (auto-)biografischem, dokumentarischem und fiktivem Material zusammen. Sie werden im Laufe des Probenprozesses entwickelt und in unterschiedlichen Maßen, teilweise nur in Form von Stichworten, verschriftlicht, sodass sie sich auch in den Aufführungen noch verändern oder zum Teil improvisiert werden. Dies wird besonders deutlich in solchen Aufführungen, die die Zuschauer*innen auf die eine oder andere Weise mit einbeziehen, sie Texte sprechen oder sich Stichworte von ihnen geben lassen,¹⁵ oder in denen Performer*innen Passant*innen in Gespräche verwickeln.¹⁶ In diesen Fällen ist ein besonders hohes Maß an Improvisation notwendig, die Zuschauer*innen können den Performer*innen gleichsam bei der Textentwicklung zuschauen. Schreiben zeigt sich hier mithin nicht als ein individueller, schöpferischer Akt im stillen Kämmerlein, sondern als ein gemeinsamer, öffentlicher und offener Prozess des Findens und Erfindens, des Anbietens, Veränderns und Bearbeitens, der auch mit der Premiere nicht abgeschlossen ist und mit der individuellen Autorschaft auch den Werkcharakter auflöst.

In manchen Gruppen werden die Texte nicht gemeinschaftlich generiert, sondern von den einzelnen Performer*innen jeweils selbst auf der Grundlage der gemeinsam entworfenen Konzeption verfasst. In diesem Fall gibt es zwar eine individuelle Autorschaft, sie erschafft aber kein einheitliches Werk und hat auch keine Autorität über ein Gesamtes. Im Gegenteil, die Autorschaft wird in der Aufführung durch Vielstimmigkeit, Widersprüchlichkeit und Offenheit suspendiert. Die Entwicklung der eigenen Figur und des eigenen Textes ist ein wesentlicher Aspekt des »Selbermachens«, das, darauf hat Annemarie Matzke hingewiesen, für das Selbstverständnis der Gruppen wesentlich ist.¹⁷ Es bedeutet auch, dass die Einzelne* ein hohes Maß an Verantwortung übernimmt, das wiederum wesentliche Voraussetzung gerade für die unterschiedlichen Spielmodalitäten einer Gruppe wie She She Pop ist, bei denen die Einzelne* häufig spontan reagieren und improvisieren muss. Zudem wird Matzke zufolge »die Verantwortlichkeit des einzelnen für seinen Text [...] auf der Bühne mitinszeniert«,¹⁸ der Akt der

Textproduktion also sichtbar gemacht und auf seine Implikationen hin befragt.

Dies lässt sich beispielsweise in *Testament* von She She Pop beobachten. In mehreren Szenen der Aufführung setzen sich die Darsteller*innen Kopfhörer auf und sprechen im Folgenden den ihnen eingespielten Text laut. Es handelt sich dabei um Gespräche, die während der Proben geführt und aufgezeichnet wurden. Die Szenen werden durch das Aufsetzen der Kopfhörer und eine Datumsangabe eingeleitet und durch das Absetzen der Kopfhörer beendet. Inhaltlich geht es meist um Konflikte zwischen den Performer*innen und ihren Vätern während der Proben. Während die Texte, die nun laut gesprochen werden, in der ursprünglichen Situation, so kann man vermuten, den Charakter spontaner Dialoge hatten, werden sie durch die Wiederholung auf der Bühne verfremdet. Diese Verfremdung wird szenisch zum Beispiel dadurch verstärkt, dass die Performer*innen die vorherige Szene abbrechen, sich nebeneinander aufstellen, gleichzeitig die Kopfhörer aufsetzen und während der Dialoge in den Zuschauer*innenraum blicken. Die Genese des Textes ebenso wie der Prozess der Stückentwicklung, der in Form der Konflikte mit den Vätern auch den Inhalt der Aufführung widerspiegelt, werden auf diese Weise offengelegt und dabei sowohl das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit als auch die Verantwortung der Einzelnen für das Gesagte und seine Veröffentlichung hinterfragt.

Auch Gruppen, die vornehmlich dokumentarisch arbeiten, wie beispielsweise Rimini Protokoll, praktizieren eine geteilte Autorschaft. Zum einen auf der Ebene der Regie, weil sie im Team arbeiten, zum anderen auf der Ebene der Textproduktion. Die Texte werden aus Gesprächen mit den teilnehmenden Expert*innen im Laufe der Probenarbeit entwickelt, es sind also immer mehrere Autor*innen an ihrer Genese beteiligt. Zudem gehen die verschiedenen Darsteller*innen in der konkreten Aufführung unterschiedlich mit dem schriftlich fixierten Text um. Manche variieren stark, so kann beispielsweise ein in politischer Rhetorik geübter Dr. Otto in *Wallenstein* minutenlang frei sprechen, während andere sich eng an ihre Texte halten und man das »Auswendiggelernte am Text« (Brecht) deutlich heraushört. Ein Hänger vermag so gleichzeitig auf die Unprofessionalität der Darsteller*innen zu verweisen als auch auf die Tatsache, dass es einen Text gibt, der vergessen werden kann.

Die Präsentation der Texte auf der Bühne löst im zeitgenössischen Theater das Konzept eines individuellen Schöpfers mithin auf vielfältige Weisen auf: durch die Heterogenität des Textmaterials,

durch improvisiertes Sprechen, durch Spielstrukturen, die das Publikum als Dialogpartner miteinbeziehen, oder durch die Sichtbarmachung des Akts der Texterzeugung. Annemarie Matzke beschreibt solche Prozesse am Beispiel von She She Pop und Gob Squad und folgert: »Autorschaft wird in diesem Sinne auf der Bühne als ein kollektiver und widersprüchlicher Prozess präsentiert.«¹⁹

III. Feministische Kritik am Konzept des Autors

Es ist sicherlich kein Zufall, dass es häufig Frauen sind, die sich seit Ende der neunziger Jahre zu Kollektiven zusammenschließen und neuartige Methoden der Textgenese entwickeln (allen voran She She Pop, später etwa Frl. Wunder AG, Swoosh Lieu, Henrike Iglesias, hannsjana und Frauen und Fiktion, um nur einige zu nennen).²⁰ Denn nicht nur ist die neuzeitliche Figur des Autors/Künstlers/Regisseurs dem Konzept nach männlich, auch in der Praxis werden spätestens seit dem bürgerlichen Zeitalter die Berufe des Theaterleiters und Regisseurs fast ausschließlich männlich besetzt. Und auch wenn bereits in den sechziger Jahren der Tod des Autors auf theoretischer Ebene eingeläutet und individuelles Schöpfertum seitdem auf ästhetischer Ebene vielfach dekonstruiert wurde, ist der deutschsprachige Theaterbetrieb bis heute in leitenden Positionen wie Autorschaft, Regie und Intendanz männlich dominiert.²¹ Arbeitsteilungen und Hierarchien in den Theaterinstitutionen hängen mit geschlechtsspezifischen, heteronormativen Rollenvorstellungen und dem Konzept des männlichen Künstlers zusammen. Es verwundert deshalb nicht, wenn insbesondere Frauen versuchen, andere Formen des Zusammenarbeitens zu realisieren und Schreibstrategien zu entwickeln, die das Konzept individueller Autorschaft auflösen.

Bereits in früheren Jahrhunderten experimentierten Frauen mit alternativen Formen der Autorschaft und mit Texttypen, die nicht dem gängigen Literaturverständnis entsprachen, um literarisch tätig werden zu können und »den widersprüchlichen Anforderungen von sozialem Anpassungszwang und subversivem Ausdrucksimpuls«²² zu begegnen. Das Konzept von Autorschaft hat sich in den Literaturwissenschaften Ende des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt auch durch historiographische Erschließungsarbeiten verändert, die diese Texttypen und Schreibstrategien von Frauen erkannt und aufgewertet haben.²³ Und auch in der frühen Performance Art der sechziger und siebziger Jahre entwickeln gerade Frauen neue, repräsentationskritische For-

mate vor allem im Bereich der Soloperformance, in denen sie zugleich Autorin, Regisseurin und Performerin, Subjekt und Objekt der Darstellung sind, um auf diese Weise die traditionelle Rollenverteilung der abendländischen Kunst von männlichem Künstler/Betrachter und weiblichem Objekt zu unterlaufen und den männlich strukturierten Blick auf den weiblichen Körper zu unterbrechen.²⁴ In ähnlicher Weise lassen sich die kollektiven Arbeits- und Schreibstrukturen zeitgenössischer Theatergruppen, die ausschließlich oder mehrheitlich weiblich besetzt sind, als Strategien lesen, sich der männlichen Konzeption von Autorschaft und den mit ihr einhergehenden Machtverhältnissen und Diskriminierungen zu widersetzen. Dementsprechend begreifen sich viele von ihnen, wie etwa Henrike Iglesias oder Swoosh Lieu, explizit als feministisch.²⁵

Wie für die oben beschriebenen Arbeitsprozesse gilt auch für diese Gruppen, dass die Texte nicht vorproduziert werden, sondern im Laufe des Probenprozesses gemeinsam erarbeitet. Sie entstehen so auch im engen Zusammenspiel mit den anderen Elementen der Aufführung, so dass der Text nicht als autonome Einheit existiert. Dies ist gerade für Swoosh Lieu wichtig, da sie einen Fokus auf diejenigen Mittel legen, die im schauspielzentrierten Theater wenig Aufmerksamkeit erlangen, und doch an der Herstellung von Bildern, Eindrücken und Wirkungen wesentlich beteiligt sind, wie Raumtechnik, Ton und Licht. Sie bezeichnen die Aufführung als Maschine und sich selbst als Maschinistinnen:

SWOOSH LIEU sind Theatermaschinistinnen, Spezialistinnen der Gewerke, Agentinnen der Mittel des Theaters, Forscherinnen an den Rändern der Form. Das queerfeministische Kollektiv schafft temporäre Räume und Bilder in Echtzeit und thematisiert gleichzeitig ihre Herstellung [...]. Die Werkzeuge der Maschine sind die Werkzeuge des Theaters, sie arbeiten gleichberechtigt und komponieren hierarchiefrei abseits von männlich konnotiertem Schöpfertum. Die Maschinistinnen schreddern die Fricklergesten des männlichen Techniknerds und schrauben an basisdemokratischen Arbeitsmethoden als kontinuierliche Überprüfung der eigenen Expertise innerhalb einer Situation des Solidarischen und Gemeinschaftlichen.²⁶

Swoosh Lieu legen technische Vorgänge offen und enthierarchisieren das Verhältnis von Kunst und Technik, indem sie als Performerinnen zugleich Technikerinnen sind oder, umgekehrt, Techniker*innen auf die Bühne holen (*Stages of Work*, 2014). Text ist so ein gleichberechtig-

tes Element unter anderen. Er wird entwickelt aus Diskussionen über das jeweilige Thema der Aufführung sowie aus Recherchematerial.

Für *Who Cares?! Eine vielstimmige Personalversammlung der Sorgetragenden* (2016), eine Aufführung, in der es um die schlecht- oder unbezahlte Arbeit der weiblichen Sorgetragenden in unserer Gesellschaft und die damit einhergehenden sexistischen Stereotype geht, haben Swoosh Lieu zahlreiche Gespräche mit Sorgetragenden aus ganz unterschiedlichen Bereichen geführt, wie zum Beispiel Krankenschwestern, Altenpflegerinnen, Hausfrauen, Erzieherinnen, Sexarbeiterinnen. Die Berichte der Frauen werden sowohl in Form von Einspielungen der Originalaufzeichnungen als auch als Grundlage des von den Performerinnen gesprochenen Textes verwendet.²⁷ Am Anfang der Performance hören wir etwa dreißig Minuten lang ausschließlich die Stimmen von acht verschiedenen Frauen, die von ihrem Arbeitsalltag, den Anforderungen ihres Berufs und der (fehlenden) Anerkennung erzählen. Die einzelnen Berichte sind teilweise mehrere Minuten lang, teilweise werden die verschiedenen Stimmen zu einer Collage montiert. Die titelgebende Vielstimmigkeit wird auf diese Weise in der Aufführung Realität. Swoosh Lieu versuchen, durch die Verwendung von Originalaufnahmen den Frauen selbst eine Stimme zu verleihen, anstatt für sie zu sprechen. Die Zuschauer*innen können sich währenddessen frei im Raum bewegen, in dem neben mehreren Stapeln weißer Bettwäsche die technischen Mittel der Aufführung ausgestellt sind (Laptops, Mischpult, Mikrophone, Textbücher etc.). Die Offenlegung der Arbeitsmittel des Theaters hinterfragt dabei dieses selbst auf seine Rolle bei der (Re-)Produktion von Geschlechtsidentität, Arbeit und Anerkennung. Nicht nur auf inhaltlicher Ebene wird mithin die Bedeutung von Sorgearbeit und Sorgearbeiter*innen verhandelt, sondern auch auf der Ebene der Darstellung; die Kritik an Stereotypen und Normen der Sichtbarkeit ist zugleich Repräsentationskritik. Dass Swoosh Lieu dabei sowohl als Gruppe kollektiv arbeitet als auch den Mitwirkenden der Aufführungen Co-Autorschaft überträgt, ist als eine politisch-künstlerische Praxis zu sehen, die sozialen Hierarchien und Diskriminierungen einen Widerstand entgegenstellt.

In ähnlicher Weise arbeiten Frauen und Fiktion mit Interviewmaterial, und auch Frl. Wunder AG verwenden Methoden der »Feldforschung« (Melanie Hinz) als künstlerische Recherchestrategie, um anderen Menschen eine Stimme zu geben. Hinz zufolge entstehen die Texte der Frl. Wunder AG aufgrund der Recherchearbeit immer aus sozialen Begegnungen: »Sie schreiben sich jedoch nicht allein aus der eigenen Phantasie, aus dem Flow einer Improvisation auf einer Bühne,

sie entstehen, das ist meine These, aus sozialen Begegnungen und Konfrontationen.«²⁸ Aus dem gesammelten Material und den gemeinsamen Reflexionen über dieses Material werden in einem kollektiven Probenprozess die Texte und die anderen Elemente der Aufführung entwickelt. Auch hier ist der Text mithin nicht als autonomer vorhanden; er entsteht aus einem offenen Suchprozess und erhält sich auch in der Aufführung eine gewisse Offenheit und Widersprüchlichkeit. Das Collagieren von Texten unterschiedlicher Herkunft bedeutet eine Form der geteilten Autorschaft. Nicht der oder die Einzelne* kreiert, die Texte haben mehrere oder auch keinen eindeutigen Ursprung. Sie setzen sich zusammen aus Vorgefundenem, Improvisiertem und Geplantem, Eigenem und Fremdem. Dabei wird Kontrolle abgegeben, mit der Auflösung individueller Autorschaft auch künstlerische Autorität suspendiert. Gerade in der Arbeit mit Expert*innen wird der Moment der ›sozialen Begegnung‹ ernst genommen: Es wird versucht, Theater *mit* anderen zu machen, nicht über sie und nicht in ihrem Namen. So bittet die Frl. Wunder AG für *Adam, Eva & Ich* (2015) intersexuelle Menschen auf die Bühne, die über ihre Erfahrungen mit Ärzt*innen, Geschlechtszuweisung und Hormonbehandlung berichten und von Identität und Identitätskrisen sprechen. Es werden multiple Autorschaften generiert, bei denen die Einzelnen zugleich für sich sprechen. Sie eröffnen auf diese Weise partiale Perspektiven, die Donna Haraway zufolge der autoritären, »unmarkierten Position des Mannes und des Weißen« entgehen, und ein »situiertes Wissen« ermöglichen, das die Verantwortung für das eigene Sehen zu übernehmen imstande ist.²⁹ In diesem Zusammenhang wird die Frage nach der Autorschaft auch immer wieder explizit gestellt, wenn beispielsweise Frl. Wunder AG in *Weißes Stottern* (2017) die Konstruktion von Weißsein und die eigene privilegierte, weiße Perspektive und damit auch die eigene Verantwortung für Machtverhältnisse und Diskriminierungsprozesse hinterfragen.

IV. Vielstimmigkeit und vielfältige Identitäten

Die kollaborativen Organisations- und Arbeitsstrukturen werden häufig mit einer feministischen Grundhaltung in Verbindung gebracht, aber auch mit der Hinterfragung von Identitäten als solchen. Die 2004 von mehreren Künstler*innen in Berlin gegründete Produktionskompanie für performative Künste Make up productions schreibt auf ihrer Homepage:

We don't revolve around one central director's name. The activities and identities of the group of artists we represent are linked, through collaboration, economical or social contracts. Some members might share the same biological body. Yet we treat constructed bodies with the same respect as biological ones, because we presuppose the latter are constructions as well: behind the make up, we find no truth but true make up.³⁰

Eine Künstlerin von Make up productions ist Antonia Baehr. Sie wendet verschiedene Methoden an, um individuelle Autorschaft aufzulösen und Identität zu vervielfältigen. So gibt sie für ihre Solo-Arbeiten die Autorschaft gerne an Kolleg*innen und Freund*innen ab. Sie bittet sie um Texte oder Stücke, die sie dann als Grundlage für ihre Performances verwendet, im Fall von *Lachen* (2008) beispielsweise um Partituren des Lachens. Ein »Selbstportrait durch die Augen der anderen« nennt sie selbst diese Performance³¹, und benennt die vielfältige Autorschaft explizit während der Aufführung. Durch die Reduktion des Bühnengeschehens und die szenische Betonung der Partituren lässt sie die Grenze zwischen Selbst und Anderem, Eigenem und Fremden verschwimmen und hinterfragt das Prinzip individueller Identität.

Für *ABECEDARIUM BESTIARIUM. Portrait of Affinities in Animal Metaphors* (2013) hat Baehr Freund*innen gebeten, ein kurzes, persönliches Stück über ein ausgestorbenes Tier, mit dem sie sich verbunden fühlen, für sie zu schreiben:

Find the affinity between yourself and an extinct animal. Create a score for a short and personal piece for me, about your affinity to this animal, keeping our friendship in mind. The animal represents you and the piece is about the relationship between you and me.³²

Bereits die Aufgabenstellung verwebt verschiedene Identitäten – Mensch und Mensch, Mensch und Tier, Lebendige und Tote. Die Performance besteht aus acht der Stücke, die Baehr auf diese Weise erhalten hat. Dabei steht jedes Tier für einen Buchstaben des Alphabets: D wie Dodo, S wie Stellersche Seekuh oder T wie Tasmanischer Tiger.³³ Die Aufführung findet in einem weitgehend leeren Raum statt, in dem die Zuschauer*innen sich frei bewegen können.³⁴ Antonia Baehr tritt in einem altmodischen, braunen Dreiteiler, braunen Herrenschuhen und Kurzhaarschnitt mit Seitenscheitel auf. Während Kostüm und Frisur also deutlich männlich konnotiert sind, ist ihre

Stimme in der Einführung und ihr Name, mit dem sie sich vorstellt, weiblich. Auch in dieser Aufführung legt sie zunächst die multiple Autorschaft offen, indem sie erzählt, wie sie zu den Vorlagen gekommen ist. Sie führt die Zuschauer*innen im Laufe der Aufführung an die acht Stationen, die mit dem jeweiligen Buchstaben markiert sind, und führt hier die einzelnen Stücke auf. An jeder Station nennt sie zuerst die jeweilige Stückeschreiber*in und sagt manchmal ein paar Worte über die Person und ihre Beziehung zueinander. Dann bereitet sie sich kurz auf die folgende Szene vor, indem sie ein Kleidungsstück an- oder auszieht, ihre Haare verändert, einen Bart umhängt, eine bestimmte Pose einnimmt oder Ähnliches. Immer wieder verschwimmen dabei sowohl die Grenzen zwischen Mensch und Tier als auch zwischen männlich und weiblich.

Das Begleitbuch zu der Performance versammelt die Scores von Baehr und 13 Freund*innen, von denen acht in der Tour-Version der Performance zu sehen sind.³⁵ Die Scores sind sehr unterschiedlich, sowohl inhaltlich als auch formal. Es gibt Texte, Zeichnungen, Notationen für Bewegungen und Stimme, Audioaufnahmen, Bilder. Dodo Heidenreich beispielsweise schreibt ein »Theaterstück von Vogel Dodo«, das Spielanweisungen sowie Figurenrede enthält: »Antonia Baehr kommt auf die Bühne und sagt ›mein Name kommt aus Griechenland griechische Name Göttin Dodo mein Name bedeutet Gottes Geschenk «.³⁶ Christian Kesten hingegen legt eine Notation für Bewegungen der Arme und Hände mit skizzenhaften Illustrationen vor³⁷ und Steffi Weismann eine äußerst präzise Komposition für Stimme, Bewegung und Audio Track mit genauen Zeitangaben in Sekunden.³⁸ Isabell Spengler kombiniert unter *F is for Forest Tarpan* Text mit Bildern für den Overheadprojektor und legt genau fest, in welcher Reihenfolge und wie sie aufgelegt werden sollen.³⁹ Den Text schickt sie Baehr sowohl schriftlich als auch in Form eines Audio Tracks, von ihr selbst gesprochen.

So unterschiedlich die Partituren sind, so unterschiedlich sind auch die Formen, in denen Baehr sie auf die Bühne bringt. Sie folgt dabei den Scores so genau wie möglich, gestaltet aber auch frei, wenn die jeweilige Partitur Raum dafür gibt. In der Performance von *F is for Forest Tarpan* ist Baehrs Aufgabe lediglich, die Folien auf dem Projektor zu wechseln, und sie fügt der Ausführung dieser Aufgabe auch nichts hinzu. Die Komposition von Steffi Weismann *The Last Thylacine* führt Baehr ebenfalls sehr präzise aus, die Wirkung ist aber eine völlig andere, da sie dabei einen Tierkopf trägt und den Tasmanischen Tiger verkörpert, indem sie auf allen Vieren läuft, sich auf dem Boden wälzt, schnauft und unartikulierte Laute von sich gibt. Vom Band wird die

Stimme Weismanns eingespielt, die auf drei Sprachen über den letzten Tasmanischen Tiger spricht, der 1936 in einem australischen Zoo starb:

His name is Benjamin, right? Ja, und zeitlebends [sic!] wurde Benjamin für ein Männchen gehalten. Erst nach seinem Tod stellte sich heraus, dass sie ein Weibchen war. Il a été dénommé Benjamin par la suite, bien que son sexe n'ait jamais été confirmé? Weird, bizarre!⁴⁰

So wie auf der Ebene von Text und Inszenierung die Grenzen der Autorschaft verschwimmen, so lösen sich auf der Ebene der Darstellung in Baehrs Bewegungen und Lauten die Grenzen zwischen tierischen, menschlichen und geschlechtlichen Identitäten auf.⁴¹ Zugleich wird auf der Ebene des Textinhalts das Verhältnis von Mensch und (ausgestorbenem) Tier reflektiert, sowohl in Bezug auf reale Machtverhältnisse als auch auf imaginäre Konstruktionen, die die vorgestellten Tiere überhaupt erst hervorbringen. Wenn der letzte Tasmanische Tiger dann am Ende als Stoffkadaver von einem Haken hängt, werden auch die Ausschlussmechanismen, die mit Identitätssetzungen einhergehen, sichtbar. Der Tasmanische Tiger, aus menschlicher Perspektive ohnehin ein Zwischenwesen, da er sowohl Tiger als auch Beuteltier ist, kann in dem Bestreben nach Normierung und Kategorisierung nur verkannt und schließlich getötet werden. Die Frage nach Identität und menschlicher Definitionsmacht, die inhaltlich gestellt wird, wird so auch körperlich und stimmlich verhandelt. Körper und Text werden dabei einander konfrontiert, ohne sich lediglich zu illustrieren. Der wälzende, schnaufende, lust- und leidvoll stöhnende Körper Baehrs/ des Tigers artikuliert ein Heterogenes, ein von der sozialen Ordnung Ausgeschlossenes. In ähnlicher Weise wird Baehrs Körper auch in der Station *M ist for Martelli's Cat* von Valérie Castan fremd. Castan schreibt:

Martelli's cat is also the part of Antonia that she recognizes in me. And you, Werner, you imitate me, you interpret me in the form of a cat, and you interpret yourself so that you can speak and meow right in the audience's face. Then you disappear into the darkness.

One more thing: Werner has bound breasts, and to play Martelli's cat it will be necessary to reveal those incredible breasts of Antonia's, indeed those inhuman breasts of hers. We need them, those breasts are the cat's body [...].⁴²

Zusätzlich zu den Anweisungen des Briefs schickt Castan noch mehrere Skizzen, die zeigen, wie die nackten Brüste enthüllt, platziert und visuell vom Körper isoliert werden sollen. Tatsächlich werden die Brüste auf der Bühne in einer Weise verfremdet und erhalten im Zusammenspiel mit Baehrs fauchendem, miauendem, schreiendem und fluchendem Mund ein Eigenleben, sodass sie aus sämtlichen Kategorien fallen und unheimlich, wenn nicht monströs werden. Gerald Siegmund stellt in Bezug auf *Lachen* fest, dass Baehr durch die »Entkoppelung von Text und Körper« letzteren mit dem ihm Heterogenen und Unverfügbaren konfrontiert. Die Partitur nehme dabei die Funktion eines Regelwerks ein, das es ermöglicht, den Affekt zu zeigen, ohne monströs zu sein:

Um das Monströse, Verstörende auszuschalten, das die Etablierung eines gemeinsamen Raums der Mimikry als Voraussetzung eines sozialen Raums verhindern würde, sind Antonia Baehr und ihr Stück auf den versichernden Blick des Regelwerks, das sie und die Zuschauer gleichermaßen verortet, angewiesen. Die Partitur ist unser gemeinsamer Bezugspunkt [...].⁴³

Aus diesem Grund sind die Grenzauflösungen, die Verunsicherungen von Identitäten, die Baehr durch ihr Spiel mit Stimme und Körper veranlasst, angewiesen auf die Sichtbarmachung der Partitur, die Baehr auch in *Abecedarium Bestiarium* praktiziert. Immer wieder verweist sie auf den »score«, den ihre Co-Autor*innen geschrieben haben, führt Anweisungen exakt aus, hält den klar strukturierten Rahmen aufrecht und führt die Zuschauer*innen freundlich, aber bestimmt durch das Regelwerk der Performance. Dies erzeugt eine Distanz, die auch auf die Distanz zwischen Mensch und (ausgestorbenem) Tier verweist und Anthropozentrismus ebenso wie binäre Denkmodelle kritisch hinterfragt, anstatt in einer restlosen Verkörperung Identität zu behaupten. Pauline Boudry vervielfältigt in ihrer Partitur zu *C is for Culebra Island Amazon of Puerto Rico* selbst schon Identitäten, Stimmen und Autorchaften. Auch sie schreibt einen Brief an Werner Hirsch, Antonia Baehrs künstlerisches Alter Ego:

Dear Werner,

Take me on stage on a leash and start the performance like this:
»Good evening. My name is Werner Hirsch and I came tonight as the Hivaoa Island Red-moustached Fruit Dove. This is my friend Pauline Boudry. She came tonight as the Culebra Island Amazon of Puerto Rico. We both became extinct due to the late effects of

Spanish colonization [...]. Anyway, we are going to present ›Patriarchal Poetry‹ by Gertrude Stein [...].
Your Culebra Island Amazon of Puerto Rico.«⁴⁴

Auf der Bühne zieht sich Baehr für diese Station einen Bart aus schwarzen und roten Federn sowie Plateauschuhe mit hohen Nietensabsätzen an und stellt sich mit tiefer Stimme als Werner Hirsch vor. Sie geht dann mit einer Papageienfigur an der Leine durch das Publikum, vom Band spricht Pauline Boudry Auszüge aus ›Patriarchal Poetry‹ von Gertrude Stein: ›Patriarchal she said what is it I know what it is it is I know I know [...]‹⁴⁵.

Werner Hirsch kommentiert den Text mit tiefer Stimme und tanzt dann mit dem Papagei auf dem Arm zu elektronischer Musik, die mit ›Patriarchal Poetry‹ unterlegt wird. Während Hirschs Stimme weiterhin tief ist, wirkt sein sich zur Musik wiegender Körper sowohl weiblich als auch männlich, binäre Kategorien verschwimmen. Die Stimmen und ihre Ursprünge vervielfältigen sich, sowohl die Idee des originalen Texts und des einen Autors, als auch der geschlossenen Identität werden unterminiert: Antonia Baehr spricht als Werner Hirsch beziehungsweise als Hiva Oa Island Red-moustached Fruit Dove Texte von Antonia Baehr, Gertrude Stein und Pauline Boudry, diese wiederum spricht als Pauline Boudry und als Culebra Island Amazon of Puerto Rico Texte von Gertrude Stein, die selbst wiederum Identitäten hinterfragen.

Werner Hirsch ist Antonia Baehrs zweite Performerpersönlichkeit, die Wechsel zwischen den beiden Figuren/Performer*innen erfolgen in *Abecedarium* unvermittelt, aber sichtbar. Beide sind Maskeraden, die keinen wahren Kern verbergen, sondern momenthafte Identitäten performativ hervorbringen, und beide sind nicht eindeutig in das binäre Mann-Frau-Schema einzuordnen.⁴⁶ Baehr stellt auf diese Weise die Kontingenz von Geschlechtsidentität aus und öffnet ihre Darstellung auf andere Möglichkeiten von Identität und Begehren. Die Auflösung von Autorschaft geht in *Abecedarium bestiarium* mithin einher mit der Hinterfragung von Identität und binären Kategorien sowie der Vielfältigkeit ästhetischer Formen. Nikolaus Müller-Schöll zufolge werde die Autorschaft, die Baehr zugeschrieben wird, »als Ideologem erkennbar, das die singuläre Pluralität jeder einzelnen Station der Arbeit wie der gesamten Arbeit verdeckt«⁴⁷. Diese singuläre Pluralität ist sowohl in der ästhetischen Vielfalt als auch in den multiplen Perspektiven zu sehen, die eröffnet werden und die sich ihrer Festschreibung widersetzen.

Ähnlich wie im Fall kollaborativer Autorschaft in den oben genannten Performancegruppen, findet sich auch bei Antonia Baehr & Friends die Vielstimmigkeit der Produktionsform als Vielstimmigkeit in der Auf-führung wieder. Die verschiedenen Formen der Auflösung des Konzepts des Autors im zeitgenössischen Theater und in Performances hängen meist mit inhaltlichen und ästhetischen Entscheidungen zu-sammen und stellen künstlerische wie soziale Normen und Hierar-chien infrage. An die Stelle individueller Autorschaft tritt ein Experi-mentieren mit Formen des Arbeitens, die nicht auf dem autonomen, männlich konzipierten Individuum als künstlerischem Ideal beruhen und singuläre Pluralitäten zu erzeugen imstande sind. Gerade im Kon-text feministischer Kunst stellen sie eine Möglichkeit dar, patriarchal geprägte Produktionsprozesse zu umgehen, partiale Perspektiven zu ermöglichen und gesellschaftliche Machtverhältnisse zu kritisieren.

- 1 Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 129.
- 2 Pollesch sagt, der Text werde »während der Probenarbeit gemeinsam herge-stellt«; ebd., S. 313.
- 3 Vgl. Peters, Günter: *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdar-stellung im achtzehnten Jahrhundert*, Stuttgart 1982; Schabert, Ina/Schaff, Barba-ra (Hrsg.): *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, Berlin 1994.
- 4 Zu dieser Entwicklung von kollektiven zu individuellen Schreibprozessen und der Konstruktion der singulären Autorschaft vgl. Woodmansee, Martha: »Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität«, in Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autor-schaft*, Stuttgart 2000, S. 298 – 314.
- 5 Kristeva, Julia: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Paris 1967; Barthes, Rol-land: »La mort de l'auteur«, in: *Manteia*, Nr. 3, Herbst 1968; Foucault, Michel: »Qu'est-ce qu'un auteur?«, in: *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63. Jahrgang, Nr. 3, 1969, S. 73 – 104, um nur die wichtigsten zu nennen.
- 6 Vgl. Jannidis u. a.: »Autor und Interpretation«, in dies.: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 7 – 29, hier: S. 7f.; vgl. Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines um-strittenen Begriffs*, Tübingen 1999.
- 7 Hagemann, Carl: *Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung*, Berlin 1904, S. 25ff.
- 8 Craig, Edward Gordon: *Über die Kunst des Theaters*, Berlin 1969, S. 106 u. 115. Zur Geschichte der Regie vgl. Roselt, Jens (Hrsg.): *Regie im Theater. Geschichte, Theorie, Praxis*, Berlin 2015.
- 9 Zum Verhältnis kollektiver Kreativität und einzelner Regisseur*innen als »Lea-derfiguren« in Theatergruppen und -ensembles der siebziger Jahre vgl. Kurzen-berger, Hajo: »Kollektive Kreativität. Herausforderung des Theaters und der praktischen Theaterwissenschaft«, in: Porombka, Stephan/Schneider, Wolf-gang/Wortmann, Volker (Hrsg.): *Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissen-schaften und ästhetische Praxis 2006*, Tübingen 2006, S. 53 – 69, besonders S. 58 – 63.
- 10 Birkenhauer, Theresia: »Werk«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Wars-tat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 398 – 391, hier: S. 391.

- 11 Zu kollaborativen Arbeitsweisen im zeitgenössischen Tanz sowie zu einer Tendenz zum selbst choreographierten Solo vgl. Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*, Wien 2011, S. 56ff.; Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld 2009.
- 12 Dass kollaborative Arbeitsweisen in den Künsten dabei gleichzeitig eine »ambivalente Nähe« zum Kapitalismus und zur neoliberalen Ökonomie unterhalten, darauf wurde verschiedentlich hingewiesen, kann hier aber nicht näher verfolgt werden. Vgl. Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester/Washington 2015, S. 2; Holert, Tom: »Joint Ventures. The State of Collaboration“, in: *Art Forum International* (Februar 2011), Vol. 49, H. 6, S. 161.
- 13 Rachel Mader begreift Kollektivität in der bildenden Kunst, unter Rückgriff auf soziologische Definitionen, als »soziales, gezielt gemeinsam agierendes Vielfaches«, dies. (Hrsg.): *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern 2012, S. 8.
- 14 Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012, S. 278.
- 15 Vgl. z. B. She She Pop: *What's wrong? (it's okay)*, Konzept: She She Pop, Leitung: Anne Kersting, Premiere: 18. April 2003, Westwerk, Hamburg; She She Pop: *Familienalbum*, Konzept: She She Pop, Leitung: Elke Weber, Premiere: März 2008, HAU 2, Berlin.
- 16 Vgl. z. B. Gob Squad: *Super Night Shot*, Konzept: Gob Squad, Premiere 5. Dezember 2003 Prater an der Volksbühne; Rimini Protokoll: *Sonde Hannover*, Leitung: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzler, Premiere: 8. Juni 2002, Kröpcke-Hochhaus, Hannover.
- 17 Matzke, Annemarie: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbst-Inszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim/Zürich/New York 2005, S. 225f.
- 18 Ebd., S. 227.
- 19 Ebd.
- 20 Es geht mir nicht darum, einen binären, sich an der Biologie orientierenden Gegensatz fortzuschreiben, sondern es handelt sich um eine Beobachtung, die mit der geschlechtlichen Konzeption von Künstlertum und den im binären Geschlechtermodell begründeten gesellschaftlichen Machtverhältnissen zusammenhängt. Mit dem Begriff »Frau« oder »weiblich« werden im Folgenden Personen bezeichnet, die sich als weiblich identifizieren. Zwei der genannten Gruppen bestehen nicht ausschließlich, aber mehrheitlich aus Frauen.
- 21 Zur Aktualität des bürgerlichen Geschlechterdispositivs als normativem Ideal im deutschsprachigen Stadttheater vgl. Koban, Ellen: »Der Joker im Ensemble. Zur Re/Produktion von Schauspielern/innen und Typen im deutschen Stadttheater«, in: Kreuder, Friedemann/Koban, Ellen/Voss, Hanna (Hrsg.): *Re/Produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den darstellenden Künsten*, Bielefeld 2017, S. 133 – 155.
- 22 Schabert, Ina: »Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung«, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hrsg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 162 – 205, hier: S. 189.
- 23 Vgl. ebd., S. 188f.
- 24 Vgl. Reckitt, Helena/Phelan, Peggy: *Art and Feminism*, London 2001; Schneider, Rebecca: *The Explicit Body in Performance*, London/New York 1997. Zum repräsentationskritischen Einsatz von Medientechnik in der frühen feministischen Performancekunst vgl. Dreyse, Miriam: »Medientechnik in feministischer Kunst der 1970er. Überlegungen am Beispiel von Martha Rosler und Ulrike Rosenbach«, in: Butte, Marion (Hrsg.): *Technologien des Performativen*, Bielefeld 2020, S. 235 – 244.
- 25 N. A.: »About Henrike«, in: <https://henrikeiglesias.com/about-henrike/>; <https://swooshlieu.com> [abgerufen am 14. März und 18. Juni 2020].
- 26 <https://swooshlieu.com/ueber-uns> [abgerufen am 18. Juni 2020].
- 27 Die Beschreibung folgt einem Besuch der Aufführung am 14. September 2016 im Mousonturm Frankfurt sowie einer Videoaufzeichnung, ebenfalls aus dem Mousonturm Frankfurt, September 2016.
- 28 Hinz, Melanie: »Forschendes Theater im Sozialen: Künstlerische Feldforschung«,

- Vortrag gehalten im Rahmen der Fachtagung für Lehrkräfte im Fach Theater/ Darstellendes Spiel beim 18. niedersächsischen Schüler-Theater-Treffen in Wolfsburg am 24. Juni 2014, S. 5, in: http://fraculeinwunderag.net/wp-content/uploads/2016/07/DOC_Melanie-Hinz_Vortrag-Ku%CC%88nstlerische-Feldforschung.pdf [abgerufen am 14. März 2020].
- 29 Haraway, Donna: »Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: Hark, Sabine (Hrsg.): *Dis/Kontinuitäten. Feministische Theorie*, Berlin 2001, S. 305 – 322, hier: S. 310.
- 30 N. A.: kein Titel, in: <http://www.make-up-productions.net/pages/about-make-up-productions.php> [abgerufen am 11. März 2020].
- 31 Baehr, Antonia: *Rire Laugh Lachen*, Aubervilliers 2008, S. 6.
- 32 Baehr, Antonia: »Preface«, in: Antonia Baehr & Friends: *ABECEDARIUM BESTIARIUM. Portraits of Affinities in Animal Metaphors*, Nyon 2013, S. 7 – 10, hier: S. 7.
- 33 Baehr lehnt sich sowohl an mittelalterliche Bestiarien als auch frühe ABC-Bücher an; vgl. ebd., S. 8f.
- 34 Die folgenden Überlegungen beruhen auf meinem Besuch der Aufführung 2014 im Mousonturm Frankfurt sowie einer Videoaufzeichnung vom 11. Mai 2013 im HAU 2, Berlin.
- 35 Baehr & Friends: *ABECEDARIUM BESTIARIUM*.
- 36 Ebd., S. 45.
- 37 Ebd., S. 55 – 59.
- 38 Ebd., S. 105 – 111.
- 39 Ebd., S. 47 – 53.
- 40 Ebd., S. 107; Baehr, Antonia: *Abecedarium Bestiarium*, Premiere: 3. Mai 2013, in: <https://vimeo.com/83758807>, 25:40 min. [abgerufen am 3. April 2020].
- 41 Zum Verhältnis von Mensch und Tier im zeitgenössischen Tanz vgl. Brandstetter, Gabriele: »Human, Animal, Thing. Shifting Boundaries in Modern and Contemporary Dance«, in: dies. (Hrsg.): *Moving (Across) Borders. Performing Translation, Intervention, Participation*, Berlin 2017, S. 23 – 42.
- 42 Baehr & Friends: *ABECEDARIUM BESTIARIUM*, S. 86.
- 43 Siegmund, Gerald: »Affekte ohne Zuordnung – Zonen des Unbestimmbaren. Zu den Choreographien von Antonia Baehr«, in: Gross, Martina/Primavesi, Patrick (Hrsg.): *Lücken sehen... Beiträge zu Theater, Literatur und Performance*, Heidelberg 2010, S. 303 – 318, hier: S. 316.
- 44 Boudry, Pauline: »C ist for Culebra Island Amazon of Puerto Rico«, in: Baehr & Friends: *ABECEDARIUM BESTIARIUM*, S. 38 – 51, hier: S. 40.
- 45 Stein, Gertrude: »Patriarchal Poetry«, in: *The Yale Gertrude Stein*, New Haven 1980, S. 106 – 146, hier: S. 124.
- 46 »Es gibt nicht eine echte, authentische Identität und dann ein Verkleiden, was sich darauf aufbaut. Es ist alles eine Konstruktion und ich bin viele«, sagt Baehr in einem Interview mit Frida Kammerer; vgl. MHMK Kulturjournalismus: »Ich bin viele. Choreografie für das Dazwischen. Die Berliner Performerin Antonia Baehr im Gespräch über Geschlecht, Identitäten und das Wesen zwischen Mensch und Tier«, in: <https://www.freitag.de/autoren/mhmkkulturjournalismus/der-transvestit-in-uns> [abgerufen am 20. März 2020]. In der Einführung zu *ABECEDARIUM BESTIARIUM* schreibt sie: »I am many. I have many names and many garments.« Baehr & Friends: *ABECEDARIUM BESTIARIUM*, S. 10.
- 47 Müller-Schöll, Nikolaus: »Das Problem und Potential des Singulären. Theaterforschung als kritische Wissenschaft«, in: Cairo, Milena u. a. (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2016, S. 139 – 150, hier: S. 149.

Die Verlängerten

Sozialisierung von Autorschaft im Theater

I. Autorschaft und Zusammenarbeit:

Das alte Modell mit seinen Folgen

Das Performative hat im Theater seinen Ort traditionellerweise dort, wo ein Text, den ein*e Dramatiker*in verfasst hat, zur Aufführung gebracht wird von einem Ensemble aus Schauspieler*innen mithilfe von Personen, die Regie, Dramaturgie, Bühnenbild, Kostüme, Licht, Sound usw. übernehmen. Diese Tradition geht auf die Literarisierung des Theaters im späteren 18. Jahrhundert zurück: Das Schreiben des Stückes gilt seither als schöpferischer Akt, als Urhebung eines künstlerischen Gebildes, das als solches, als Text, für sich bestehen kann. Wie bei Romanen, Kurzprosa oder Gedichten gäbe es auch eine Performativität des Textes zu entdecken, die sich in der Lektüre zuträgt, und auch diejenigen, die eine Aufführung erarbeiten, sind zunächst Lesende. Den Theaterleuten obliegt es dann jedoch, diesen Text in Performance zu überführen, und dazu muss man ihn erst einmal aus seiner literarischen Selbständigkeit herausholen, eine Reihe subtiler oder auch recht brachialer Profanierungen mit ihm vollziehen, bis die Satzmasse zum Material für eine Theateraufführung taugt. Selbst die ›textgetreuste‹ Inszenierung (was immer diese Abonentenvokabel besagt) muss die Performativität des Textes, wie sie im Lesen zur Wirkung kommt und sich der reflexiven Lektüre erschließt, verdrängen, aus dem Feld drängen und ein anderes Performatives an deren Stelle setzen.

Die Körper der Performer*innen können den Text nicht lesen – oder sie *sollen* ihn nicht lesen können, denn in den Theaterarbeitsverhältnissen findet eine Auseinandersetzung mit der unverhältnismäßigen Autorität statt, die dem oder der Unterzeichnenden des Textes aus der gegenseitigen Verstärkung dreier Identitäten erwächst: der juristischen Identität des Urhebers (rechtliche Fiktion eines geistigen Eigentums¹); der poetischen Identität des Verfassers (Fiktion einer Konvergenz zwischen der technischen Integrität des Werkes als nicht-kontingenter Zusammenhang seiner Teile und einer persönlichen, historisch-sozialen, biografisch verifizierbaren Lebens-Integrität); und der ästhetischen Identität des Wiedergängers (Rückkehr des ›toten Autors‹ als Gespenst in all dem, was mich aus dem Text anblickt wie ein Gesicht oder anspricht wie eine Stimme, die nicht bündig ei-

nem Erzähler oder einer dramatischen Figur zuzuordnen ist² Ob im arbeitsteilig-kooperativen Fluss, ob in Reibungen, Krisen, Infragestellungen von Macht und Kompetenz, Debatten, kollektiven Aushandlungen oder Basta-Gesten, entthront der Probenprozess fortwährend den Autor. Eben weil ›der Autor‹ des Stückes etwas anderes ist als die biologische Entität seines Namens – weil er zugleich mehr und weniger ist als ein weiterer Körper: ein verkörpertes Übermaß an Zuständigkeit von der entnervenden Beweglichkeit eines Igels, den kein Hase überholt, der immerzu »Ich bin schon da« ruft –, muss ein ums andere Mal jemand aus dem Produktionsteam auf dem symbolisch-imaginären Herrschersessel Platz nehmen, um deutlich zu machen, dass der Platz tatsächlich leer ist. Und frei von Stacheln.³

Wie wir aus Klagen wissen, verletzt manche lebenden Autor*innen die Gewalt, die das Theater ihren Texten antut, zutiefst. Sie rennen wutschnaubend aus der Premiere oder schon der Konzeptionsprobe, ziehen Aufführungsgenehmigungen zurück, prozessieren, schimpfen in Interviews über die Missachtung, die Unfähigkeit oder den Unwillen, das von ihnen Geschriebene ernst zu nehmen. Andere tun sich erst gar keine Inszenierungen an, ertragen das Resultat gleichmütig, reagieren reserviert interessiert. Einige immerhin verstehen es, ein Genießen aus der Enteignung des Textes zu ziehen, diese als Entfremdung zu affirmieren, die auch literarisches Schreiben einem gesellschaftlich-ökonomischen Tausch aussetzt und so durchsetzt, dass es von einem metaphysisch imprägnierten dichterischen Schöpfungsakt zu Arbeitstätigkeit wird. So begrüßte Heiner Müller etwa die sekundengenauen Zeitvorgaben für zu sprechende Textfragmente, die er von Robert Wilson erhielt. Müllers Textpraxis – auch in jenen Stücken, die er als Werke eigener Geltung veröffentlichte – steht exemplarisch für den Wunsch des Autors, seinerseits den Platz zu verlassen, an dem eine Fiktion seiner Souveränität jeglichem realen Wirken vorausgeht. Müller bejahte die industrielle Matrix des Produzierens, zu der Staats- und Stadttheater in institutioneller Abkehr vom Handwerk halbwegs fortgeschritten war, weil das System der Teilarbeit hilft, kraft Zuteilung, d. h. durch *äußerliche* Bestimmung des Anteils am Prozess, einen endlichen, festen, den anderen substanzgleichen Körper zu konstruieren. Der Geist des Textes hält Einzug in die Fabrik, um sich dort zu allgemeinen Bedingungen beschäftigen zu lassen.

Das Theater antizipiert sich daher als Theatermaschine. Im strategischen Pakt mit dem, was beim industriellen Produzieren die Entfremdung vom handwerklichen Spezialismus abkoppelt und sie verallgemeinert, versuchte Müller der bürgerlichen Institution des

Schauspielhauses, die man in DDR wie BRD subventionswürdig fand, eine proletarische Redeterminierung des Schreibens abzugewinnen. Während Bertolt Brecht in seinen Lehrstück-Experimenten mit Kurt Weill, Paul Hindemith und Hanns Eisler gerade die Spezialkompetenz des »Stückschreibers« und »Musikschreibers« als Beitrag zur Verfertigung von Übungen für Viele stark machte, ging es Müller darum, das falsche Allgemeine, die Universalität des Autor-Subjekts als Sprachrohr der Menschheit, abzustreifen mittels der Gewalt eines einstweilen richtigeren Allgemeinen, das alle Tätigkeiten gleichermaßen auf ihr Entsprechen zur Fremdbestimmung entkleidet. Die Differenz zwischen Brecht und Müller zeigt zwei moderne Abzweigungen auf dem Weg aus einem bürgerlichen Konzept von Autorschaft, das Textproduktion mithilfe des geistigen Eigentums im Privaten einschließt und das Kollektive auf die Übermittlung des Produktes an die Öffentlichkeit beschränkt.⁴ Im Umgang mit Text auf Sichthöhe des gerade Machbaren, wie seine Auffassung vom Kommunismus überhaupt eine pragmatische war, suchte Brecht den Mystifizierungen von Autor-Subjektivität durch einen kollektiven Realismus von nützlicher Arbeit mit politisch-pädagogischem Mehrwert zu entkommen. Arbeitsteilung ist dabei die Grundlage für Zusammenarbeit, gerade auch für solche, die Nicht-Profis als Spielende und Singende involviert (»bei der auf-führung des ›badener lehrstücks‹ hielten sich der stückschreiber und der musikschrreiber auf der bühne auf und griffen dauernd ein«⁵). Müller hingegen interessierte der Effekt der Kollektivität auf sein eigenes Schreiben weit mehr als die konkreten Optionen des Zusammen. Die Fragmentierung des Selbst durch Einverständnis in entfremdete Arbeit gerät ihm im Text selbst zum Spektakel,⁶ weshalb die Stücke sich radikal lesen, mit dem eso-kapitalistischen Design-Theater Wilsons aber letztlich glücklicher kollaborierten als mit demokratisch kollektiven künstlerischen Arbeitsformen.⁷

Softere, das Bürgerliche eher modernisierende als im Namen der Moderne bekämpfende Ansätze, Autorschaft innerhalb einer Zusammenarbeit zu relokalisieren, findet man mittlerweile häufiger im Theaterbetrieb. Im Bestreben, harmonische oder halbwegs zuverlässig produktiv gespannte Text-Aufführungs-Beziehungen zu erhalten, etablieren Hochschulen und Häuser Routinen »szenischen Schreibens«, die Arbeit am Text und Erarbeitung der Aufführung mehr oder weniger parallel verfolgen. Egalitär kollektive Arbeitsweisen in der freien Szene praktizieren das ja bereits seit den neunziger Jahren, und die Popularität einiger dieser Gruppen hat mit gehöriger Verspätung die Staats- und Stadttheater darauf aufmerksam gemacht

(beziehungsweise daran erinnert, dass in den Siebzigern und frühen Achtzigern auch an einigen städtischen Bühnen Experimente mit einer offener demokratisch organisierten Stückentwicklung stattfanden, denen es indes nicht gelang, den Status quo der Institution zu verändern). Organisatorisches Knowhow, das vom postfordistischen Teamwork gelernt hat, fügt dabei das Kooperative in eine Zeitlichkeit, die es dem Geschriebenen verwehrt, jemals ganz Text zu werden. Die Bewertungsdynamiken der *work performance* egalisieren die unterschiedlichen Eingaben in den gemeinsamen Prozess gemäß dem Prinzip des Generell-Vorbehaltlichen: Was immer jemand beiträgt, wird gewesen sein, was die Reaktionen der anderen daraus zu ziehen vermögen.⁸ Das hält das Literarische im Modus des Skripts zurück und legt andererseits nahe, Geskriptetes im Feedback auf dessen Gespieltwerden zu entwickeln. Schreiben sieht sich ebenso als *Reagieren* bestimmt wie Regie, Dramaturgie, ein mal mehr, mal weniger improvisierendes Schauspiel und die Gestaltung von Raum, Kostümen, Requisiten, Licht und Sound. Im optimalen Fall verhalten die Schreibenden sich wie Mitglieder des Ensembles, als *Texteur*innen* oder *Texturg*innen*.⁹

Ulf Schmidt drängte 2013 mit dem Vorschlag, einen Writers' Room einzurichten und Theaterstücke ähnlich zu verfertigen wie Serien für Pay-TV oder Streaming-Dienste, auf Annäherung des Theaters an die entschiedener industrielle Filmproduktion.¹⁰ Das Format der Serie führte dazu, auch die Instanz aus *screenwriter* und *director*, die dem klassischen Kino noch eine Rückbesinnung auf bürgerliche Autorschaft eingepflanzt hatte, aufzugeben zugunsten flexibler Aufteilung der Zuständigkeiten, wechselseitiger Ergänzung, Abstimmung gemeinsam und allein zurückgelegter Ausdenkstrecken sowie Personalrotation.¹¹ Die erhofft lange, zum Zeitpunkt der Konzeption oft noch gar nicht absehbare Laufzeit der Serie entzieht das Produkt der subjektiven Kontrolle. Für eine Welt, in der viele Zuschauer*innen unterschiedlicher Herkunft, Bildung und Erwartungshaltung imaginativ viel Zeit verbringen können, kommt es darauf an, sie multiperspektivisch zusammensetzen. Das Serien-Universum ist nicht die andeutende Ausfaltung einer einzigen Idee, sondern plural-synthetisch, eine offene Ansammlung von infrastrukturellen, figurativen, narrativen, affektiven und ästhetischen Aspekten, die geschrieben werden wie Programmcodes mit Hinweisen für zukünftige Generationen von Programmierer*innen. *Text* meint dann auch beim Drehbuch nicht mehr nur den quasi magischen Vorgang schreibender Verfügung über fiktionale Realität (ein hingeschriebener Satz zeitigt in einer materiell kommenden oder von einer Einbildung aufgerufenen Zukunft

Wahrscheinlichkeitseffekte). Der Text dient zugleich zur Aushandlung eines kollektiv bewohn-, beispiel- und verwaltbaren Vorstellungszeitraumes; er führt sein Gebrauchshandbuch, seine Versionsliste, die Protokolle der Debatten, die Entscheidungen ergeben haben, mit sich.

In Angelegenheiten des Theatertextes hieße eine solche Pluralisierung, das fragmentierte, verweigerte oder wider besseres Wissen doch noch einmal geschriebene Drama durch *Episoden* zu ersetzen. Man verabschiedet die Form, die seit der antiken Tragödie durch schicksalhafte Intervention eines Außerzeitlichen in den Zeitverlauf entsteht und an der sich die Moderne negativ abarbeitet – jedoch nicht für die ›postdramatischen‹ Spiele ironisch-reflexiver Selbstunterbrechung, sondern für diverse, nach Belieben und Gelegenheit kollektive *Synchronisierungen mit einem Weitergehen*. Schreiben produziert Text für ein Theater, das von der Dauer dieses Weitergehens zweierlei lernt: Erstens, dass Zeit für Leute unterschiedlich vergeht, mit zwar umgreifend normierten Temporalhorizonten, aber nur ab und an einander flüchtig schneidenden Erlebenslinien, und die wenigsten Leben um große, ein Volk, eine Nation oder gar die Menschheit rüttelnde Ereignisse gefügt sind. Die meisten Leute haben eine sehr entfernte, mittelbare Beziehung zum großen Ereignis, und ihre Treue ist im Zweifel eher die zu dieser Mittelbarkeit (eben das macht sie zu Leuten). Zweitens, dass etwas, das in einer Serie geschieht, stets im Hinblick auf die Möglichkeit erdacht werden sollte, die Gegenwart des Erdenkens zu überdauern. Die Frage »Was wird aus ihr?« stellt sich bezüglich der Figur einer Serie in einem anderen Sinne als im Drama, denn die Zukunft der Serienproduktion stellt erst noch heraus, was überhaupt Konsequenzen gehabt haben wird. Die Serienerzählung steht dem Leben der Leute darin nahe, dass in der jeweiligen Gegenwart des Handelns oder Unterlassens niemand dessen Folgenreichtum oder -armut kennt.¹²

Ob Serie oder einzelnes Stück, Schreiben für ein Theater, das sich auf schicksalloses Weitergehen einlässt, gleicht einem Forschungsprozess, insofern es die Ergebnisse seiner Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Zustand der Sprache in eine experimentelle Objektivierung investieren muss, um zu ermitteln, was sie für die Welt ausmachen, welche relevanten Unterschiede die gefundenen, für richtig befundenen sprachlichen Wendungen materiell machen.¹³ Die Spiegelung des Selbstverständnisses in dem von Forschung könnte langfristig die wirksamste Abweichung vom Status quo bürgerlichen Literatentums ergeben, denn sie koppelt die Theatertexteffekte von der selbstgenügsamen, als autonom durchs Gesellschaftliche geboxten Fiktion ab – und zwar nicht etwa dadurch, dass die Schreibenden zu

erfinden aufhören, sondern mittels der ethisch-politisch belangbaren *Prüfungen körperlicher Konsequenzen*, denen Aufführen das Erfundene unterzieht. Einige der vehementesten Theaterdebatten der letzten Jahre betrafen die *marks on bodies*, wie künstlerische Entscheidungen über Verkörperung von Texten sie hinterließen, vom Blackfacing bis zu den Versehrungen, die Frauen als Material männlicher Regie erlitten. Die kritisierten Theatermacher*innen bewiesen mit Pauschalapologetik im Namen einer »Freiheit der Kunst«, wie wenig sie bereit waren, der körperlichen Wirklichkeit ihrer Arbeit einen Status zuzugestehen, der nicht der souveränen Herrschaft des Werks (und der vom Werk zu seiner Vertretung Ermächtigten) unterstand.¹⁴ Als dehne die strukturelle Schließung des Werk-Textes sich selbstverständlich auf die Aufführung samt allen Beteiligten aus, wurden schon historische Informationen zu einer Verkettung verwendeter Zeichen mit Realitäten außerhalb der fiktional angerichteten als Zumutung empfunden. Hier weist die Zeit des Weitergehens dem Theatertext einen zugänglicheren Ort an: Wo kollektive Arbeitsweisen das Schwebende, die ästhetische Qualität des Textgewebes, von der trivialisierten Romantik eines bombastischen Augenblicks befreien, dessen Integrationsgewalt Verbindungen zur Vor- und Nachwelt kappt, dürfen die Körper eigene Anamnesen ins Theater mitbringen und daraus mitnehmen. Die Aufführung ist nicht mehr ein vom Politischen ins Ästhetische übertragener Ausnahmezustand; sie testet Text auf dessen *mattering*, und die Testreihen tragen sich ein in ein Spektrum performativer Wirklichkeitsermittlungsverfahren, deren Kriterien ästhetische und ethisch-politische Bezüge in provisorischer Moderiertheit oder im Widerstreit zeigen.

II. Autorschaft in Zusammenarbeit: Ein neues Modell

Ich möchte noch einen anderen performativen Zugang zum Theater-text vorschlagen, der sich ebenfalls in eine Zeitlichkeit des Weitergehens einlässt beziehungsweise sich aus dieser Zeitlichkeit ergibt: Fürs-Theater-Schreiben sozialisieren in einer Perspektive, für die der Text nicht das kommende Werk darstellt und ihn zu schreiben nicht die Initiierung eines schöpferischen Projektes verlangt, sondern Schreiben immer schon die Weiterführung eines Schreibens meint. Eine Schreibweise, einen Stil und seine Weltverarbeitungsmodalitäten sozialisieren. Was ich damit im Sinn habe, setzt Schreiben einer Dynamik aus, deren *together* eine von arbeitsteiligem Kooperieren verschiedene Kollektivität impliziert. In Begriffen des Ökonomen Edward

Wakefield aus dem 19. Jahrhundert könnte man sagen, dass es sich eher um *simple cooperation* als um *complex cooperation* handelt.¹⁵ Alle Beteiligten arbeiten am Selben, und indem es unentwegt in fremde Hände gelangt, unterliegt das Text-Selbe Veränderungen ähnlich einem schweren, aber weichen Gegenstand, den eine Anzahl Tragender über unebenes Gelände bugsiert.

Die mediale Infrastruktur für diese Zusammenarbeit entspräche ungefähr der eines Wikipedia-Artikels. Anstelle des Writers' Room, wo diejenigen, die eine institutionelle Instanz für das Projekt engagiert hat, sich regelmäßig versammeln, verfertigt den Text ein *to whom it may concern*-Kollektiv von defaultmäßig Einzelnen, die aus ihren jeweils eigenen Motiven mitschreiben, wann und in welchem Umfang es ihnen gefällt. Statt neue Autorschaften auszubilden, geht es darum, leidlich guten alten Theaterautor*innen ein Weiterschreiben zu besorgen – wobei ›gut‹ einfach heißt: geschätzt von hinreichend Vielen, um in verteilt-kollektiver Schreibtätigkeit weitere Stücke zustande zu bringen. Die Kriterien des Guten sind ebenso vorbehaltlos zu sozialisieren wie das Schreiben selbst. Wir können davon ausgehen, dass beispielweise die Supplementierung von Thomas Bernhards Œuvre jede Menge Mitwirkende findet. Heiner Müllers *Hamletmaschine* wird quasi automatisch eine Serie von Versionen ihrer selbst herstellen. Noch spätere Texte Becketts könnten die Reduktion von Handlung und Situation, die sein Spätwerk auszeichnet, noch weiter ins Extrem treiben, und womöglich sehen wir in einem Sequel von *Waiting for Godot* den Titelhelden unverhofft kommen, nachdem Vladimir und Estragon es aufgegeben haben zu warten (oder erfahren in einem Prequel, wie es zu der glücklosen Verabredung kam). Entwicklungen wie jüngst im Zusammenhang mit der Verleihung des Nobelpreises dürften einen Handke mit dem Titel *Selbstbeschimpfung* produzieren, in dem ein zu Unrecht Geehrter sich für seine Genozidleugnung geißelt. Und dem Heer der Elfriede Jelinek-Stücke mag es dank Rekrutierung hunderter frischer Texteispeiser*innen schließlich gelingen, die elende Realität so aggressiv von allen Seiten zu bedrängen, dass sie an einer entscheidenden Stelle nachgibt.

Der Vorschlag geht aus von der Beobachtung, dass die Qualität guter Theaterautor*innen der vergangenen, hier und da noch sich gegenwärtig hinziehenden Epoche in einem Sprech besteht. Nicht Welt packende Fabeln, Zusammensetzungen von Handlungen zu einer logisch überzeugenden, suggestiv mitreißenden, signifikant gebrochenen oder bestürzend abgründig selbstreflexiven Handlungs-Form machen ihren Beitrag zur Genealogie des Theatertextes aus, sondern ein

Stil, ein Wie des Sprechens, aus dem auch Haltungen, Krümmungen, Gesten, Formen der Bewegung und des Erstarrens hervorgehen (und in das wiederum *performances* früherer Stücke eingegangen sind, denn diese Autor*innen gehören zu denen, die ins Theater gehen, um zu sehen, was das Theater aus ihren Drucksachen macht – mitunter unterhalten sie zu bestimmten Regisseur*innen und Schauspieler*innen stimulierende Arbeitsbeziehungen). Mein Vorschlag sieht es darauf ab, so einen Stil wirklich als Beitrag zu würdigen, nicht lediglich als persönliche Errungenschaft, die unveräußerliche Eigenschaft bleibt. Er nimmt Gabriel Tardes Empfehlung, sich mit der sozialen Pervasivität von Formen zu befassen,¹⁶ als organisatorischen Auftrag: Sorgen wir dafür, dass das Wie, das Wissen um Einsehbarkeit und Bewirkbarkeit, das jemand einer Sprache abgewinnen konnte, gesellschaftlich zirkuliert! Schaffen wir Voraussetzungen für Partizipation an diesem Wie!

Das zieht einen Typ von Theater text, in dem es der Sprache ver gönnt ist, ein Stück weit ihr Eigenleben zu führen, einem Typ von Theater text vor, dessen Poetik Sprache funktionalisiert als psychologisch plausible Personenrede oder atmosphärisches Werkzeug. Es hält die *well-made plays* des angloamerikanischen Theaters, die nett übersetzt an Bühnen weltweit kurz erfolgreich sind, ehe sie in Hollywood-Drehbüchern münden, für anachronistisch (oder schlicht doof). Es besteht darauf, dass es so gut wie keine zeitgemäßen Dramen des späteren 20. Jahrhunderts gibt, wenn Drama von *dran*, handeln, kommen soll. Das Handeln hat seit den sechziger Jahren in der Performance Art ein besseres Live-Format. Müller, Bernhard, Jelinek, Botho Strauß, Peter Handke, Werner Schwab, Einar Schleef oder auch Jean-Marie Koltès und Sarah Kane – diejenigen, die ihr literarisches Ringen mit einer widerspenstigen Gegenwart ganz oder zu einem Teil dem traditionellen Sprechtheater gewidmet haben und damit einem größeren Publikum bekannt geworden sind, hinterlassen uns einen episodisch in Gestalt gebrachten, wesentlich extensiven Text mit charakteristischem Ton. Was die Leute kennen, was ihnen körperlich in Erinnerung bleibt, was Text-Theater für das kollektive Gedächtnis letztlich ausgemacht haben wird, ist die rhetorische Signatur dieses Tons: der Müller-Sound, der Bernhard-Sound, der Jelinek-Sound ... Und verdanken diese Autor*innen ihre Popularität nicht der *Imitierbarkeit* ihrer Satzproduktion, dem beflügelnden Gefühl des ›Das könnte ich jetzt auch so schreiben‹ nach einer Weile Lesen oder Hören im Theater, weitaus mehr als der Großartigkeit einzelner Stücke? Autorschaft in Zusammenarbeit, wie ich sie hier verstehe, unternimmt es, dieses Gefühl zu bewahrheiten. Angetrieben von einer Lust, *wie* Heiner Müller, *wie* Thomas Bernhard, *wie*

Elfriede Jelinek zu schreiben, in der Ernst und Parodie, Ironisierung des Originals und Solidarisierung mit dessen eigener Ironie unauflöslich vermischt sind, macht das kollektive Unterfangen sich daran, den *Text von* Heiner Müller, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek weiterzuschreiben. Eine prozessuale Seriosität nimmt (und hebt) die Parodistik in sich auf.

›Weiter‹ heißt dabei, *mit* der Zeit zu gehen, aktuelle Themen aufzugreifen, Figuren in der Gischt des jeweiligen Weltgeschehens wahrzunehmen, noch mehr historische Personen ins Boot zu holen oder die Schemen aus dem Keller des Existenziellen um einige Exemplare zu erweitern, deren Gemeinheit, Verschrobenheit, Witz, Zartgefühl, Tiefsinn, Verzweigung, Leere dem oder der verlängerten Autor*in Ehre gemacht hätte. Das meiste Was ergibt sich eh aus dem Wie (wie ja schon die Autor*innen selbst ihrem Stil den Löwenanteil inhaltlicher Wendungen entnahmen); den Rest fügen Phantasie, Nachrichten, der Weltsicht genehme Theoriebücher und die soziopoetischen Zufälle des Interagierens hinzu. Wie bei Wikipedia wäre früher oder später zu überlegen, wie viel Struktur das Verfahren braucht, um Ergebnisse zu liefern, mit denen die Mehrheit der Beteiligten glücklich sein kann – und wie wenig es haben darf, um eine demokratische Euphorie nicht schon im Keim zu ersticken (denn warum volkseigene Autorschaft, wenn eine kleine Gruppe selbsternannter Andenken-Verwalter mit ihren Administratorenrechten die Anerkennung oligopolisiert).¹⁷ Der politisch-ästhetische Erfolg ermisst sich wesentlich daran, inwiefern das, was dabei herauskommt, dem Versprechen einer Sozialisierung entspricht: Gelingt es, die Schreibweise Heiner Müllers, Thomas Bernhards, Elfriede Jelineks usw. zu einem *common* zu machen? Und von diesen *commons* ausgehend womöglich auch ein Schreiben zu verändern, das sich virtuell ein leeres Blatt hinlegt, um woanders mit dem Weitermachen zu beginnen?

Mithilfe einiger Tricks muss eine solche Praxis des Weiterschreibens den Angriffen des Urheberrechts ausweichen oder ihm massiv dreist trotzen. Ob die Autor*innen biologisch schon gestorben sind oder noch leben, sollte keine Rolle spielen. Schreiben ist, wie Derrida treffend gesagt hat, stets testamentarisch, der Autor für eine Lektüre immer schon tot, da die Schrift nur lesbar wird im affirmativen Bezug zur Abwesenheit des Schreibenden, zum Schweigen seiner lebendigen Stimme und dessen, was die an Gedanken verlautbaren könnte. Das Weiterschreiben missachtet die institutionelle Verschaltung von Werkverzeichnis und Biografie, Literaturtext und Lebenstext; es setzt sich hinweg über die kanonisierende Schließung eines Schriftkorpus,

die dem zu Lebzeiten Veröffentlichten nur Texte aus dem persönlichen Nachlass hinzufügen will. Und schiebt die Verlängerung in den Rest Zeit, der ein ihrer für wert Befundener am Leben bleibt, hinein. Die Qualität vieler Autor*innen lässt schon vor dem körperlichen Exitus nach, und sie haben Grund zur Freude und Erleichterung, wenn andere rechtzeitig übernehmen. Wer noch den Mut, die Klugheit und Raffinesse aufbringt, sich mit den populären Fortschreibungen seiner Arbeit auseinanderzusetzen, profitiert für die eigene Schaffenscoda.

Andere werden zweifellos so protestieren, wie sie es auch gegen Aufführungen ihrer Stücke tun. Doch wenngleich die Kränkung sich für das Künstlerego identisch anfühlen mag, ergibt es einen anderen sozialen und ästhetischen Sinn, dass Zusammenarbeit bereits ins Schreiben interveniert, statt erst ein vollendetes Werk zu zerfleddern, und dass die Dynamik des Aufeinander-Eingehens und -Einwirkens das Neigungsgeflecht *irgendwelcher* Partizipierender widerspiegelt und keine definierte Teamdisziplin. Theater sucht seit längerem Anschluss an die populären Bewegungen, die sich über Online-Plattformen organisieren. Wie alle staatsbürgerlichen Interessen an etwas, das vom Prinzip her nicht wie ein Staat funktioniert, hätte die Befassung der Theaterleute mit den *digital crowds* gern wie gesetzlich verbürgt das Populäre ohne den Populismus, die politische Kraft der Menge ohne den Shitstorm-Mob, den besonnen-höflichen Umgang aus spontaner Einsicht ohne das Zwanghafte, als das Erziehung Sitten eindrillt. Vor allem aber bleibt es ein grundsätzliches Problem, die theatertypische Kollektivität der zum Publikum Versammelten zur zeiträumlich dispersen Vernetzung in Beziehung zu setzen. Als das Hamburger Thalia Theater 2011 offerierte, einen Teil des Spielplans per ›Publikumsentscheid‹ zu ermitteln, nahm die Theaterleitung offenbar an, das Verhalten der online Teilnehmenden werde dem des Publikums im Saal entsprechen. Tatsächlich stimmten die so angesprochenen Leute aber nicht jede*r hübsch für sich ab, wie die Zuschauer*innen während der Vorstellung ihre ästhetischen Geschmacksurteile fällen. Ambitionierte Hobby-Dramatiker*innen mobilisierten ihre persönlichen Support-Netzwerke, um eigene Stücke an die Spitze zu voten; Konkurrenzhaus Kampnagel manipulierte die Wahl mit dem scherzhaften Vorschlag, den einstigen Thalia-Erfolg *Black Rider* wiederaufzulegen; es gewann Friedrich Dürrenmatts Frühwerk *Die Ehe des Herrn Mississippi*. Das Resultat repräsentierte weder die Originalität individueller Einfälle noch einen statistischen Mehrheitsgeschmack, sondern die Diskrepanz zwischen Meinungsbildung im Internet und einem Theaterpublikum, das sich folgsam zum Kollektivsingular fügt, wo es zum

vorgesehenen Zeitpunkt Beifall spendet und den Applaus mit ein paar Bravo- oder Buhrufen garniert.¹⁸

Es wäre aussichtsreicher, die Leute am Schreiben von Theater-
texten zu beteiligen als an deren Auswahl. Denn die Aufgabe, Text zu
verfassen, ruft sie als allein oder zu mehreren übers Display Gebeugte
in die Vereinzelung einer Reihe von Sätzen. *The Sentence is a Lonely
Place* lautet der Titel eines Vortrags von Gary Lutz.¹⁹ Die Einsamkeit, in
die das Literarische die Sprache zieht, entspringt einer Differenz zur
Kommunikation, die unabhängig von der Zahl der tippenden, diktie-
renden, mit dem Stift zu Papier bringenden Körper die Materialität des
Hingeschriebenen heimsucht. Dass sie das tut, ist Erbe bürgerlicher
Kultur: ein nicht wegwischarer Restunterschied zwischen Text und
texting, an dem konventionell die Wertschätzung von Literatur hängt
(und den selbst ein Experiment wie Ivo Dimchevs *Facebook Theatre*
eher operationalisiert als beseitigt²⁰). Den Status des Textes dem *text-
ing* zu opfern, aktiv darauf hinzuwirken, dass das Bewusstsein des
Unterschieds literarischer und kommunikativer Sprache verkümmert
wie heute schon bei Vielen das des Unterschieds zwischen Substantiv
und Adjektiv, könnte durchaus die Anstrengung lohnen. Bei dem, was
ich hier Autorschaft in Zusammenarbeit nenne, liefert das überkom-
mene Prestige des Literarischen jedoch eine wichtige Motivation zur
Teilnahme. Die Atmosphäre gerät deshalb am besten so bürgerlich, so
feuilletonistisch parfümiert wie möglich: Große Namen, große Gesten,
das durch Smalltalk-Anekdoten aufgeblasene Bild künstlerischer Ex-
zentrität, ja selbst die Rechthaber-Figur des *public intellectual*, der
eine vulgäre Ansicht mit rhetorischer Gekontheit ausstaffiert – alles
zweckmäßig als Einsatz für ein Prozedere, dessen Resultat kaum die
ursprünglichen Beweggründe der Mitwirkenden abbildet, vielmehr
eine eigene Dynamik des Aufeinander-Reagierens entfaltet. Einmal er-
öffnet, werden die *TogetherText*-Baustellen das Schreiben rasch von in-
dividuellen Motiven zu kollektiven Konsequenzen durchreichen. Die
poetische Verfassung dessen, was so entsteht, wird von *indirekten Ef-
fekten* bestimmt sein.

Und darin, dass sie Theatertext-Produktion dem Indirekten über-
antwortet, der mittelbaren Beziehung, den Vervielfältigungen an der
Position des/der Dritten die Erzeugung anvertraut, entschlüpft diese
Zusammenarbeit womöglich glücklich der Ordnung von Verdopplun-
gen, die Theaterarbeit in der Ära selbstherrlicher Subjekt-Autorschaft
beherrschte: Verdopplung des Autors durch den Regisseur, Verdopp-
lung der Schrift durch den Körper, Verdopplung des Körpers in der
Darstellung, Verdopplung eines Individuums in dem Beispiel für den

Menschen, das es zu geben beansprucht (und im Gegenzug: Auseinanderdividieren jeder kollektiven Situation in Paare, Dialogbeziehungen, einfältige Dialektiken). Der Gebrauch von Video, Internet-Live-Schaltungen und online-basierten Tools, den wir seit zwanzig Jahren in technophilen Inszenierungen erleben, zeigt, wie wenig das Einschalten neuerer Medien allein es vermag, die Frontalität des Theaters in etwas umzubiegen oder aufzufächern, das sich Menschen als jenen *Übernächsten* zuwendet, die sie einander in dem Maße werden, wie ihr Umgang das verhandelte Zusammenhängen in die einstigen Domänen der verpflichtenden Begegnung hineinträgt. Die Projektionen und Screens multiplizieren meist bloß die Rampe, bauen sie raumzeitlich aus.²¹ So eingesetzt helfen sie praktisch nichts bei dem, was kapitalismuskritische, postkoloniale, queerfeministische, ökologisch-, »posthumane« Politiken an Ästhetik herantragen – ein Verlangen nach der Entwicklung von »new relational modes«,²² von alternativen Modi, in denen menschliche und nichtmenschliche *agents* sich aufeinander beziehen, miteinander, nebeneinander, bisweilen ohne einander ihr Dasein in dieser Welt navigieren.

Die Szene des Theaters übersetzt das fortschrittsinformierteste Thema zurück in den Moment, da Aischylos den zweiten Schauspieler eingeführt hatte und alle meinten, dass der Kosmos damit nun vollständig repräsentiert sei: ein Chor und zwei einzelne Menschen. Bis heute sind die Dritten im Theater Adjektive, Qualifizierungsstatisterei. Es überwindet diese Disposition gewiss nicht schlagartig, wenn lauter Dritte den Theatertext produzieren, aber je länger sie es tun und je versierter ihr Zusammenwirken wird, desto größer die Chance, dass die Wirklichkeit ihres kollektiven Arbeitens sich auch der Konstruktion des Theaterstücks, seinen Figurenkonstellationen und dem Erwachen der Figuren aus den Konstellationen mitteilt. Eines Tages, wer weiß, treten mehrere Personen auf und tragen etwas zu mehreren. Sie sprechen, wie sie tragen. Es ist immer noch der Müller-Ton, der Bernhard-Ton, der Jelinek-Ton, aber diesem Ton ist das Frontale, zwischen Ich, Du und Wir zu einer Direktmodellwelt Aufgestellte entwichen. Die Personen reden *lateral* zusammen, eine der andren halbwegs zur Seite, einen Schritt voraus, ein, zwei Schritte dahinter. Man ahnt an ihrem Ensemblespiel, dass die Luft und das Licht *Medien* sind, etwas Materielles zwischen ihnen, das die akustischen und visuellen Signale ihrer Körper diffraktiv streut, und dass diese Signale auch einen gemeinten Empfänger nur wie irgendjemand anderen erreichen, der sich gerade in der Nähe aufhält. Das Ensemble hält schließlich Einzug *ins Spiel*. Nachdem es lange bloß Ressource war, der Pool, aus dem man die So-

los, Paar- und Chornummern besetzt, hat es sich zur Form der Theateraufführung gemausert.

Einige dieser Stücke werden gut zum Aufführen geeignet sein. Ob und wann man ein Stück aufführt, schaltet sich als Entscheidung einer weiteren dritten Partei in den Prozess ein, der wahrscheinlich weiterläuft. Wie ein Wikipedia-Artikel ist so ein Theatertext nie definitiv fertig, obwohl er einen Zustand erreichen kann, der nur noch wenige kleine Änderungen anregt, während jemand radikalere Varianten lieber als neue Stücke anlegt. Die Erarbeitung einer Aufführung verlängert die Genese des Textes lediglich an einem Punkt, dem schon deswegen keine besondere Bestimmungsmacht über die Zeit des Werdens zufällt, weil niemand ein Amt bekleidet, das diese Zeit mit allgemeinverbindlichen Zäsuren versieht. Die Theater sind Nutznießer der Texte. Was machen sie daraus? Wer das bisherige institutionelle Selbstverständnis der Schauspielhäuser in die Zukunft projiziert, erblickt den Intendanten, wie er einer jungen, frisch von der Uni kommenden Dramaturgieassistentin süffisant großzügig die Studiobühne für einen demokratischen Jelinek überlässt, denn er weiß, dass die Jelinek-Fans, von denen etliche mitgeschrieben haben, zwei, drei Abende den kleinen Saal füllen. Eine Woche Proben, minimale technische Betreuung, schmales Ausstattungs-Budget und die verzichtbarsten unter den Schauspieler*innen müssen genügen, um das Projekt zu realisieren. Während dieses Andere, das außerhalb seines Hauses aufgetaucht ist, nur als Zugeständnis an den Trend in den Spielplan darf, wartet er auf das häusliche Neue ... Doch es könnte auch das Regime der älteren Herren, ja die chefmäßige Intendanz überhaupt, längst der Vergangenheit angehören, wenn die Autorschaft in Zusammenarbeit dereinst Fahrt aufnimmt. Und damit ein Realitätssinn für Veränderung im Theater einkehren, ein Wissen darum, dass die alten Visionen vom Neuen daran hindern, den stattfindenden Wandel auf seine Differenzierbarkeit hin zu prüfen. Das ist heute abzusehen: So sie loskommen wollen von einer patriarchalen, mit demokratischer Freiheit und Gleichheit unvereinbaren Souveränität,²³ müssen die Theater ihre eigene Sozialisierung in Angriff nehmen. Da gehört ein Schub Selbstabschaffung dazu, und die betrifft auch die dramaturgische Autorität, die institutionell eingenommene Herrenrolle gegenüber dem Text, durch die Theater seine Dienerschaft am Literarischen zu kompensieren pflegt. Dem verkorksten Hamburger Mitbestimmungsexperiment lag die richtige Einsicht oder Intuition zugrunde, dass man am Theater versuchen sollte, das Erstellen der Spieltexte ›der Gesellschaft‹ zu überlassen, weil das Konzept des Autors, der als exemplarisches Subjekt die vielen

Singularitäten in seiner Stimme versammelt, angesichts der Herausforderungen an Repräsentation nach dem Platzen der westeuropäisch-bürgerlichen Universalitätsblase versagt und auch der Dramaturg als beflissener Wegstreicher und Hinzufüger es nicht mehr richtet. Die Frage, wie das geschehen kann – in welchen konkreten Verteilungen kommunizierender *agents* partizipatorische Praktiken ›die Gesellschaft zum Vorschein bringen –, bleibt wichtig. Das Gedankenexperiment dieses Essays gibt darauf eine Antwort, die den am Thalia Theater gemachten Fehlern für die Gelegenheit dankt, aus ihnen zu lernen, und die ebenfalls ins Ungefähre zielt.

- 1 Vgl. zu Genese und ästhetisch-ökonomischen Implikationen des Urheberrechts u. a. Netzwerk Kunst + Arbeit: *art works. Ästhetik des Postfordismus*, Berlin 2015, S. 55 – 82.
- 2 Dieser gespenstische, wiederkehrende Autor antwortet meinem Begehren nach dem Persönlichen, wie Roland Barthes – der in seiner strukturalistischen Phase den ›Tod des Autors‹ ausrief – später in *Le Plaisir du texte* hinzufügte: »im Text begehre ich den Autor. Ich brauche seine Gestalt [...], so wie er meine Gestalt braucht« (Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, übersetzt aus dem Franz. von Traugott König, Frankfurt a. M. 1974).
- 3 Dadurch, dass der Platz des Herrschers strukturell leer ist, definiert Claude Lefort in seinem institutionalistischen Ansatz das Demokratische – vgl. ders.: *L'invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*, Paris 1981.
- 4 Dieses Schema akzeptiert und verlängert auch ›Kunstvermittlung‹, wie sie mittlerweile als Studienfach angeboten und als professionelle Disziplin entwickelt wird: Die Vermittlung kommt, wenn die Kunst schon da ist; bestenfalls ist sie an ihrer Präsentation und Zusammenstellung für Veranstaltungen mitwirkend beteiligt. Was hieße es, Kunst ausgehend von Vermittlung zu machen? Was hieße das anderes als die Beschneidung der Freiheit von Autor-Subjekten?
- 5 Brecht, Bertolt: »Zur Theorie des Lehrstücks«, in: *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*, Frankfurt a. M. 1972, D 37/1, S. 253. Zur ethisch-politischen Bedeutung von Arbeitsteilung vgl. auch van Eikels, Kai: »Sich entbehrlich machen. Subjektivität und Arbeitsteilung«, in: Gelhard, Andreas/Alkemeyer, Thomas/Ricken, Norbert (Hrsg.): *Techniken der Subjektivierung*, Paderborn 2013, S. 229 – 246.
- 6 Siehe beispielsweise die bedeutungsschwer Alternativen für Realisierungskonstellationen auflistende, an den Differenzen zwischen den Alternativen letztlich desinteressierte »Anmerkungen zu Mauser«, in: Müller, Heiner: *Werke IV: Die Stücke 2*, Frankfurt a. M. 2001, S. 259 – 260.
- 7 Eine sozialistische Ästhetik für einen Text Müllers fand, vielleicht als einziger, Frank Castorf in seiner Inszenierung von *Der Bau* 1986 für das Theater Karl-Marx-Stadt. Das Stück thematisiert gerade die (Un-)Teilbarkeit von Nichtarbeit.
- 8 Vgl. dazu ausführlicher van Eikels, Kai: »Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens«, in: Borrmann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (Hrsg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren: Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010, S. 125 – 160.
- 9 Wobei es nicht ausbleibt, dass auch hier der Anspruch des Autor-Subjekts die kollektive Textproduktion heimsucht und ein Gruppenmitglied gekränkt dagegen aufbegehrt, dass der eigene Textbeitrag von den anderen als Material be-

- handelt und ohne Rücksicht auf das Singuläre seiner Form umgearbeitet wird. Eben der Materialstatus von Text in seiner relativen Indifferenz gegen poetische Form scheint die wechselseitige Bearbeitbarkeit zu gewährleisten.
- 10 Schmidt, Ulf: »Raus aus der Krabbelstube, rein in die Theater: Warum Autoren am Theater nicht mehr gebraucht, Schreiber aber dringend benötigt werden«, https://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8712:stueckemarkt-und-autoren&option=com_content&Itemid=84 [abgerufen am 6. Juli 2020].
- 11 Um die neoliberale Auslieferung der Text-Dienstleister*innen an die Eigentümer*innen der Produktionsmittel einzudämmen, empfahl Schmidt die Festanstellung mehrerer Schreibender an einem Theater (vgl. ebd.).
- 12 Vgl. dazu auch van Eikels, Kai: »Theater und Serie #1: Von der Gegenwart einholen lassen«, <https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2014/04/01/theater-und-serie-1-von-der-gegenwart-einholen-lassen> [abgerufen am 6. Juli 2020].
- 13 Experimentelle Objektivierung verstanden im Sinne von Karen Barads Forderung, gerade eine radikal konstruktivistische Forschung, die sich der weltkonstituierenden Effekte ihrer Beobachtungsunterscheidungen bewusst ist, brauche »objectivity [as] a matter of accountability to marks on bodies« – es müssen Markierungen auf Körpern hinterlassen werden, über die man Rechenschaft ablegen kann (Barad, Karen: *Meeting The Universe Halfway: Quantum Mechanics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007, S. 340).
- 14 Zur Souveränitätsproblematik des Theaters vgl. ausführlicher van Eikels, Kai: »Betriebshellsichtigkeit. Zur Souveränität des Theaters«, in: Merkur Nr. 835, Dezember 2018, S. 43 – 49; sowie ders.: »Alltag als Partner. Das relativ unverbindliche Theater von Takuya Murakawa«, in: Paragrana Bd. 26, Heft 2: »Kunst und Alltag«, hrsg. v. Julius Heinicke, Joy Kristin Kalu und Matthias Warstat, Berlin 2017, S. 179 – 198.
- 15 Unter *simple cooperation* versteht Wakefield eine Zusammenarbeit ohne Aufteilung von Zuständigkeiten, beispielsweise die spontane Koordination der Körperbewegungen beim gemeinsamen Tragen, während *complex cooperation* auf Arbeitsteilung beruht. Vgl. Wakefield, Edward: *Notes to A. Smith »An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations«*, London 1835, S. 29; zu *simple* und *complex cooperation* in künstlerischer Arbeit vgl. van Eikels, Kai: »Zustände ohne Zuständigkeiten. Synchronisierung, Kooperation, kollektiver *rhythmos* bei Koki Tanaka«, in: Linsenmeier, Maximilian/Seibel, Sven (Hrsg.): *Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren. Zur Ökologie künstlerischer Praktiken in Medienkulturen der Gegenwart*, Bielefeld 2019, S. 37 – 68.
- 16 Vgl. Tarde, Gabriel: *Die Gesetze der Nachahmung*, aus dem Franz. von Jadja Wolf, Frankfurt a. M. 2003.
- 17 Geld dagegen wäre besser nicht tantiemenbezogen, sondern über ein Grundeinkommen zu verteilen – unter Umständen auch eines, das man für künstlerische Aktivitäten in Anspruch nehmen kann, ohne sich als professionelle*r Künstler*in ausweisen zu müssen. Sofern eine Volkswirtschaft überhaupt in der Lage ist, über das Bestehen in der Krise hinaus Geld für Kulturförderung aufzubringen, warum nicht all denjenigen, die sich dazu berufen fühlen, ein »künstlerisches Jahr« ermöglichen?
- 18 Vgl. dazu das Interview des Intendanten Joachim Lux, der von einem »Lobbyismus der Einzelnen« spricht: Lux, Joachim: »Spielplan-Abstimmung war »Lobbyismus von Einzelnen«, https://www.deutschlandfunkkultur.de/spielplan-abstimmung-war-lobbyismus-von-einzelnen.954.de.html?dram:article_id=243354 – sowie van Eikels, Kai: »Warum die Gleichung Publikum = Volk die Gegenwart verfehlt und was uns jetzt erwartet außer Lobbyismus«, https://kunstdeskollektiven.files.wordpress.com/2012/05/kve-hh_grako-vortrag.pdf [alle abgerufen am 6. Juli 2020].
- 19 Vgl. Gary, Lutz: »The Sentence is a Lonely Place«, <https://de.scribd.com/doc/221932447/Gary-Lutz-The-Sentence-is-a-Lonely-Place> [abgerufen am 6. Juli 2020].
- 20 Während Aufführungen von *Facebook Theatre* können Leute, die mit Dimchev bei Facebook befreundet sind, zu einem Post von ihm in den Kommentaren Sätze schreiben, die er und seine Ko-Performer*innen dann live auf der Bühne sprechen oder singen (<http://ivodimchev.com/fb%20theatre.htm> [abgerufen am 6. Juli 2020]).
- 21 Zur Entwicklung der Relationalitäten auf dem Theater trug die Projektion am

- eheten dort bei, wo sie die Einschachtelung des Bühnenraums um eine Dimension erhöhte wie oft bei Frank Castorf. Vgl. dazu Roselt, Jens: »Die Fünfte Wand: Medialität im Theater am Beispiel von Frank Castorfs Dostojewski-Inszenierungen«, in: Roesner, David/Wartemann, Gesche/Wortmann, Volker (Hrsg.): *Szenische Orte – Mediale Räume*, Stuttgart 2005, S. 109 – 127.
- 22 So eine Formulierung Foucaults, die Leo Bersani häufig zitiert, beispielsweise in »Sociality and Sexuality«, in: ders.: *Is the Rectum a Grave? And Other Essays*, Chicago IL 2009, S. 102 – 119, hier: S. 102. Vgl. dazu auch van Eikels, Kai: »Draußen sein (Love How You Can Pee On Anything)«, <https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2016/06/25/draussen-sein-love-how-you-can-pee-on-anything-1> [abgerufen am 6. Juli 2020].
- 23 Zur Unvereinbarkeit von Souveränität und Freiheit vgl. Arendt, Hannah: *Zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Übungen in politischem Denken*, München 2000, S. 206 – 207.

Kollektive Autor*innenschaft in der Praxis von Frauen und Fiktion

Im folgenden Text geben wir anhand des Entstehungsprozesses der Performance *You Are A Weapon!* einen Einblick in die Praxis der kollektiven Texterzeugung von Frauen und Fiktion (FuF). Wir beschreiben unterschiedliche Ebenen der Autor*innenschaft mit verschiedenen Kollaborateur*innen im Recherche-, Proben- und Aufführungsprozess. Dabei zeigen wir auf, wie aus Recherchen und dokumentarischem Material eine Fiktion im Bühnenraum entsteht, und wie diese Fiktion die Wahrnehmung von Wirklichkeit verändern kann – wie also aus Wirklichkeit Fiktion und aus Fiktion Wirklichkeit entsteht.

I. Das Kollektiv Frauen und Fiktion

Dokumentarische Projekte erzeugen einen ausgewählten, deutenden Blick auf einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit. Indem sie ihn hervorheben, stellen sie ihn einem öffentlichen Diskurs zur Verfügung.¹

Die recherchebasierten Performances des Kollektivs Frauen und Fiktion sind Gedankenexperimente über Geschlechterrollen. Dafür nehmen wir eine feministische Perspektive ein, die die Wirklichkeit vermeintlich eindeutiger, naturgegebener Differenzen zwischen Männern und Frauen nach ihren sozio-kulturellen Konstruktionen und Wirkweisen befragt. Indem wir Nischen-Beispiele ins Zentrum unseres Interesses stellen, erweitern wir das kollektive Gedächtnis um alternative Vorstellungsbilder.

In unserer Performance *You Are A Weapon!* porträtieren wir Angreiferinnen. Unsere schweißtreibende Auseinandersetzung basiert auf biografischen Interviews mit Expertinnen: einer Selbstverteidigungs-Trainerin, einer Kneipenwirtin, einer Anti-Aggressions-trainerin, einer MMA-Kämpferin und Andere. Mit drei von ihnen und der Musikerin Lina Krüger verhandeln wir auf der Bühne Perspektiven, die sich durch körperliches Empowerment ergeben. Wir berichten von Ohnmachtserlebnissen, Vorbildfiguren und Selbst-

ermächtigung durch Training. Durch Geschichten über wehrhaftes Handeln entstehen dabei alternative Bilder von Weiblichkeit.²

FuF besteht im Kern aus Anja Kerschewicz, Eva Kessler, Felina Levits und Paula Reissig. Wir sind interdisziplinär aufgestellt, weil wir verschiedene Ausbildungen wie Regie, Schauspiel, Szenografie, Kostümbild, Angewandte Theaterwissenschaft und Medienkunst durchschritten haben.

2014 wurde die Autorin Virginia Woolf bei der Entwicklung der Performance *FIKTION* posthum mit einer Formulierung Namensgeberin unseres Kollektivs. Die Performance basierte auf dem Essay *A Room Of One's Own*.³ Woolf stellt sich darin der Frage, was es wohl über »women and fiction« – also Frauen und Literatur – zu sagen gäbe. »The title women and fiction might mean [...] women and what they are like, or it might mean women and the fiction that they write; or it might mean women and the fiction that is written about them, or it might mean that somehow all three are inextricably mixed together [...].«⁴ Die spannendste Betrachtungsweise des Problems »Frauen und Fiktion« scheint Woolf die zuletzt genannte, mit dem fatalen Nachteil, dass sie damit »niemals zu einem Ergebnis kommen würde«. Indem sie die untrennbare Vermischung von Wirklichkeit und Fiktion untersuchen würde, würde sie niemals »das große Problem der wahren Natur der Frau und der wahren Natur der Fiktion« lösen. Sie sagt weiter: »At any rate, when a subject is highly controversial – and any question about sex is that – one cannot hope to tell the truth. [...] Fiction here is likely to contain more truth than fact.«⁵

Im Anschluss an die Auseinandersetzung mit Woolf wird »Frauen und Fiktion« unser Name und Arbeitsmotto: Wir produzieren als Frauen Performances, in denen wir auf Basis dokumentarischer Recherchen Fiktionen über Frauen erzählen. Auf diese Weise stellen wir »alternative Zugänge zu und Blickmöglichkeiten auf die uns umgebenden »Wirklichkeiten««⁶ her.

II. Recherche

Der Mensch muß nie, kann aber immer gewaltsam handeln [...] – jeder Mensch. Gewalt ist eine Option menschlichen Handelns, die ständig präsent ist.⁷

At the same time that enacting an aggressive posture felt empowering, it felt taboo – in my case doubly taboo as a woman and a feminist.⁸

Für die Performance *You Are A Weapon!* näherten wir uns zunächst mit theoretischen Recherchen dem Thema Gewalt aus einer feministischen Perspektive an. Dabei versuchten wir herauszufinden, inwiefern körperliche Gewalt als grundlegende menschliche Handlungsoption ein gesellschaftliches Tabu darstellt und in welchem Maße dies stärker für Frauen als für Männer gilt. Wir fragten uns, welche gesellschaftlichen Vorstellungen von Weiblichkeit, z. B. Frau = Opfer, überwunden werden müssen, damit Frauen ihre Gewaltpotentiale erkunden können. In Mithu M. Sanyals Buch *Vergewaltigung. Aspekte eines Verbrechens* fanden wir interessante Betrachtungen dieser Fragestellung: »Im Vergewaltigungsskript gibt es nur zwei Geschlechter: Täter und Opfer. Wer Vergewaltigung sagt, denkt an aggressive Männer und ängstliche Frauen«⁹, konstatiert Sanyal und leitet her, wie die Erzählungen »Frauen als Opfer« und »Männer als Täter« kulturgeschichtlich konstruiert wurden. Sie zeigt, wie ihre Konstruktion in der Folge unsichtbar gemacht und in die Annahme von »natürlichen Geschlechterrollen im Vergewaltigungsskript« oder wie Sharon Marcus sagt, in eine »gegenderte Grammatik der Gewalt« überführt wurde. Sie beleuchtet ihre Perspektive auf die Problematik, dass Menschengruppen qua Geschlecht als verletzungsmächtig oder verletzungsoffen festgeschrieben werden: »Wenn man männliche Gewalt und weibliche Verletzlichkeit zum Anfang und Ende jeder Erklärung von Vergewaltigung macht, erzeugt man die Identitäten Vergewaltiger und Vergewaltigte bereits vor der Vergewaltigung.«¹⁰ Sanyal verweist auf Judith Butler und schlägt vor,

Verletzlichkeit umzudefinieren, sie nicht weiter als das Andere anzusehen, sondern in das Konzept des eigenen aufzunehmen – also ein »verletzliches Ich« zu denken, das durch die Wahrnehmung der eigenen Verletzlichkeit fähig wird, Empathie für die Verletzlichkeit anderer zu empfinden, ohne diesen ihren Subjektstatus absprechen zu müssen.¹¹

Um gesellschaftlich mit der Identität ›Vergewaltiger‹ umzugehen, scheint uns das ein wichtiger Gedankengang. Was muss jedoch analog dazu passieren, um gegen die ›Rolle des Opfers‹ zu arbeiten? Reicht es, wenn Frauen sich als verletzungsmächtig denken? Oder müssen sie sich durch gezielte Trainings physisch ermächtigen?

Ob Frauen, die ihr Gewaltpotenzial zu nutzen wissen, eine Überprüfung von statischen Geschlechterkonstitutionen herausfordern oder lediglich männliche Dominanz reenacten, wollten wir nach der Beschäftigung mit Sanyal in unseren Feldrecherchen (Körpertrainings) überprüfen.

Neben der kulturgeschichtlichen Analyse von Täter- und Opferrollen, beschäftigten wir uns mit medialen Erzählungen, in denen Frauen in der Opferposition stets sehr präsent sind, während kaum Geschichten über Frauen existieren, die sich erfolgreich zur Wehr gesetzt haben. Gibt es sie nicht, oder bleiben diese Akte der erfolgreichen Selbstverteidigung oder Wehrhaftigkeit unerwähnt? Welche Gründe könnte es dafür geben? In Bezug auf Medien beschreibt Frank Tomasulo: »[...] people generally do not come to believe things after seeing them; they see things only when they already believe them – based on their prior *Lebenswelt* and media exposure.«¹² Daraus resultiert eine Gefahr der Reproduktion oder sogar Verfälschung von medialen Bildern.

Die ehemalige Taekwondo Weltmeisterin und Kampfkunstgroßmeisterin Sunny Graff beschreibt in ihrem Buch über Selbstverteidigung im Alltag, dass Schlagzeilen wie »Frau mit einem Messer bedroht« oder »Elfjährige belästigt« stets die Frau in der Opferposition suggerieren, und dadurch das Selbstbild von Frauen negativ beeinflussen. »Würden die Zeitungen in ihren Schlagzeilen die Wahrheit schreiben, z. B. »Frau tritt einem bewaffneten Angreifer in den Unterleib und rettet sich« oder: »Mädchen verjagt einen Vergewaltiger mit einem Ast«, hätten wir ein anderes Bild von Frauen und unseren Fähigkeiten.«¹³ Sie fordert, dass wir nicht nur unserer Sozialisation kritisch gegenüber treten, sondern »bewusst neue Bilder schaffen, um die alten zu ersetzen«¹⁴.

Für unsere Performance nehmen wir uns vor, wehrhafte, kämpfende Frauen zu zeigen, um herauszufinden, ob diese Herangehensweise empowernd wirken kann.

Auf der Suche nach »Figuren der Differenz« war Hanna Hacker mit ihrem Buch *Gewalt ist: keine Frau* ein wichtiger Anknüpfungspunkt.¹⁵ Jenseits von Archetypen der grausamen Frau (wie etwa der *femme fatale* u. a.) zeigt sie, dass es durchaus Frauen gab, »die im Europa der letzten Jahrhundertwende geschlechtliche Begrenzungen überqueren und sich auf den Terrains der öffentlichen Konflikte und Gewalt bewegten«¹⁶. Die von ihr beschriebenen Duellantinnen, Soldatinnen, Mörderinnen und Gewaltdelinquentinnen waren zunächst eine Inspirationsquelle. Bei genauerer Betrachtung erschienen diese Figuren jedoch als alternative Narrative nicht produktiv. Sie zeigen zwar, dass Frauen durch die Historie hinweg Gewalt anwendeten, was erstaunlich oft ausgeblendet wird. Ihre Gewaltbereitschaft positiv zu thematisieren schien uns jedoch zu nah an Gewaltverherrlichung. Zudem wirkten diese historischen Ausnahmefrauen unnahbar, da sie nicht genügend Bezug zu unserer Zeit hatten. Um nahbare Figuren zu (er)finden, entschieden wir uns, Interviews mit Frauen zu führen, die einen selbst-

ermächtigt den Umgang mit Gewalt jenseits von Gewaltverherrlichung haben, und ihr Expertinnenwissen auf die Bühne zu bringen.

Die Texte unserer Recherceschwerpunkte (Kulturgeschichte von Täter-/Opferrollen, mediale Erzählungen und historische Vorbildfiguren) beschäftigen sich allesamt mit der Problematik eines androzentrischen Blickwinkels auf das Thema Gewalt. Sie zeigen, dass die Prämissen in unterschiedlichen Forschungsschwerpunkten durch (binär-)geschlechtlich normierte Handlungsrahmen bestimmt sind. Problematisch daran ist, dass Prämissen und Normen als »kollektiv anerkannte Fiktionen« in ihrer Wiederholung »die Illusion von Wirklichkeit erzeugen«¹⁷. Im Kontext des Themas bedeutet das: Solange wir lernen, dass Frauen umso attraktiver für Männer erscheinen, je verletzlicher und hilfloser sie sind, werden Frauen, die ihr Gewaltpotenzial kennen und zu nutzen wissen, stets als Ausnahmefrauen wahrgenommen werden.¹⁸

Im Anschluss an die Kerngedanken der Recherceschwerpunkte formulierten wir die Prämisse für die Entwicklung der Performance. Boris Nikitin beschreibt, dass das Dilemma dokumentarisch arbeitender Künstler ist, dass sie bei dem Versuch, die Wirklichkeit oder einen Ausschnitt daraus darzustellen, immer auf ihre Ideen von ›Wirklichkeit‹ zurückgeworfen werden – und damit auf die subjektiven, selektiven Vorannahmen und verinnerlichten Normen, durch die ihr Blick geprägt ist.¹⁹

Um unseren Blickwinkel für die Feldrecherchen und Proben zu erweitern, arbeiteten wir eine Prämisse heraus, die unsere subjektiven Vorannahmen herausfordern sollte. Dabei hat uns das Zitat von Heinrich Popitz, das diesem Kapitel vorangestellt ist, angeregt:

Der Mensch muß nie, kann aber immer gewaltsam handeln, er muß nie, kann aber immer töten – jeder Mensch. Gewalt ist eine Option menschlichen Handelns, die ständig präsent ist. Keine umfassende soziale Ordnung beruht auf der Prämisse der Gewaltlosigkeit. Die Macht zu töten und die Ohnmacht des Opfers sind latent oder bestimmend Grundlage der Struktur unseres sozialen Zusammenlebens.²⁰

Für unsere Feldrecherchen und den Entwicklungsprozess der Performance gingen wir davon aus, dass die (Un-)Möglichkeit, körperliche Gewaltakte auszuüben, nicht abhängig vom biologischen Geschlecht ist, sondern lediglich eine Folge von Sozialisation darstellt. Wir wollten für die Performance Narrative (er-)finden, die wehrhafte oder ge-

waltbereite Frauen zeigen, um dadurch eingrenzende gesellschaftliche Vorstellungen von Weiblichkeit zu erweitern. Bereits mit der Entscheidung für die inhaltliche Setzung und der Wahl des Titels *You Are A Weapon!* wurden wir zu Autorinnen neuer Narrative.

III. Feldrecherche

For even as current feminist philosophy suggests that power operates at the level of the body, much of feminism [...] rejects the possibility that anything good could come from violence. Women's embrace of their aggressive potential prompts a reexamination of our understandings of violence and resistance to it, of ideologies of gender, and of feminist theory itself.²¹

Ob sich dieses Statement aus Martha McCaugheys Buch *Real Knockouts – The Physical Feminism of Self-Defense* von 1997 auch heute noch bewahrheiten würde, überprüften wir in unterschiedlichen Trainings zu körperlicher Selbstverteidigung, Kampfsport und verbaler Selbstbehauptung sowie in Interviews mit den Trainer*innen.

In den Körpertrainings (Krav Maga, Model Mugging, Bakum Do, Wing Tsun, Grappling etc.) setzten wir uns mit unserer eigenen Kraft und Wehrhaftigkeit auseinander. Wir erforschten am eigenen Körper die Angriffslust, um mögliche Hürden im Werdegang von Frauen, die ihr Gewaltpotential kennen und wenn nötig einsetzen, nachzeichnen zu können. Im Anschluss haben wir uns gegenseitig interviewt, wie wir beispielsweise mit Situationen von Kontrollverlust umgegangen sind, wie es sich anfühlte, unseren Instinkten zu begegnen oder kämpfende Frauen zu sehen. Uns fiel es leicht, die eigenen Grenzen wahrzunehmen und Körpertechniken (wie Hammerfaust, Hodendreher oder Augenkrallen) zu lernen. Beim Knock-Out unseres Gegenübers und der generellen Lust am Kämpfen bemerkten wir Widerstände. Eine Frage, die während der Trainings immer wieder auftauchte, war: Können durch die Auseinandersetzung mit dem Thema Gewalt respektive dem Erlernen von Körpertechniken Gewalthandlungen vermieden werden? Die WenDo-Trainerin Anika Ziembra antwortete im Interview darauf:

In Selbstverteidigungskursen werden oft ausschließlich körperliche Aktionen durchgespielt: Du wirst von vorne, von hinten, von oben, von unten, von überall festgehalten. Aber wie bin ich in die Situation gekommen? Was ist eigentlich davor passiert? Wenn

ich mich schon nicht traue, einer Person zu sagen: ›Du rückst mir auf die Pelle, rück mal zur Seite‹, wie soll ich dann in der Lage sein, demjenigen ein paar Aktionen später die Nase zu brechen?²²

Sunny Graff beschreibt, dass Körpertechnik zwar notwendig ist, »um unser Vertrauen in die Fähigkeit, uns zu verteidigen, zu stärken«, aber auch »der weitaus geringere Teil einer wirkungsvollen Selbstverteidigung«²³ ist. Im WenDo-Training ließen wir die Körpertechniken hinter uns. In dieser Form der Selbstbehauptung geht es darum, die Anbahnung von körperlichen Gewaltsituationen schon frühzeitig zu erkennen und (verbal) zu beenden. Wir analysierten »die Art, das Ausmaß und die politische Funktion der Gewalt gegen Frauen«²⁴, um über normierte Verhaltensweisen, die uns daran hindern, uns selbst zu verteidigen, zu reflektieren.

Teile der Interviews, wie beispielsweise das obige Zitat, sind direkt in die Performance eingeflossen. Zudem haben wir aus den Selbstversuchen/Trainings erstes choreografisches Material abgeleitet. Für die Performance haben wir drei verschiedene Kampfsituationen entwickelt, die jeweils zwei Frauen in Aktion zeigen: ein Kräftemessen, ein erfolgreiches Befreien aus der sogenannten ›Vergewaltigungspose‹ und ein Knock-Out eines*r gepolsterten Angreifers*in. Das Wissen und die zahlreichen körperpraktischen Impulse durch Trainer*innen, die wir kondensiert auf die Bühne brachten, stellten den ersten Aspekt einer kollektiven Autor*innenschaft dar.

IV. Interviews mit Alltagsheldinnen

Das Dokumentarische ist insofern verständlicher, als es [...] mit dem Leben und der Zeit der Zuschauenden zu tun hat.²⁵

Nach den Erkenntnissen aus den theoretischen Recherchen und angestachelt durch die Körpertrainings, suchten wir weiter nach nahbaren Frauen, die gegenwärtig einen wehrhaften Umgang mit Gewalt haben, um sie zu interviewen. Auf diese Weise sprachen wir z. B. mit einer Frau aus gewalttätigen Familienverhältnissen, die den Täter-Opfer-Kreislauf durchbrochen hat und nun als Anti-Aggressionstrainerin mit Mörderinnen im Gefängnis arbeitet. Oder mit einer Türsteherin, die durch ihr Mixed Martial Arts Training im Ernstfall auch richtig zuschlagen kann. Außerdem sprachen wir mit einer Sozialarbeiterin, die mit Sexualstraftätern arbeitet, und mit einer Heilerzieherin, die in der U-Bahn

eine gefährliche und lange entgleiste Gewaltsituation zwischen zwei Jugendlichen verbal gelöst hat (um nur einige zu nennen). Alle diese Frauen haben durch persönliche Erfahrungen und eine spezifische Berufswahl nicht nur interessante Perspektiven auf das Thema Frauen und Gewalt entwickelt, sondern sich ein Handlungsrepertoire für Gewaltsituationen erarbeitet, das sie mit uns teilten. Mit ihren Erzählungen erweitern sie Täter/Opfer-Definitionen oder räumen Mythen aus dem Weg.

Insgesamt haben wir 15 Interviews geführt, sie ausgewertet und uns anschließend dafür entschieden, sehr unterschiedliche Perspektiven auf das Thema Gewalt und den Umgang mit Gewaltsituationen in unserer Performance zu verhandeln. Aus der Gesamtheit des Interviewmaterials haben wir einzelne Erlebnisse mit Empowerment-Potential ausgewählt, verdichtet und sie in einen dramaturgischen Ablauf gebracht, der die Perspektiven miteinander interagieren lässt. »Dies bietet das Potenzial, Ansichten, die im medial bestimmten Diskurs nicht oder kaum vorkommen, zu veröffentlichen und in diesen einzuschreiben.«²⁶, so Boris Nikitin. Indem die Interviewpartner*innen ihre Geschichten mit uns teilten, wurden auch sie zu Autor*innen unserer Performance.

V. Proben mit Expertinnen

Während unserer Vorbereitungen trafen wir auf drei Menschen, die ihre spezifische Lebenserfahrung beziehungsweise ihre Perspektiven in unseren Rechercheprozess eingebracht haben: Lenza Severin (sie war Interviewpartnerin, arbeitet im Männerstrafvollzug und gibt Zumbatraining), Birgit Schley (sie ist Gerichtsvollzieherin und wir lernten sie bei einem baKum-Do-Training kennen) und die dreizehnjährige Ida Nwaimo. Wir luden sie ein, das Kollektiv als theaterferne Expertinnen zu erweitern, gemeinsam mit uns zu proben und auf der Bühne zu performen.

In den Proben haben die drei viele praktische Ideen eingebracht oder Fragen gestellt, die unsere Ideen überprüften, und prägten die Performance damit maßgeblich. Beispielsweise war es Birgit als erfahrener Selbstverteidigungstrainerin wichtig, dass der »Kreiskampf« zu Beginn der Performance nicht nur wirkungsvoll aussieht, sondern ihre Abwehrstrategien der einzelnen Angriffe auch technisch korrekt sind. Lenza brachte ihre Fähigkeiten als Zumba-Lehrerin als Ausgangspunkt für die szenische Auseinandersetzung mit fragwürdigen

Selbstverteidigungstrainings ein. Für die Szene mit dem*r gepolsterten Angreifer*in haben wir lange mit Ida und dem gesamten Team diskutiert, wie die ›Anmache‹ in einer Disco aussieht, die den Knock-Out durch Ida rechtfertigt. So gehörten die Performerinnen auch zu den Autorinnen, die den kollektiven Entwicklungsprozess unserer Performance prägten.

VI. Transformation des dokumentarischen Textmaterials

Das dokumentarische Material wird von uns auf verschiedenen Erzählebenen eingesetzt: als Sprechtext, als Audio-Einspieler und auch musikalisch, indem die Samples in Pop-Musik/Songs eingebaut sind. Durch die Transformation des dokumentarischen Materials auf verschiedene Erzählebenen wird es ästhetisch abstrahiert und seine Wirkweise intensiviert.

Der Sprechtext der Performerinnen auf der Bühne ist, anders als in vielen dokumentarischen Arbeiten, nicht ihr eigener. Die Performerinnen treten als Botinnen fremder Texte auf und berichten von dem darin geschilderten Erlebnis als Ich-Erzählerinnen, ohne den Text dabei durch schauspielerische Mittel anzureichern. Der Text steht im Vordergrund. Wer welchen Text spricht, entscheiden wir in der Gruppe gemeinsam danach, wer den besten Zugang hat und damit die größte Glaubwürdigkeit herstellen kann. Oder auch nach dem Potential des größten entstehenden Widerspruchs zwischen Performerin und Text. Die Performerinnen entfalten so durch ihren individuellen Zugriff verschiedene Bedeutungsebenen des Textes. Wenn die dreizehnjährige Ida folgenden Text spricht, ist klar, dass es nicht ihr Erlebnis ist:

Als ich so acht, neun Jahre alt war, war das so, dass es ganz viele Gangs gab, Motorradleute in Lederklamotten. Das muss so 1970 gewesen sein. Und es gab einen sehr großen Spielplatz, auf den ich oft alleine gegangen bin, und das war ganz bekannt, dass die sich dort treffen. Der war sehr geeignet, weil man dort mit Motorrädern reinfahren konnte. Und an einem Tag bin ich da hin und ging bei dem einen Eingang rein, und merkte ›Oh, irgendwie ist das hier komisch‹.²⁷

Indem der Text einer älteren Frau von einem jungen Mädchen gesprochen wird, entsteht ein Bruch, der den Text als Dokument betont, das vielseitig lesbar wird. In anderen Fällen entsteht der Bruch dadurch,

dass wir zwar wissen, dass eine Performerin einen fremden Text spricht, wir ihr ein geschildertes Erlebnis jedoch zutrauen. Weil die gewohnten Korrelationen nicht funktionieren, entstehen Gedanken darüber, wie Text und Vortragende kongruent gemacht werden können. Die Leerstelle lässt Raum für die Phantasie der Zuschauenden. Unterschiedliche Menschen werden als Autor*innen des Erlebnisses vorstellbar.²⁸

Während das Interviewmaterial einerseits von Botinnen gesprochen wurde, wählten wir auch originale Audio-Einspieler aus den Interviews aus, um sie in der Performance immer wieder zwischen die von den Botinnen gesprochenen Texte zu platzieren. Die Einspieler zeigen die Poesie des Moments, das Spezifische der individualisierten (Alltags-)Sprache und geben den Moment wieder, in dem sich jemand an ein Erlebnis erinnert. Dabei ist für uns spannend, wie erzählt wird. Dass eine Spannung im Schweigen, bei der Suche nach einer Formulierung oder bei einem gedanklichen Umweg entsteht. Oder dass mit dem, was ungesagt bleibt, oftmals mehr erzählt wird, als wenn es direkt ausgesprochen würde. Wie bei dem Textausschnitt aus dem Interview mit einer Soldatin, die vom Umgang einer Freundin mit einer Vergewaltigung erzählt:

[...] auf jeden Fall hat sie erzählt, dass sie sofort verstanden hat, dass sie keine Chance hat, sich zu wehren, und sie hat mir dann beschrieben, wie sie sich darauf eingelassen hat, um das so hinzulenken, dass sie so wenig wie möglich verletzt wird, in dieser Situation. Und wenn sie darüber redet – ich kann eigentlich gar nicht darüber reden – dann spricht sie von Selbstverteidigung, und das ist ein totaler Brainfuck. Für sie war das Selbstverteidigung in dem Moment. Sie hat erkannt, wenn ich kämpfe, habe ich sowieso verloren, also versuche ich jetzt diesen Mann auf meine Seite zu kriegen, indem ich mit ihm – aber ich entscheide, wo es lang geht, aber ich habe schon längst akzeptiert, dass er –.²⁹

Die stockende Sprache der Interviewten, ihr Versuch das Erlebnis sprachlich zu fassen, zu verorten und doch wesentliche Textteile auszulassen, zeigt, dass ihr (und mit ihr unser aller) Opferbild sehr eingeschränkt ist. Konzepte von Flucht oder Kampf sind als Selbstverteidigungsstrategien bekannter. Eine Frau, die selbstbewusst über den Umgang mit einer Vergewaltigung berichtet, weil sie trotz der Widrigkeit der Situation ihre Handlungsmöglichkeiten erkannt und eingesetzt hat, entspricht nicht dem klassischen Opferbild und fordert damit festgefahrene Denkmuster heraus.³⁰

Die Audio-Einspieler wirken auf verschiedenen Ebenen: Sie ermöglichen den Zuschauenden einerseits das »Vertrauen in die Authentizität der verwendeten Dokumente«³¹. Sie verifizieren das Gesagte als Extrakt aus der Wirklichkeit und haben damit »das theoretische Potenzial einen Diskurs zu verändern«³². Andererseits bilden sie die Wirklichkeit, in Form einer authentischen Verkörperung auf der Bühne, nicht vollständig ab und regen die Zuschauenden an, aktiv zu werden: Sie stellen sich Körper zu den Stimmen vor und erweitern damit ihre Vorstellung zu wehrhaften Frauen. Gegen Ende der Performance werden auch Samples aus den Interviews in Pop-Musik/Songs eingebaut, um das dokumentarische Material zu überhöhen und als gleichberechtigte Wirklichkeiten zum »Mainstream« anzubieten.

VII. Die Performance

Im Folgenden geben wir einen Einblick in die finale Performance, um anschließend ihre Wirkweise zu beschreiben.

Die Performance findet im Theaterdiscounter in Berlin statt. Bunte Spielfeldlinien am Boden verwandeln den kahlen, hellen Bühnenraum in eine fiktive Trainingshalle. In der Mitte befindet sich eine quadratische Spielfläche aus knallgelben Turnmatten, die von darum herumhängenden Boxsäcken umschlossen wird. Zu Beginn ist die Halle leer. Nach Ende des Einlasses kommt die erste Performerin joggend auf die Bühne und umrundet die zentrale Spielfläche. Die Musikerin begleitet sie mit einem Sound, der an Grillenzirpen in einem nächtlichen Park erinnert. Nach und nach kommen sechs weitere Frauen hinzu. Während sie die Spielfläche umkreisen, werfen sie immer wieder Blicke und Fragen ins Publikum: »Wie stark bist du? Kennst du kämpfende Frauen? Gibt es erfolgreiche Selbstverteidigung? Hast du Lust anzugreifen? Kann ich angreifen lernen?« Zu Beginn stellen wir zentrale Fragen für die Performance. Das Stilmittel der Frage dient uns als Werkzeug, um unsere Inhalte zu generieren, aber auch dazu, die Zuschauenden zu adressieren und sich selbst im Thema zu verorten. Die letzte Frage, »Bist du eine Täterin?«, leitet direkt auf die erste Erzählung hin. Eva Kessler tritt vor das Publikum und spricht den Text einer Anti-Aggressionstrainerin, die – aufgewachsen in gewalttätigen Familienverhältnissen – von einer Rachedat in ihrer Kindheit erzählt:

Es gibt eine Geschichte, wo wir unseren Stiefvater mal gequält haben, wir haben dem sozusagen was zurückgegeben. Der war

besinnungslos besoffen und hatte vorher unsere Mutter blutig geschlagen. Und meine Schwester und ich haben diesen wirklich wahnsinnig schweren, kleinen, dicken Körper genommen, an den Armen, und haben den über den Teppich gezogen und so doll und so gemein und so fest, dass der am nächsten Tag den Rücken wund hatte. So'n Billigteppich war das, wir haben den praktisch aufgerieben. Wir waren sehr aggressiv, aber so komisch aggressiv. Wir hätten den auch töten können.³³

Folgender Audio-Einspieler einer WenDo-Trainerin antwortet darauf:

Ich finde ..., wir bewegen uns in einem gewaltvollen System und ich möchte gerne, dass es diese Gewalt nicht mehr gibt. Und gleichzeitig merke ich, dass ich mit einer immerzu pädagogisch wertvollen pazifistischen Haltung nicht mehr weiterkomme. Und mir zu gestatten auch mal gewalttätig zu sein, auch ein Bruch in diesem System zu sein, und das finde ich wichtig und richtig.³⁴

Ein rockiger Sound stachelt die joggenden Körper an, schneller zu rennen. Anschließend bringt Birgit Schley in einem choreografierten ›Kreiskampf‹ nach und nach alle sechs angreifenden Performerinnen auf den Turnmatten zu Fall. Der Vorgang wird von der Musikerin Lina Krüger mit Samples aus Film-Kampfszenen vertont und erinnert dadurch an Actionfilme oder Computerspiele.

Zu Beginn des Stücks betten Bühne, Kostüme und Körperaktionen das dokumentarische Text-Material bewusst in eine medial überhöhte Ästhetik ein, die mit der Erwartungshaltung nach konsumierbarem Empowerment spielt. Jede Performerin ist in einer Farbe gekleidet, wodurch der Anschein von Spielfiguren erweckt wird.

Die Performance verläuft in einem Wechsel aus gesprochenen Texten, Audio-Einspielern und choreografischen Elementen durch verschiedene Bilder und Situationen. Die ausgewählten Texte beleuchten unterschiedliche Aspekte, die uns während der Recherche- und Probenphase beschäftigt haben. Wie auch der zweite Text der Anti-Aggressionstrainerin, die im Interview indirekt auf die Frage »Was ist das Gegenteil von Gewalt?« einging:

Ich habe im Knast mit einer jungen Frau gearbeitet – die war hochgradig aggressiv – und wegen schwerer Körperverletzung verurteilt. Beim ersten Gespräch mit mir hat die angefangen mit: ›Schauen Sie mir bitte nicht in die Augen – Ich weiß nicht, was

dann passiert. Ich hab' versucht ruhig zu bleiben und gesagt: ›Ok. Ich guck, dass ich das hinkriege. – Wenn nicht, weil ich daran gewöhnt bin, in Augen zu sehen, dann sagen Sie mir einfach Bescheid.‹

Wenn die schon als Babys gesehen haben, dass der Blick der Mutter ein gefährlicher ist und ihnen schaden kann, dann haben die nicht gelernt, Gesichter zu lesen. Daher kommt dieses ›Was guckst du?‹. Das ist nicht nur so ein doofer Spruch von Jugendlichen, sondern die wissen das wirklich nicht. Die können das nicht einschätzen. Guckt jemand aggressiv ... oder ist das wohlwollend. Alles Empathische, Wertschätzende glauben die nicht. [...] Und das üben wir.³⁵

Während Eva Kessler den Text spricht, sitzt Felina Levits auf dem Boden und polstert ihren Körper mit verschiedenen Protektoren. Nachdem der Text beendet ist, führt sie diesen Vorgang fort und spricht dazu den Text von Interviewpartnerin und Performerin Lenza Severin, die als Sozialarbeiterin in der Sexualstraftäterstation arbeitet. Sie räumt einerseits mit Mythen über den unbekanntem Vergewaltiger auf:

Man stellt sich das immer so horrormäßig vor, dass da notgeile Sexualstraftäter sind, die wegen heftigen Vergewaltigungen von fremden Personen im Gefängnis sitzen. Aber ein Großteil von allen Sexualstraftaten finden im unmittelbaren sozialen Umfeld statt. Dieses ›man geht nachts durch den Park und wird ins Gebüsch gezogen‹ gibt's fast gar nicht. Also ich hatte 2 in einer Station mit 180 Leuten, die so'n Ding gebracht haben.³⁶

Andererseits berichtet sie davon, wie sie ihr ›weibliches Äußeres‹ nicht etwa versteckt, sondern demonstrativ einsetzt, was diametral zum Bild der sich polsternden Performerin verläuft:

Ich würde gerne mit nem knallroten Cocktailkleid mit nem Ausschnitt bis zum Bauchnabel durch den Männervollzug laufen, auch durch die Sexualstraftäterstation, aber da bin ich noch nicht. Insofern gibt's Bauchfrei- und Bomberjackentage, egal, wo ich hingeh.³⁷

Im Anschluss wird mit Licht und Sound eine abstrahierte Party-Situation hergestellt, in der Felina Levits sich als gepolsterte Angreiferin zwischen den tanzenden Performerinnen bewegt und diese eine nach

der anderen körperlich ›anmacht‹. Schließlich unterbricht Ida die Situation und geht in einem Vollkontaktkampf gegen die ungewollte Anmache an, bis sie ihre Angreiferin ›ausgeknockt‹ hat. In beiden Bildern, der Anmache und dem Vollkontaktkampf, steckt die Frage nach der weiblichen Angreiferin: Können wir uns Frauen in diesen Situationen vorstellen? Fordern sie eingefahrene Denkmuster heraus?

Thematisch bleiben wir im Anschluss an diese Szene ›auf dem Kiez‹. Mit Texten einer Türsteherin/MMA-Kämpferin und einer Kneipenwirtin, deren oberstes Gebot Respekt ist, um der Gewalt, der sie täglich auf dem Kiez ausgesetzt ist, zu begegnen:

Wenn jemand reinkommt, dann sehe ich, dass er aggressiv ist. Das steht ihm mit Leuchtbuchstaben auf die Stirn geschrieben. Dann gehe ich um den Tresen rum und sag: ›Du, es tut mir leid, dich möchte ich heute Abend hier nicht haben‹. Und wenn er dann fragt: ›Wieso?‹, dann sag ich: ›Weil du aggressiv bist.‹ Und wenn er dann aufbrausend wird, dann sag ich: ›Brauchst ja nicht aufbrausend zu werden. Ich hab' ja die Wahrheit gesagt, ich möchte bitte, dass du gehst.‹³⁸

Aufgedrehte Musik unterbricht die Szene. Während alle Performerinnen gemeinsam die Zumba-Choreografie tanzen, spricht die Musikerin Lina Krüger einen Text, der in humorvoller Weise Erkenntnisse aus unseren körperlichen Trainings zusammenfasst. Der Text geht vor allem auf den Unterschied zwischen Kampfkunst und Selbstverteidigung ein:

Der Unterschied zwischen Selbstverteidigung und Kampfsport ist für mich: In der Kampfkunst triffst du dich unter gleichen Voraussetzungen. Und was bei der Kampfkunst fehlt, ist vielleicht Überraschung, Heimtücke oder Gewalt. Bei Selbstverteidigung weißt du nicht, auf wen du triffst. Groß, klein, dick, dünn ... du musst auf alles gefasst sein. Draußen sagt dir ja keiner: ›Ich hau dir jetzt ins Gesicht. Und dann hau ich dir auf die Leber und dann hau ich dir wieder ins Gesicht und dann trete ich dich noch.‹ Das sagt dir ja keiner.³⁹

Während sich die Zumba-Choreographie in eine Selbstverteidigungstrainingssituation verwandelt, spricht Paula Reissig einen Text, in dem sich die Türsteherin an eine Schlägerei erinnert, die sie aufgrund ihrer körperlichen Fähigkeiten als MMA-Kämpferin provozieren konnte.



Zumba-Choreografie in *You Are A Weapon!* (2018) von Frauen und Fiktion
Foto: Brygida Kowalska

Mit dem Text wird indirekt die Frage »Ist Gewalt ein legitimes Gegenmittel zu Gewalt?« gestellt, ohne abschließend beantwortet zu werden.

Ich war zum Beispiel neulich im Club auf der Frauentoilette. Ich hörte ein lautes Schreien, ganz schlimm. Und dann stand da so eine junge, schlanke, dünne Frau. Mit einer Brille. Und die war wahrscheinlich das erste Mal in ihrem Leben tanzen. Dann war da so ne Alte, meine Statur, und die dann so: »Ja, ich hau euch allen auf die Fresse.« Und dann packte die diese kleine Frau. Und dann erklärte sie der, sie möchte jetzt mit dieser kleinen Frau rausgehen und die verhauen. Dann hab' ich der auf die Schulter getippt, hab' die am Handgelenk gegriffen. Sag ich: »Ich will jetzt mit dir rausgehen. Und möchte dir auf die Schnauze hauen.« Und dann guckt die mich an: »Wie jetze?« Sag ich: »Entweder du hältst jetzt die Klappe und gehst rein tanzen oder wir gehen raus und es wird richtig knallen.« Und dann habe ich mich draußen hingesetzt und gewartet. Dann kam sie mit sieben Mädchen und ich war alleine. Ich saß da ganz entspannt und ruhig, so wie jetzt und habe gesagt: »Komm her.« Und denn hab' ich auch böse Sachen zu ihr gesagt, »du bist meine Bitch« und so. Und dann kam sie auf mich zu und hat mir eine gehauen. Und weil sie mich gehauen hat, durfte ich mich auch verteidigen ... und dann habe ich die

auf den Tisch gepackt und habe die ganze Zeit auf ihr Gesicht eingeschlagen. Da mussten meine Kollegen dann dazwischengehen. Ja gut, hätt' man bestimmt anders regeln können, aber das hat mich eben so geärgert. Mir war es in dem Moment wichtig, ihr mitzuteilen, dass das, was sie da tut, nicht geht. Weil das kleine Mädchen, das hat fast geweint.⁴⁰

Das Bühnenbild verändert sich nun. Indem die Boxsäcke von der Decke fallen, wird die Trainingsfläche zu einer Arena. Während es der Interviewten im vorangegangenen Text offensichtlich leichtfiel, eine körperliche Kampfsituation herauszufordern und eine ›Lust am Kämpfen‹ aus dem Text spricht, folgt ein Audiodokument von Felina Levits, in dem sie einen sportlich initiierten Kampf schildert, bei dem sie überhaupt keinen Impuls entwickeln konnte, ihr Gegenüber anzugreifen oder ihm weh zu tun. Erst nach einem schmerzhaften körperlichen Angriff ihres Gegenübers entwickelte sie eine Wut, kam aber beim Kämpfen sehr schnell an ihre emotionale Grenze.



Kräftemessen in *You Are A Weapon!*, Foto: Brygida Kowalska

Begleitet wird das Audiodokument von einem duellartigen, langsamen Aufeinander-Zu-Schreiten von Anja Kerschkevicz und Eva Kessler. Die beiden, wie auch Felina Levits und Paula Reissig, kämpfen im Folgenden auf den Turnmatten. Während der Kampf zwischen Kerschkevicz/Kessler choreografisch von einer liebevollen Umarmung über

ein ringendes Kräfteressen zu einer Gewinnerin/Verliererin-Situation verläuft, geht es beim Kampf von Levits/Reissig um eine erfolgreiche Befreiung aus der sogenannten ›Vergewaltigungspose‹, die uns in Selbstverteidigungskursen immer wieder begegnete. Im Anschluss an die Kämpfe spricht Anja Kerschewicz den oben beschriebenen Text einer WenDo-Trainerin, in dem es darum geht, wie Frauen vor allem psychisch trainieren müssen, um sich physisch wehren zu können.

Schließlich wird die medial überhöhte Ästhetik vom Anfang des Stücks nach und nach abgebaut. An diesem Punkt wird das erwähnte Audio-Sample über die Vergewaltigung eingespielt. Die Bühne ist hell erleuchtet und der Raum wirkt nackt, während wir alle von unterschiedlichen Punkten im Raum Richtung Publikum blicken, als könnte jede von uns die Geschichte erzählen, die über die Anlage ertönt. Im Anschluss an das Audio-Dokument wird zum Umbau eine Soundcollage eingespielt, die Audiomaterial aus den Interviews mit Pop-Musik kombiniert:

Wenn du dir das aktivste Glied greifst, hält der Rest die Klappe ...
... Und dann kommen die Ellenbogen und dann wird Techno getanzt ... Übergriffig sein macht halt auch wahnsinnig viel Spaß ...
Ich bin auf den zugegangen, dann stand ich Nase an Nase und hab gesagt: Na komm jetzt! ... Und dann wurde überlegt und in der Zeit, wo überlegt wurde, hab' ich dem 'n Kinnhaken gegeben ... Weil, du hast halt Macht ... Nein, sprich mich ja nicht an! ... Nein, heute einfach nicht! ... Oh mein Gott, das macht Spaß, ich will mehr davon, ich will das jeden Tag machen.

Das dokumentarische Material wird in einem Song pop-kulturell überhöht und als ›möglicher Mainstream‹ angeboten, was in einer gegenläufigen Bewegung zum Abbau der Ästhetik von Bühne und Kostümen steht. Die Performerinnen befreien sich aus den bunten Kostümen und schmeißen alles – auch die Boxsäcke, die Linien der Turnhalle und die Turnmatten auf einen großen Haufen – den sie mit einem beigeen Tuch, das unter den gelben Trainingsmatten verborgen war, zuschnüren. Der Rahmen erzählt deutlich, dass sie an einem Punkt angelangt sind, an dem sie überkommene Vorstellungen hinter sich lassen. Nach dem Umbau stehen sie in Kampfhaltung auf dem Haufen, der jetzt wie der Sockel eines Monuments wirkt. Abwechselnd sagen sie Sätze wie:

Ich habe gelernt, dass ich, sobald ich angegriffen werde, jedes Recht habe, mich mit allen Mitteln zu verteidigen. Ich habe ge-

lernt, wie ich mich aus der sogenannten Vergewaltigungspose befreie. Oder: Ich habe gelernt, dass die Oberflächenspannung einer Grapefruit der eines Augapfels entspricht. Ich habe geübt Grapefruits zu zerdrücken.



Schlussbild in *You Are A Weapon!*, Foto: Brygida Kowalska

Diese Sätze sind verdichtete Eindrücke unserer Trainingserfahrungen, die den Weg der zurückgelegten Recherche sprachlich aufzeigen. Dann setzt Ida den Text fort, dessen Beginn bereits zitiert wurde:

Alles war voller Leute und Motorräder, vielleicht so 40 Leute in Lederkluft, und das sah irgendwie heftig aus. Als ich an den Leuten vorbei auf den anderen Ausgang zusteuerte, stand eine junge Frau auf, die war vielleicht so 14/15 und sagte, ich darf nicht weitergehen. Und dann fing sie an, mich zu schubsen. Die wollte einfach irgendwie Ärger. Ich fragte sie, was das soll, dass sie mich in Ruhe lassen soll. Aber sie hörte nicht auf, sondern fing an, mich so richtig zu boxen und zu schlagen und schrie, richtig aggressiv. Und ich hatte mir das eine ziemlich lange Zeit gefallen lassen, weil ich so eine Situation vorher noch nicht erlebt hatte. Plötzlich bemerkte ich, dass ich mich in einem Kreis befand. Also die anderen jungen Männer standen um uns und haben gelacht und Witze gemacht. Dann kam irgendwann so ein Punkt, wo meine Wut immer mehr stieg, ich so richtig aggressiv wurde. Ich war da

alleine und sie trat und schubste mich immer mehr. Und dann bin ich hingefallen und es wurde gelacht.

In dem Moment habe ich umgeschaltet. Weil ich gemerkt hab', ich krieg hier keine Hilfe, und die gehen vielleicht auch noch alle auf mich los. Wie eine Furie hab' ich sie getreten, sie an den Haaren runtergerissen, sie ist wieder aufgestanden – also ich bin völlig ausgeklinkt. Irgendwann schrie sie ganz laut auf, ist hingefallen und liegen geblieben. Und dann hat sich der Kreis geöffnet und ich konnte gehen.

Und ich fühlte mich da unglaublich mächtig, das weiß ich noch. Dass ich mich aus so einer Situation befreien konnte, und dass ich solche Kräfte habe. Das hatte Nachwirkungen, dass ich das Gefühl hatte, ich kann mich wehren.⁴¹

Dieser Text steht aufgrund seines Potentials zum Empowerment bewusst am Ende der Performance. Die Visualisierung einer erfolgreichen Selbstverteidigung setzt hier Kräfte frei, die dazu führen, dass ein junges Mädchen im Stande ist, eine ganze Gruppe zu sprengen. Es wird deutlich, dass die eigene Wehrhaftigkeit nur bedingt mit körperlicher Konstitution zusammenhängt, sondern vor allem mit dem Willen und der Entschlossenheit eines Menschen, für sich selbst zu kämpfen. Neben diesen Aspekten ist es eine Alltagsgeschichte, die die Kraft hat, Mut zu machen.

VIII. Autor*innenschaft der Zuschauenden

FuF sind Forscherinnen, die Räume für Gedankenexperimente zum Thema Geschlechterrollen eröffnen. Ausgehend von der Fragestellung, ob Frauen, die ihr Gewaltpotenzial zu nutzen wissen, eine Überprüfung von statischen Geschlechterkonstitutionen herausfordern, haben wir eine theoretische wie (körper-)praktische Recherche unternommen. Die Erkenntnisse aus den Recherchen sowie die Gespräche mit unseren Interviewpartner*innen haben uns dazu veranlasst, in der Performance Bilder und Geschichten von wehrhaften, kämpfenden Frauen zu zeigen. Durch die kollektive Autor*innenschaft vieler Beteiligter entsteht im Moment der Aufführung die intersubjektive Wahrnehmung, dass Frauen wehrhaft sind. Mit ihrem dokumentarischen Material – ihren Gedanken, Erlebnissen/Erfahrungen und (Körper-)Techniken, die als Audio-Einspieler, Sprechtext oder Körperaktion einfließen – haben sie den Stücktext mitgeschrieben.

Die Unzuverlässigkeit des Dokumentarischen mündet in der Unmöglichkeit, Wirklichkeit endgültig zu bestimmen. [...] Aus dieser Uneindeutigkeit folgt jedoch nicht etwa ein auf Beliebigkeit hinauslaufender Relativismus, sondern Entscheidbarkeit [...] – ganz im Sinne von Heinz von Foersterns Diktum, wonach nur jene Fragen, die prinzipiell unentscheidbar sind, überhaupt entschieden werden können.⁴²

In der Performance wird das dokumentarische Material in eine ästhetisierte Gesamtnarration eingebunden. Darin spielen wir mit Uneindeutigkeit, um die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Dokumentarischen zum Entscheidungsprozess der Zuschauenden zu machen. Während beispielsweise das Audio-Dokument belegt, dass das, was gesagt wurde, wirklich passiert ist, markiert es gleichzeitig, dass die Botin das Gesagte nicht erlebt hat. Zwischen Originalstimme und performtem (Fremd-)Text entsteht die Leerstelle für die Phantasie der Zuschauenden. Ist Lenza eine Performerin? Können wir uns vorstellen, dass sie Kneipenwirtin (wie in ihrem Sprechtext) ist? War das ihre Stimme im Audio-Dokument, in dem eine Frau von der Arbeit mit Männern im Strafvollzug gesprochen hat? Ist sie doch eher Zumbatrainerin (wie auf der Ebene der Körperaktion)? Oder Sample-Geberin für einen Pop-Song? Könnten wir uns alles vorstellen? Was erfinden wir? Was ist real?

Im Zusammenspiel zwischen den verschiedenen Erzählebenen, dem Text, der Botin, der Originalstimme (Audio-Dokument), den Körperaktionen und einer überhöhten Bild- und Soundwelt macht sich ein Raum auf, in dem, mit Nikitin gesprochen, die Fakten sich verflüssigen »und so die Wirklichkeit als etwas Machbares und Veränderbares«⁴³, als Raum für die Fiktion kenntlich gemacht wird. Das Publikum ist aufgefordert, sich aktiv – wenn auch nur für den Moment – zu entscheiden, was es glauben will. Es erlebt sich dadurch als Autor*in der eigenen Wirklichkeit.

Empowerment denken wir als Möglichkeit, dass sich die Zuschauenden anhand von weniger bekannten Perspektiven zu einem Thema positionieren, indem sie sich vor Fragen wie »Ist Gewalt ein legitimes Mittel gegen Gewalt?« gestellt sehen, die nicht eindeutig zu beantworten sind. Damit wird die kollektive Autor*innenschaft, die die Praxis von FuF in Recherche und Proben prägt, im Moment der Aufführung weitergetragen.

- 1 Nikitin, Boris: »Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische«, in: ders./Schlewitt, Carena/Brenk, Tobias (Hrsg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin 2014, S. 12 – 21, hier: S. 19.
- 2 Ankündigungstext für die Performance *You Are A Weapon!* von Frauen und Fiktion, Premiere: 14. Dezember 2018, Theaterdiscounter, Berlin, <https://www.frauenundfiktion.de/weapon/> [abgerufen am 14. August 2020].
- 3 Die Performance entstand als Studienprojekt zwischen Anja Kerschewicz (Theaterakademie Hamburg) und Eva Kessler (Angewandte Theaterwissenschaft Gießen). Premiere: Juli 2014, Brutkastenfestival an der Theaterakademie Hamburg, Hamburg.
- 4 Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*, unter: <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200791.txt> [abgerufen am 10. Januar 2020].
- 5 Ebd. Teilübersetzungen von Anja Kerschewicz, Eva Kessler.
- 6 Nikitin: »Der unzuverlässige Zeuge«, S. 18.
- 7 Popitz, Heinrich: *Phänomene der Macht*, Tübingen 1986, S. 68 – 106, hier: S. 76 u. 82f.
- 8 McCaughey, Martha: *Real Knockouts: the physical feminism of women's self-defense*, New York/London 1997, S. 2.
- 9 Sanyal, Mithu M.: *Vergewaltigung. Aspekte eines Verbrechens*, Hamburg 2016, S. 89.
- 10 Marcus, Sharon: »Fighting Bodies, Fighting Words«, in: Mui, Constance L./Murphy, Julian S. (Hrsg.): *Gender Struggles. Practical Approaches to Contemporary Feminism*, Lanham/Bolder/New York/Oxford 2002, S. 117.
- 11 Sanyal: *Vergewaltigung*, S. 146.
- 12 Tomasulo, Frank: »I'll See It When I Believe It. Rodney King and the Prison House of Cinema«, in: Sobchak, Vivian (Hrsg.): *The Persistence of History, Cinema, Television and the Modern Event*, New York/London 1996, S. 82.
- 13 Graff, Sunny: *Mit mir nicht! Über Selbstbehauptung und Selbstverteidigung im Alltag*, Berlin 1995, S. 60.
- 14 Ebd.
- 15 Vgl. Hacker, Hanna: *Gewalt ist: keine Frau. Der Akteurin oder eine Geschichte der Transgressionen*, Königstein/Taunus 1998.
- 16 Ebd., S. 9 – 10.
- 17 Nikitin: »Der unzuverlässige Zeuge«, S. 14.
- 18 Vgl. Sanyal: *Vergewaltigung*, S. 12.
- 19 Nikitin: »Der unzuverlässige Zeuge«, S. 14.
- 20 Popitz: *Phänomene der Macht*, S. 68 – 106, hier: S. 76 u. 82f.
- 21 McCaughey: *Real Knockouts*, S. 2.
- 22 Transkribierter Interviewtext WenDo-Trainerin.
- 23 Graff, Sunny: »Kampfkunst ist mein Leben«, in: Ohms, Constance (Hrsg.): *Frauen. Kampf. Kunst. Ein Wegweiser*, Berlin 1997, S. 72.
- 24 Ebd.
- 25 Nikitin: »Der unzuverlässige Zeuge«, S. 19.
- 26 Ebd.
- 27 Transkribierter Interviewtext Heilerzieherin.
- 28 Wir haben die Performance in zwei unterschiedlichen Besetzungen gespielt und festgestellt, dass dieser offene Umgang mit dem Text viele Performerinnen als Projektionsfläche für ein und dieselbe Erzählung zulässt. Es entstehen jedes Mal neue Perspektiven.
- 29 Transkribierter Interviewtext Soldatin.
- 30 Mithu Sanyal beschreibt in ihrem Buch *Vergewaltigung*, wie schwierig es ist, »diversifizierte Narrative zu schaffen, die verschiedene Möglichkeiten des Selbstentwurfs im Zusammenhang einer Vergewaltigung – sich Zusammenreißen ebenso wie Zusammenbrechen und alles dazwischen und darüber hinaus« – ermöglichen.
- 31 Nikitin: »Der unzuverlässige Zeuge«, S. 16.
- 32 Ebd.
- 33 Transkribierter Interviewtext Heilerzieherin.
- 34 Transkribierter Interviewtext WenDo-Trainerin.
- 35 Transkribierter Interviewtext Anti-Aggressionstrainerin.

- 36 Transkribierter Interviewtext Sozialarbeiterin im Sexualstraftätervollzug.
37 Ebd.
38 Transkribierter Interviewtext Kneipenwirtin.
39 Transkribierter Interviewtext Kampfkunst- und Selbstverteidigungstrainer.
40 Transkribierter Interviewtext Türsteherin und MMA-Kämpferin.
41 Transkribierter Interviewtext Heilerzieherin.
42 Nikitin: »Der unzuverlässige Zeuge«, S. 19.
43 Ebd., S. 16.

**IV. Texte aus Probenprozessen III:
Live-Texterzeugung in Performances
und Aufführungen**

ktive Sprache auf der Bühne – Formulieren und Denken im Moment Live-Übertragung auf der Bühne erschafft einen neuen Performertypus

Der bildende Künstler Knut Klaßen und ich arbeiteten zum ersten Mal bei der aktionistischen Gruppe Rekolonisation zusammen, die ich im Jahr 2014 mit dem Regisseur Jochen Dehn in Hamburg gegründet hatte. Im weitverzweigten Hamburger Team gab es Tänzer, Showbizstars und Performer*innen aus Westafrika, die ich in den 2000er Jahren über den ivoirischen Fashiondesigner Bobwear kennengelernt hatte, sowie Schauspieler*innen, Performer, Musiker, bildende Künstler aus Deutschland und Italien aus Jochens und meinem Freundeskreis. In nur einem Jahr entwickelten wir über 1000 Aktionen, die von Flucht, Kampf und Ressourcen handelten. Wir flüchteten z. B. aus Privatwohnungen, schwammen unsichtbar in Kanälen, handelten von Auto zu Auto mit Wassermelonen oder Benzin, gruben einen Brunnen oder trugen bewegungslose Körper durch die Stadt. Die Kommunikation unter uns war mehrsprachig, viele Aktionen funktionierten ohne Sprache, einige hatten Texte, die dann zumeist vom Französischen ins Deutsche übersetzt wurden.

Als eine Einladung an den Prater der Volksbühne in Berlin unsere Arbeit aus dem Stadtraum auf eine Theaterbühne brachte, führten Jochen Dehns und meine unterschiedlichen Regieauffassungen zur Trennung und aus Rekolonisation entstand im Jahr 2005 die Gruppe Gintersdorfer/Klaßen mit dem ivoirischen Tänzer Franck E. Yao als Protagonisten. Auf den Bühnen Deutschlands angekommen, entwickelten wir Übersetzungssysteme für nicht schriftlich fixierte Texte. Bei einem unserer ersten Stücke, *Die roten Schuhe* am Theater Bremen, stießen wir auf den Schauspieler Hauke Heumann, der zwar nicht perfekt französisch sprach, sich aber für die freie Textentwicklung und die damit verbundene Wachheit der Übersetzung interessierte. Er kannte zwar Franck Yaos Texte aus der Probenentwicklung, aber Franck konnte in den Vorstellungen vor Publikum davon abweichen. Das war genau das, was wir wollten, es musste noch Raum für Entscheidungen des Moments geben, in denen neue Gedanken oder Formulierungen zum Vorschein kommen konnten, die uns möglicherweise besser mit dem

Publikum verbanden als das bereits Geprobte. Bernd Moss, ein deutscher Schauspieler, erbrachte die spektakulärste Übersetzungsleistung im Stück *7% Hamlet*. Ohne Französisch zu sprechen oder zu verstehen, übersetzte er Franck E. Yao vom Französischen ins Deutsche, allein dadurch, dass er aus seinen Gesten las und die Argumentationen seines Partners erahnte. Er hatte zwar die Texte von Franck schon auf den Proben gehört, aber Franck variierte sie ständig, da er Texte nicht auswendig lernt, sondern in den Aufführungen weiterentwickelt.

Es geht um die Vorstellung, dass ein Stück sich im Moment auf der Bühne machen lässt, das heißt, dass die Performer*innen vor dem/der Zuschauer*in und durch ihn Worte und Bewegungen finden, die das Stück erst ganz entstehen lassen. Es setzt eine aktive Sprache voraus, also keine reproduzierte Sprache. Die aktive Sprache – gesprochene, nicht vorbereitete Sprache – ist das, was wir im Leben in jedem Moment benutzen. Auf der Bühne ebenfalls eine aktive Sprache zu sprechen ist also möglich, wenn man sich dieser Fähigkeit des Denkens und Formulierens vor anderen als Selbstverständlichkeit bewusst ist und darauf vertraut.

Der/die Zuschauer*in fordert die aktive Sprache heraus, wenn sein Eingreifen oder Antworten auf die Performer*innen ein reales Potential ist. Wir möchten, dass Leute aus dem Publikum auf unsere Fragen antworten oder Einwürfe machen, nicht nur als Möglichkeit, sondern ganz konkret. Dafür muss das Publikum sichtbar sein und die Aufführung darf nicht die Lüge uneigentlicher Beteiligung begehen. D. h. die Performer*innen dürfen nicht so tun, als wollten sie etwas vom Publikum hören, sie müssen es wirklich hören und damit unschleimig umgehen. In diesem System gibt es keine Störung durch Unvorhergesehenes; es ist eine diskursive Dramaturgie und kein geregelter, getimter Ablauf. Sowohl das Publikum als auch die Performer*innen benutzen gesprochene improvisierte Sprache; sonst könnten sie ja während der Aufführung nicht angemessen aufeinander reagieren. Die Verschriftlichung wäre eine Beschränkung, sie würde die Kommunikation auf ein geregeltes Maß festlegen. In der freien, gesprochenen Sprache kann man in guten Momenten über dieses Maß hinausgehen oder es in schlechten auch unterschreiten. Es wird auf jeden Fall nicht jedes Mal besser.

Das Publikum muss wissen, dass es nicht stört; die Zuschauer*innen untereinander sollten endlich aufhören, sich ständig um Ruhe zu bitten. Sie wissen gar nicht, wie sehr die Performer*innen nach ihrem Denken verlangen, weil in der aktuellen Theaterpraxis der/die Zuschauer*in in der freien denkenden Rede nicht gefordert ist. Wir

möchten die Orte, an die wir gekommen sind, anhand der Interventionen und des Denkens des Publikums begreifen. Man bewegt sich als Theatergruppe nicht durch die Welt, um einem stummen Publikum gegenüberzustehen.

Das Publikumsgespräch ist ein abgeschwächter Ort des Sprechens, denn die Aufführung kann durch das Gespräch nicht mehr verändert werden. Das gesprochene Wort in der Aufführung hat performative Kraft, im Nachgespräch reflexive.

Die antrainierte Passivität des Publikums kommt einer zurückgelehnten Haltung im Leben gleich, wo man die Dinge aus der Ferne betrachtet und einschätzt. Wir suchen die Verantwortung des Involviert-Seins; es geht nicht um Zustimmung, sondern um sich entwickelnde Haltungen. Das Bewusstsein, dass wir in einem gemeinsamen Kampf stecken und nicht die Boten ferner Ereignisse sind. Kampf ist für mich die Gesamtheit der Geschehnisse.

Das hat nichts mit dem Versuch des Stegreiftheaters oder des Theatersports zu tun, wo es darum geht, durch Improvisationsfreudigkeit zu verblüffen und damit zu punkten. Um schnell und verständlich zu sein, verfallen die Performer*innen dieser Formen häufig in darstellerische Klischees, weil sie kaum durch eine inhaltliche Auseinandersetzung miteinander verbunden sind. So entsteht eine sinnentleerte Anhäufung von schon gesehenem theatralem Material oder es werden nur vorhersehbare Zusammenhänge gezeigt. Was ich meine, ist eine inhaltlich und in künstlerischen Formen gut vorbereitete Aufführung, die dennoch für Veränderungen im Moment Raum bietet.

Damit sich Darsteller*innen verschiedener Nationen untereinander und mit dem Publikum verständigen können, braucht es mehrsprachige Systeme. Eine Übertitelung der Aufführungen kann bei sich stets verändernden Texten nicht funktionieren und außerdem müssten die Titel gelesen werden; wir wollen aber auch für nicht alphabetisierte Zuschauer*innen spielen. Das Mitlesen von Titeln hat auch den Nachteil, dass man sich auf eine kleine, häufig unschöne Schrift über oder seitlich der Bühne oder auf einem Bildschirm im Vordersitz konzentriert, anstatt der Performance und ihrer Ästhetik mit den Augen zu folgen.

Wir haben zunächst Liveübersetzungen vom Französischen ins Deutsche entwickelt, die deutschen Performer waren Mitspieler und Übersetzer zugleich für ihre französischsprachigen, ivoirischen Partner. Die Aufführungen erhielten damit einen Rhythmus, der von der Übersetzung bestimmt wurde, das Gesagte wurde zweisprachig und wanderte von einem Körper in den anderen, was eine interessante

Verschiebung bewirken konnte. Eine andere Stimme, ein anderes Geschlecht, eine andere Haltung, in der man den Text nochmal durch die Übersetzung hört.

Immer wieder gab es Fehler in den Übersetzungen oder ein Ringen um die zutreffendste Formulierung; das Übersetzen selbst wurde zu einem performativen und Verständnis erzeugenden oder auch durcheinanderbringenden Element. Je nach Persönlichkeit des Übersetzenden wurden verschiedenartige Systeme des Übersetzens benutzt; Laurent Chétouane übersetzte Franck E. Yao in eloquente Resümees, Bernd Moss versuchte, um mangelnde Sprachkenntnisse wettzumachen, zusätzlich in physischen Gesten seines Partners zu lesen und Argumentationen durch extremes Mitdenken zu errahnen. Hauke Heumann war mit der Zeit so kompetent in der verhandelten Materie, dass er wichtige Ergänzungen oder Einwände treffen konnte und die Übersetzung dialogischer wurde.

Montserrat Gardo übersetzte von einer Nicht-Muttersprache in eine andere Nicht-Muttersprache und hebelte damit auch das Heimatmoment von Sprache aus und zeigte sie in ihrer Fremdheit als Kommunikationsmittel und Nichtidentität. Die Live-Übersetzung/Übertragung auf der Bühne erschafft einen neuen Performertypus, der Übersetzung, Dialog, eigene Statements und Tanz in seinem Auftritt vereint. Er/sie ist per se ein*e »transkulturelle*r« Darsteller*in, der/die Überforderung akzeptiert und mit unvermeidbaren Übersetzungsfehlern umgehen kann. Er ist, damit er zum Vermittler des anderen werden kann, ein Antiperfektionist, der bereit ist, ob ihm das Gesagte gefällt oder nicht, es dem Publikum weiterzugeben, seine Reaktion darauf ist immer erst die zweite Tat. Häufig ist Theater ein einsprachiger Betrieb, in dem der Perfektion der Sprache ein hoher Wert beigemessen wird, viel mehr als im zeitgenössischen Tanz oder der bildenden Kunst, die international ausgerichtet sind. Erst durch das Übersetzungssystem war es in unserem Fall möglich, dass ivorische Darsteller und ihnen verbundene Themen im deutschsprachigen Theater an zentraler Stelle vorkommen konnten. Die fremdsprachigen Performer*innen müssen nicht mehr durch deutschsprachige Darsteller*innen ersetzt werden, wir können also auf eine umgelenkte Repräsentanz, wie sie so häufig im europäischen Theater stattfindet, verzichten, und die Ivorer konnten mithilfe der performativen Übersetzung einen direkten Kontakt zum deutschen Publikum herstellen.



Betrügen (2009) mit Gotta Depri, DJ Meko, Hauke Heumann und Franck E. Yao alias Gadoukou la Star von Gintersdorfer/Klaßen, Foto: Knut Klaßen

Sobald andere Länder ins Spiel kommen, verändert sich die Rollenverteilung oder das Sprachsystem, in nordeuropäischen und anglophonen Ländern oder sogar in Portugal werden die Aufführungen vom Französischen ins Englische übersetzt, oder in Kinshasa in der Demokratischen Republik Kongo auch mal vom Französischen ins Lingala. Nicht immer sind die Übersetzungen komplett, manchmal befinden sich im Publikum mehrsprachige Zuschauer*innen, die alles doppelt verstehen und bei Übersetzungsproblemen helfen. Der ivoirische Tänzer Gotta Depri spricht mit der deutschen Choreografin Gudrun Lange in der Aufführung *Logobi 02* englisch auf der Bühne, weil sie kaum französisch spricht, auch wenn das Sprachniveau sinkt, erlaubt es den beiden, außerhalb ihrer Muttersprache miteinander zu arbeiten. Es geht darum, bestimmte, interessante Konstellationen nicht an Sprachbarrieren scheitern zu lassen.

Dennoch spiegelt sich in den Übersetzungssystemen eine Hierarchie der Sprachen wider, wie sie weltweit durch koloniale und postkoloniale Vorgänge entstanden ist. Englisch und Französisch dominieren weltweit, sind Amtssprachen bei der EU und anderen wichtigen Gremien. Es geht dabei nicht nur darum, wie viele Menschen diese Sprachen weltweit sprechen, sonst müsste auch ins Chinesische, Arabische oder Spanische übersetzt werden, sondern es bilden sich darin

Machtverhältnisse ab, die über lange Zeit entstanden sind. Die Frankophonie und das Commonwealth sind Ausdruck dieser Sprachgemeinschaften, die zu einem großen Teil durch Zwang und Überschreibung der ursprünglichen Sprachen der Bevölkerungen entstanden sind.

In den Übersetzungssystemen unserer Aufführungen kommen Französisch und Englisch häufig vor, und auch dieser Text wird vielleicht eines Tages ins Englische übersetzt werden, weil es die weltweit anerkannte Wissenschaftssprache ist. Zunächst kann man in unserem Fall sagen: Wir wollen an den Orten, an denen wir spielen, verstanden werden und wählen jeweils die Sprachen aus, die dafür am besten funktionieren und die jemand in unserem Team beherrscht. Denn dieses Kriterium, dass einer im Team mehrere Sprachen ganz gut verstehen und sprechen muss, kommt hinzu. In Lagos haben wir zu den beiden Tänzern von *Logobi 05* einen dritten in Lagos ansässigen Tänzer hinzugenommen und so wurde vom Französischen ins Englische und dann ins Pidgin mit Yoruba-Ausdrücken und Straßensprache, genannt Lamba, übersetzt, es entstand eine Übersetzungskette. So konnte sich der Pidgin, Lamba und Yoruba sprechende Darsteller Sunday Israel Akpan mit dem Publikum direkter verständigen als wir und ich konnte nicht mehr verstehen, was in der letzten Übersetzungsstufe gesagt wurde. Damit verliere ich als Stückverantwortliche ein bisschen Kontrolle, während der nigerianische Darsteller an subversiver Power gewinnt. Wir hatten den Eindruck, dass er weit mehr auf Pidgin/Yoruba erzählt, als die bloße Übersetzung von dem, was seine Partner sagten. Etwas Ähnliches ist uns bei den Vorstellungen in Tokio passiert, wo vom Französischen ins Japanische übersetzt wurde. Der Übersetzende hat also nicht nur dienlich zu sein, sondern er kann Übersetzungsvorgänge auch teilweise für eigene Ziele oder Kommunikationsformen einsetzen.

Judith Butler meinte, als sie *Logobi 4* sah, der/die Übersetzende hat die Macht über das Geschehen. Einerseits ja, er bestimmt wie das Gesagte übersetzt wird, er kann umformulieren, Akzente setzen oder etwas auslassen. Aber auf der anderen Seite wird auf den Übersetzenden Druck ausgeübt und eine prompte Leistung gefordert. Er/sie soll sich dem Tempo und dem Stil des zu übersetzenden Performers anpassen. Und manchmal wird dabei an die Grenze des Möglichen gegangen, der ivoirische Performer Skelly hat ein enormes Tempo und druckvolle überwältigende Sprache, er nimmt sich große Freiheiten, von dem abzuweichen, was auf den Proben gesagt wurde. Ihn zu übersetzen erfordert eine hohe Konzentrationsleistung und rasche Auffassungsgabe bei komplexen Inhalten, da Skelly überraschende nicht übliche Ge-

dankenverkettungen liebt. Und diese Leistung wird nicht von professionellen Übersetzer*innen erbracht, sondern von Performer*innen, die zusätzlich zur Übersetzung noch ihre eigene Performance bringen müssen.



Erleide meine Inspiration (2010) mit Skelly und Hauke Heumann von Gintersdorfer/Klaßen, Foto: Knut Klaßen

Hauke Heumann wurde jahrelang von der Kritik hauptsächlich als Übersetzer wahrgenommen und seine Qualitäten als Darsteller wurden kaum mehr benannt. Die Aufmerksamkeit von Kritik und Publikum gehörte zu einem beträchtlichen Teil dem Vorgang des Übersetzens, der zu einer Art Merkmal für unsere Arbeiten geworden ist.

Übersetzungen können auch auf der physischen Ebene stattfinden, die Tanzreihe *Logobi*, in der jeweils eine Tänzer*in/Choreograf*in auf eine Tänzer*in/Choreograf*in trifft, hat neben der Textübersetzung vor allem die Bewegungsübersetzung in den Mittelpunkt gestellt.

Kopieren, Vergleichen und Transformieren der Bewegungen sind die Schlüsselemente der Performances, die Körper zeigen sofort, welche Bewegungen ihnen vertraut sind und welche als eine neue Sprache erlernt werden müssen. Die Übersetzungsvorgänge können auch zum Spiel mit dem Publikum werden: Jochen Roller wollte aufzeigen, dass Europäer*innen häufig dermaßen unkundig sind im Sprachvokabular afrikanischer Tänze, dass er jede Erklärung zu den Bewegungen des

ivorischen Tänzers Franck E. Yao geben kann und kaum jemand im Publikum zu beurteilen vermag, ob es sich um eine historische Wahrheit oder eine Erfindung handelt. Auch die Erfindung hat als mögliche Erklärung ihre Berechtigung: der Bewegung kann zusätzlich zu ihrer herkömmlichen lokalen Bedeutung eine andere hinzugefügt werden, so entstehen Bedeutungsverschiebungen wie wir sie in jeder Sprache kennen. In dieser Aufführung stand Interpretationslust über Bedeutungstreue und dies zeigte das kreative Potential auf, das in freien Übersetzungen stecken kann. Franck E. Yao griff ebenfalls Bewegungen von Jochen Roller auf und setzte sie in einen Franck, aber nicht Jochen bekannten Kontext, sodass die Freiheit auf beiden Seiten lag.



Logobi 04 (2009) mit Jochen Roller und Franck E. Yao alias Gadoukou la Star von Gintersdorfer/Klaßen, Foto: Knut Klaßen

In der Aufführung *Die Selbsternannte Aristokratie* von der Gruppe La Fleur, die ich im Jahr 2016 mit Franck E. Yao gegründet habe, gibt es eine Szene, in der der von dem französischen Schriftsteller Honoré de Balzac als »Mulatte« bezeichnete Charakter übersetzt werden muss, damit ein Franzose ihn verstehen kann. In der Romanhandlung *Das Mädchen mit den Goldaugen* von Balzac heißt es, der »Mulatte« spricht Kauderwelsch, ein unverständliches Sprachgemisch, und genügt also nicht den in Frankreich verlangten Standards verständlicher Sprache. Alle Attribute des »Mulatten«, Kraft, keine Reflexion, Gewalt und Kau-

derwelsch, weisen ihn als Gegenpol des zivilisierten Menschen aus und sind ein Beispiel für gängige Rassismus-Konstruktionen in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Der Darsteller, der den Übersetzer verkörperte, hat die Übersetzung des »Mulatten« getanzt, jedes Wort und die Syntax wurde von ihm tänzerisch interpretiert, ein Verfahren, das in der Aufführung immer wieder vorkommt und zu einem Merkmal der Gruppe La Fleur geworden ist. Wir versuchen Literatur von Émile Zola und Honoré de Balzac mit Sprache und Körper auf heutige Vorgänge hin zu übersetzen und koloniale Spuren zu thematisieren.

In der neuesten La Fleur-Produktion wenden wir einen Teil der Probezeit für gegenseitigen Sprachunterricht auf. Es gibt eine Englisch-, eine Deutsch- und eine Französischkategorie, vielleicht kommt noch eine Spanischkategorie dazu, sodass alle Beteiligten zugleich Lernende und Unterrichtende sind. Wir versuchen damit, Kommunikation in verschiedene Richtungen zu ermöglichen und nicht mehr ein oder zwei Übersetzer im Team zu haben, über die die Kommunikation untereinander und mit dem Publikum läuft. Eine Dezentralisierung, die wahrscheinlich Jahre brauchen wird, bis alle eine Zweit- und Drittsprache erlernt haben.



Die Selbsternannte Aristokratie (2017) mit Alex Cephus, DJ Meko, Matthieu Svetchine von La Fleur, Foto: Lingobi

Stücke, die im Moment entstehen sollen, können besonders gut dann entstehen, wenn sie Teil einer Serienproduktion sind. Jahrelang dieselben Themen weiterzuverfolgen bedeutet, von den realen Entwicklungen in diesen Bereichen umstellt zu bleiben, ob es einem gefällt oder nicht. Die Befreiung liegt in der Formulierung, die Sache selber kann einen unangenehmen Weg nehmen. Die Lebenspraxis und -theorie der Darsteller*innen wird zu diesen Ereignissen von uns und ihnen in Beziehung gesetzt. Der Performer Franck E. Yao, der seit Beginn die Gruppe prägt, bezeichnet die Bühne als seinen Wald. Einen Wald, den er maßgeblich bestimmen kann und der ihm mehr Möglichkeiten bietet, Grenzen zu verschieben, als sein normales Leben, das voller Beschränkungen steckt. Grenzen im Leben sind z. B. die Schwierigkeiten, Visa- und Arbeitserlaubnis zu erhalten oder die Erwartungen der Familie auf eine Lebensführung, die ehrenhaft ist. Wir treffen immer wieder auf Personen außerhalb der Gruppe, die ohne uns zu kennen in einer ähnlichen Auseinandersetzung gesteckt haben und deswegen sofort in die Serienproduktion einsteigen können. Das passiert in einer unsentimentalen Weise, weil eine vorgegebene Empfindsamkeit die Geschehnisse banalisiert; es gibt höchstens Gefühle, die beim Denken aufsteigen. Beispielsweise der bildende Künstler Marc Aschenbrenner, der in totaler Übereinstimmung mit Franck E. Yao keinen physischen Vorgang aufplustern oder faken würde, den er dem Publikum zeigt und im Vorhinein nicht weiß, wie weit er kommen wird. Das ist improvisierte Sprache im Bereich des physischen, die nichts Symbolisches hat.

Die Darsteller*innen sind die Auslöser gewesen, sich mit bestimmten Phänomenen zu beschäftigen, z. B. der ivoirischen postelektoralen Krise 2010/2011 oder der selbstgemachten Zerschlagung der eigenen finanziellen Basis; mit der Zeit entkoppeln sich Dinge von ihren Auslösern und schlagen in einer unbekanntenen Komplexität zurück. Das ist die Methode, die Improvisation und schon geleistete Auseinandersetzung in der gesprochenen Sprache auf der Bühne vereint. Die Serienproduktion kann weder den historisch realen Wendungen noch den Unarten und Beschränkungen, die die spezifische Konstellation der Gruppe mit sich bringt, entfliehen. Es wird pathologisch, die Stücke sind ein Festhalten an bestimmten Wirklichkeiten und ein Festhalten an von der Gruppe erprobten künstlerischen Formen. Die selbstentwickelten Formen in unserem Fall sind die freie Rede, die mitdenkende, performative Übersetzung auf der Bühne, die physischen Demonstrationen zum Text, die Frontalität und der gestische Tanz, der lesbar ist.



Desistieren 01 (2012) mit Marc Aschenbrenner und Franck E. Yao
von Gintersdorfer/Klaßen, Foto: Knut Klaßen



Not Punk Pololo von Gintersdorfer/Klaßen (2014), Foto: Knut Klaßen

Die Kunst der Instruktion

I. Instruktionskunst

Die Instruktionskunst gibt es nicht; zumindest nicht unter diesem Namen als feststehendes künstlerisches Format oder Genre; zumindest nicht im deutschsprachigen Raum. Im Englischen kommt man mit einem Begriff wie *instruction-based art* weiter, wenn man künstlerische Arbeiten beschreiben will, die auf Handlungsanweisungen, Anleitungen oder Instruktionen basieren. Doch auch hier gibt es zahlreiche andere Begriffe, die mal einen weiteren, mal einen engeren Fundus an Arbeiten beschreiben: Der Begriff der *Event Score* beispielsweise entsteht Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre im Kontext einer New Yorker Kunstszene, aus der sich dann später die Fluxusbewegung formieren wird. Die Score, die Partitur, wird damit nicht mehr ausschließlich als Grundlage für musikalische Darbietungen verwendet, sondern für Performances aller Art. Künstler*innen wie Yoko Ono und George Brecht produzieren in dieser Zeit zahlreiche *Event Scores* und *Instruction Pieces* und bringen diese zur Aufführung; zu einem Zeitpunkt, zu dem auch die ersten Happenings entstehen, und etwa zehn Jahre, bevor sich Performance und Performancekunst als Begriffe und als Praxis zu etablieren oder durchzusetzen beginnen. Neben *Event Score* und *Instruction Piece* werden diese Arbeiten dann aber auch als *Instruction Works* oder als *Word Pieces* bezeichnet. Kurz, ein einheitlicher Sammelbegriff für diese Kunstform hat sich bis heute nicht etabliert – und damit auch keine Kriterien dafür, was dazugehört und was nicht.

Genau das will dieser Aufsatz auch nicht leisten. Die Frage, wer oder was dazugehört, beruht bei Genrezuschreibungen darauf, Regeln der Zugehörigkeit zu definieren und somit eben auch Ausschlusskriterien – »norms and interdictions«¹, wie Jacques Derrida es formuliert. Die Genrezuschreibung selbst jedoch, so Derrida, übertritt jegliche Grenzen, die so gezogen werden, da sie im Regelwerk nicht zu fassen ist. Derrida spricht daher von einer Partizipation im statt von einer Zugehörigkeit zum Genre: »Every text participates in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging.«² Interessanter als die Frage, ob etwas dazugehört oder nicht, ist dann auch stets die Frage, wie etwas in einem oder mehreren Genres, in einem oder mehreren

Kontexten partizipiert. Die folgende Timeline macht einen Kontext der Partizipation auf, der sich nicht auf das Feld der Kunst beschränkt.

Kontext, wieder mit Derrida, ist ja stets »limitless«³. Deshalb schlagen wir in der Folge verschiedene Routen durch die Timeline vor, die zu jeweils anderen Fokussierungen einladen:

1. DIY (1919; 1950er; 1966b; 1968; 1977; 1978)
2. Doin' it (1955; 1966b; 1970a; 1972; 1980a; 1988b; 1993; 2002; 28. März 2020; 4. April 2020)
3. Ehe/Partnerschaft (1919; 1952b; 1955; 1970b; 1980a; 1988a)
4. Performancegeschichte (1952a; 1953; 1961; 1964a; 1964b; 1965; 1966b; 1974; 1988a; 1993; 2012; 17. März 2020, 28. März 2020; 15. April 2020; 20. April 2020)
5. Self-help (1936; 1952; 1976; 1980a; 1987; 2012; 9. April 2020)
6. Straßenverkehrsordnung (1920er; 1961; 1970a; 1980b; 1994)
7. Weltweit (1966a; 1968; 1969; 1974a; 1980c; 1988; 1991; 2001; 2002; 2004; 2005a; 2005b; 2006; 2010; 11. Februar 2020)

Oder einfach wie immer: von rechts nach links und von oben nach unten.

II. Timeline

1919 schickt Marcel Duchamp seiner Schwester aus Argentinien die Instruktion, ein Lehrbuch der Geometrie auf ihrem Balkon aufzuhängen, wo es Wind und Wetter ausgesetzt bleiben soll. Das auf diese Weise entstehende Kunstwerk erhält den Titel *Unhappy Readymade* – und dient als Hochzeitsgeschenk für die Schwester und ihren Bräutigam.

In den **1920er** Jahren setzt sich in den USA langsam der von der Automobilindustrie propagierte Begriff *jaywalking* für das unrechtmäßige Überqueren der Straße durch Fußgänger*innen durch. Zuvor hatten Fußgänger*innen meist Vorrang vor Automobilen.

1936 erscheint die erste Ausgabe von Dale Carnegies Ratgeber *How To Win Friends and Influence People*, von dem bis heute über 15 Millionen Exemplare verkauft worden sind.

In den 1950er Jahren geht der Begriff *Do-it-yourself* im Englischen in den allgemeinen Wortschatz über.

1952 organisiert John Cage am Black Mountain College das *Untitled Event*, bei dem eine Partitur, eine Score, Zeiten vorgibt, zu denen die Mitwirkenden eine von ihnen selbst zu bestimmende Tätigkeit ausführen sollen. Im selben Jahr wird Cages heute unter dem Titel *4'33''* bekannte Score zum ersten Mal aufgeführt.

Ebenfalls 1952 erscheint *The Power of Positive Thinking: A Practical Guide to Mastering the Problems of Everyday Living* von Norman Vincent Peale. Die zehn Regeln am Anfang des Buches lauten:

Picture yourself as succeeding.

Think a positive thought to drown out a negative thought.

Minimize obstacles.

Do not attempt to copy others.

Repeat »If God be for us, who can be against us?« ten times every day.

Work with a counselor.

Repeat »I can do all things through Christ which strengtheneth me« ten times every day.

Develop a strong self-respect.

Affirm that you are in God's hands.

Believe that you receive power from God.

Peale war ein enger Freund der amerikanischen Präsidenten Eisenhower und Nixon. Donald Trump hat Peale als »seinen Pastoren« bezeichnet; er nahm die Trauung bei Trumps erster Ehe vor.

1953 entsteht Yoko Onos *Secret Piece*, eine ihrer ersten Scores: Sie sieht vor, eine einzelne Note zu spielen, zwischen 5 und 8 Uhr morgens in einem sommerlichen Wald oder begleitet vom Gesang der Vögel.

1955 begründet J. L. Austin an der Harvard University in einer Vortragsreihe mit dem Titel *How to Do Things with Words* die Sprechakttheorie.

Veröffentlicht werden die Vorträge posthum im Jahr 1962. Austins erstes Beispiel für eine »performative utterance« lautet:

a. »I do (sc. take this woman to be my lawful wedded wife)« – as uttered in the course of the marriage ceremony.

1961 verfasst George Brecht eine Score mit dem Titel *Two Durations*. Das Medium: Schreibmaschine auf Papier. Der Text unter dem Titel lautet einfach:

red
green

1964 führt Yoko Ono zum ersten Mal ihr *Cut Piece* auf. Die Instruktion lautet:

Performer sits on stage with a pair of scissors in front of him. It is announced that members of the audience may come on stage – one at a time – to cut a small piece of the performer's clothing to take with them. Performer remains motionless throughout the piece. Piece ends at the performer's option.

Ebenfalls 1964 veröffentlicht Yoko Ono die erste Ausgabe ihres Buches *Grapefruit* in einer Auflage von 500 Exemplaren.

1965 führt Joseph Beuys seine Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* in Düsseldorf durch, ohne aber je zu erklären, wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, oder wie man gegebenenfalls mit anderen toten Hasen und anderen Bildern verfahren soll.

1966 gelangt Stewart Brand, der spätere Herausgeber des *Whole Earth Catalog*, auf einem Acid-Trip einen Gedanken Buckminster Fullers aufgreifend, zu der Einsicht, dass die Einstellung der Menschen gegenüber dem Planeten Erde sich ändern würde, wenn diese die Erde endlich nicht als unendliche Scheibe, sondern als endliche Kugel wahrnehmen könnten. Brand lässt hunderte Buttons mit der Frage »Why haven't we seen a photograph of the whole Earth yet?« anfertigen, die er für 25 Cent das Stück teils verkauft, teils verschickt an Fuller und Marshall McLuhan, aber auch an die NASA, Kongressabgeordnete und deren Sekretärinnen, UN-Funktionäre, sowie sowjetische Wissenschaftler*innen und Diplomaten.

Ebenfalls **1966** organisiert Yoko Ono ein Festival mit dem Titel *Do it Yourself*.

1968 erscheint erstmals der *Whole Earth Catalog*. Auf dem Cover des Kataloges ist eine Fotografie des Planeten Erde, aus dem Weltall gesehen, abgedruckt mit dem Untertitel *access to tools*. Auf der ersten Seite findet sich eine Aufstellung dessen, was in den Katalog aufgenommen wird:

An item is listed in the CATALOG if it is deemed:

1. Useful as a tool,
2. Relevant to independent education,
3. High quality or low cost,
4. Not already common knowledge,
5. Easily available by mail.

Buckminster Fuller, in den späten **1940er** Jahren gemeinsam mit John Cage Lehrer am Black Mountain College, baut in dieser Zeit seine *domes*, seine geodätischen Kuppeln. Anleitungen, wie man *domes* konstruiert, zirkulieren im Do-it-Yourself-Kontext der kalifornischen Gegenkultur. Fuller selbst schreibt Beiträge für den *Whole Earth Catalog*, laut Steve Jobs »Google im Taschenbuchformat«, 35 Jahre vor Google.

1969 macht Neil Armstrong die ersten Schritte auf dem Mond.

1970 veröffentlicht Jerry Rubin das Buch *Do It! Scenarios of the Revolution*. Hier ein Auszug:

Wir arbeiten in einem Teil der Stadt zusammen mit Menschen, die nicht unsere Freunde sind, und wir schlafen in einem anderen Teil der Stadt, wo wir unsere Nachbarn nicht kennen. Die Stadt ist voll von Mauern, verschlossenen Türen und Schildern mit der Aufschrift:
V E R B O T E N
Wenn jemand, den ihr nicht kennt, hello sagt, werdet ihr mißtrauisch: ›Was will der von mir?‹ Es ist tabu, Fremde anzusprechen. Jeder hastet voran. Die Straßen sind mit Terror gepflastert, die Stadt ist ein Gefängnis der Seele. Das Auto ist ein Gehäuse, das einsame Menschen von dem Gehäuse, in dem sie schlafen, zu dem Gehäuse transportiert, in dem sie arbeiten und von dort wieder zurück zu dem Gehäuse, in dem sie schlafen. Menschen,

die auf den Straßen ums Leben kommen, sind Opfer eines Krieges, der um nichts weniger irrsinnig ist als der Vietnamkrieg. Die Straßen sind für das Business da, nicht für die Menschen. Man kann nicht im Restaurant sitzen, ohne etwas zu essen, zu bestellen; man kann keine Zeitschrift im Laden lesen – man muß kaufen, kaufen, kaufen – weitergehen, weitergehen. Was ist, wenn man mitten in der Stadt plötzlich das dringende Bedürfnis hat zu scheißen?

Große Scheiße.

Wir befreien die Stadt, indem wir die Straßen in unser Wohnzimmer verwandeln.

Ebenfalls 1970 erscheint die zweite Ausgabe von Yoko Onos *Grapefruit*. Sie enthält eine *Introduction* ihres Ehemannes John Lennon. Diese lautet:

Hi! My name is John Lennon
I'd like you to meet Yoko Ono.

In den frühen 1970er Jahren spielt Jerry Rubin gelegentlich Schlagzeug für John Lennon. Auf Insistieren Lennons und Onos hin wird er 1972 als Gast in die Mike-Douglas-Fernseh-Show eingeladen, als diese dort Co-Hosts sind. Das FBI verfasst ein Memo. Eine angedachte gemeinsame Amerika-Tour von Lennon, Ono und Rubin findet schließlich nicht statt.

1972 veröffentlicht Bobby Byrd den von James Brown geschriebenen Song *Sayin' It and Doin' It Are Two Different Things* als Single.

1974 benutzt Stewart Brand das erste Mal in einer Publikation den Begriff *Personal Computer*.

Ebenfalls 1974 führt Marina Abramović *Rhythm 0* auf. Auf einem Tisch im Studio Morra in Neapel sind folgende Instruktionen für das Publikum ausgelegt:

Instructions.

There are 72 objects on the table that one can use on me as desired.
Performance.

I am the object.

During this period I take full responsibility.

Duration: 6 hours (8 pm – 2 am)

Als Abramović ein geladener Revolver an den Kopf gehalten wird, eines der 72 Objekte, bricht im Publikum ein Kampf aus.

1976 veröffentlicht Jerry Rubin, bekannt für den Spruch »Trau keinem über 30«, das autobiographische Self-Help-Buch *Growing (Up) at Thirty-Seven*. In den späten siebziger Jahren investiert er in Apple und am Ende der Dekade ist er Multimillionär.

1977 bringen The Buzzcocks ihre Single *Spiral Scratch* heraus, die erste von einer englischen Punkband auf einem eigenen Label veröffentlichte Platte. Die Trackliste nennt nicht nur die Titel der vier Songs, sondern spezifiziert auch, welche Takes jeweils verwendet wurden, und ob es Overdubs gab – und gewährt so einen Einblick in den Aufnahmeprozess, der zum Nachmachen anstiftet.

1978 bringen Scritti Politti die Single *Skank Bloc Bologna* heraus. Das Cover ist eine fotokopierte Collage, in die auch Quittungen mit Informationen wie dem Mietpreis für das Tonstudio und den Kosten für die Pressung eingearbeitet sind, de facto eine Anleitung zur Produktion eigener Schallplatten.

1980 veröffentlicht Jerry Rubin gemeinsam mit seiner Frau Mimi Leonard *The War Between the Sheets: What's Happening with Men in Bed and What Men and Women Are Doing About It*.

Die Band Der Plan veröffentlicht Ende **1980** die Single *Da vorne steht 'ne Ampel*. Darin heißt es: »Warum nicht bei Rot geh'n, warum nicht bei Grün steh'n? Da vorne steht die Ampel, komm schnell, sie leuchtet rot.«

Ebenfalls in den frühen **1980er** Jahren erfindet Jerry Rubin das *Social Networking*. An seinen *Networking Parties*, die er erst in der eigenen Wohnung, später an Orten wie dem Studio 54 veranstaltet, nehmen Tausende von Menschen teil. Gemeinsam mit Mimi Leonard sichert er sich den Begriff *Business Networking* als Trademark.

1987 erscheint unter dem Autorennamen Donald Trump das Buch *The Art of the Deal*. Für 13 Wochen nimmt das Buch den ersten Platz auf der New-York-Times-Bestsellerliste ein.

1988 laufen Marina Abramović und Ulay von den entgegengesetzten Enden der Chinesischen Mauer, des einem alten inzwischen widerleg-

ten Mythos zufolge einzigen mit bloßem Auge aus dem Weltall sichtbaren menschlichen Bauwerkes, aufeinander zu. Mit der Performance beenden sie ihre Beziehung. Die Mottos zu der Performance mit dem Titel *The Lovers – The Great Wall Walk* lauten: »Die Erde ist klein und blau. Ich bin ein kleiner Spalt darin.« – Von Huang Xiang, aus dem 2. Jahrhundert, aus den Konfessionen der Großen Mauer, und von Juri Gagarin: »Von hier oben sieht die Erde klein und blau aus.«

Seit 1988 benutzt Nike den Slogan »Just do it!«. Inspiriert ist der Slogan von den letzten Worten des Massenmörders Gary Gilmore vor seiner Hinrichtung durch ein Erschießungskommando im Jahr 1977: »Let's do it!«

1991 zieht Jerry Rubin gemeinsam mit seiner Familie nach Los Angeles, wo er den Drink *Wow!* vermarktet, der Seetang, Ginseng und Blütenstaub enthält.

Auch seit 1991 ist das World Wide Web weltweit zugänglich.

1993 initiiert Hans Ulrich Obrist das Projekt *do it*. Das Vorwort zum 2013 erschienenen Band *do it: the compendium* beginnt mit den Worten: »As with all good ventures, *do it* started over drinks.« In diesem Fall: im Pariser Café Select, im Gespräch mit den Künstlern Bertrand Lavier und Christian Boltanski.

1994 stirbt Jerry Rubin beim Überqueren der Straße (tatsächlich stirbt er zwei Wochen nach dem Unfall im Krankenhaus). Tom Hayden, einst Mitangeklagter der Chicago Seven, zu diesem Zeitpunkt California State Senator, sagt der *Los Angeles Times*, als er von Rubins Tod beim *jaywalking* hört: »Up to the end, he was defying authority.«

2001 geht Wikipedia online.

2002 startet e-flux die Online-Version von *do it*.

2004 wird Facebook gegründet.

2005 wird YouTube gegründet.

2005 zitiert Steve Jobs in einer Rede vor Absolvent*innen der Stanford University das Motto, das auf der letzten Seite des Whole Earth Catalog steht: »Stay hungry! Stay foolish!«

2006 wird Twitter gegründet.

2010 wird Instagram als App zunächst für Apple veröffentlicht.

2012 präsentiert Marina Abramović Pläne für das Marina Abramović Institute, in dem Besucher*innen in der Abramović Method unterwiesen werden sollen. Sie selbst beschreibt das geplante Institut als »Kultur-Spa«. Eine im folgenden Jahr gestartete Kickstarter-Kampagne bringt über 600.000 US-Dollar ein, das Institut wird aber nie gebaut.

11. Februar 2020: Die WHO schlägt den Namen »Covid-19« für die durch einen neuartigen Coronavirus hervorgerufene Krankheit vor, ein Akronym für »coronavirus disease 2019«.

17. März 2020: Das Fundus Theater/Theatre of Research beginnt unter dem Motto »Spielen in den Zeiten der Corona« täglich auf Instagram eine »Anleitung für den Spielbetrieb zuhause« zu teilen: Die Instruktionen basieren auf früheren Projekten wie *Playing Up*, einer Sammlung von Instruktionen zum Nachspielen von berühmten Performances für Kinder und Erwachsene.

22. März 2020: In Deutschland wird ein Kontaktverbot beschlossen: Ansammlungen von mehr als zwei Personen in der Öffentlichkeit werden verboten, Menschen sollen mindestens 1,5 m Abstand halten.

23. März 2020: Martin Parr initiiert die wöchentliche *Martin Parr Photo Challenge*, eine Reihe von Aufgaben »to be completed from within your home, using what you have available – to keep thinking creatively about photography during this difficult time«. Die fünfte Aufgabe, veröffentlicht am 21. April, besteht beispielsweise darin, ein Foto vom Inneren des eigenen Kühlschranks zu machen.

28. März 2020: Hans Ulrich Obrist beginnt, auf Instagram Instruktionen aus der ersten *Do-It!*-Publikation zu veröffentlichen, beginnend mit *Do It Number 1* von Jonas Mekas:

Instruction
Do It ...
move your finger
up and down for
one minute every morning

Ebenfalls im März 2020 schlägt Miranda July in einer Instagram-Story vor, ihr gemeinsam mit Harrell Fletcher entwickeltes Instruktionsprojekt *Learning to Love You More* zu reaktivieren (nach sieben Jahren Laufzeit war das Projekt im Mai 2009 beendet worden).

Am 4. April 2020 empfiehlt Donald Trump auf einer Pressekonferenz: »Hydroxychloroquine. Try it. If you'd like.«

9. April 2020: Yoko Ono schreibt auf Twitter: »The distinction between hate and love is all in your head. To make yourself ill, think of hate. To make yourself healthy, think of love.«

15. April 2020: Erwin Wurm veröffentlicht gemeinsam mit seiner Tochter auf Instagram ein Instruktionsvideo, in dem Menschen eingeladen werden, mit einfachen Haushaltsgegenständen *One-Minute-Sculptures* zu produzieren.

20. April 2020: Unter dem Alias Boy H. Werner veröffentlicht Charlotte Pfeifer auf YouTube die erste von fünf *Instruktionen am Montag*: Eine Einführung in die Instruktionkunst mündet in der Umsetzung der Anweisung aus Yoko Onos *Grapefruit*, das Buch zu verbrennen, sobald man es gelesen habe, und in der Aufforderung an die Zusehenden, selbst ein Objekt ihrer Wahl zu verbrennen, diesen Vorgang zu dokumentieren und die Dokumentation einzusenden.

27. April 2020: Das Tragen von Mund-Nase-Masken wird verpflichtend in Geschäften und öffentlichen Verkehrsmitteln in Deutschland.

1. Mai 2020: Die zum dritten Mal verlängerte Deadline für die Abgabe dieses Textes.

19. Juni 2020: Die Abgabe dieses Textes.

III. Performancekunst und Instruktion

»Performance became accepted as a medium of artistic expression in its own right in the 1970s«⁴, schreibt RoseLee Goldberg im Vorwort der dritten Ausgabe ihres erstmals 1979 erschienenen und von ihr selbst als »first history of performance«⁵ bezeichneten Buches *Performance Art: From Futurism to the Present*. Der Titel wiederum suggeriert, dass

eine Geschichtsschreibung der Performancekunst früher ansetzen muss – Goldberg beginnt mit dem Futurismus, und der größte Teil ihres Buches ist den historischen Avantgarden gewidmet. Die Darstellung der Zeit ab den siebziger Jahren nimmt nur etwa ein Viertel des Buches ein; an der Theatergeschichte manövriert sie weitestgehend vorbei, wiewohl beispielsweise auch ein »pageant directed by Leonardo da Vinci in 1490«⁶ aus nicht wirklich klaren Gründen als Beispiel früher Performance Erwähnung findet. Hier kommt eine Schwierigkeit zum Ausdruck, der jeder Versuch einer Geschichtsschreibung der Performancekunst begegnet – wann beginnen, und wie sich abgrenzen von anderen Kunstformen? Nochmals erschwert wird dies dann dadurch, dass selbst die Unterscheidung der Begriffe ›Performance‹ und ›Performance Art‹ oft unklar bleibt, nicht nur bei Goldberg. Klar scheint aber, dass es die siebziger Jahre sind, in denen diese Begriffe sich durchsetzen, zumindest beschreibt das so auch Marvin Carlson: »performance« und »performance art« wurden als Begriffe »widely utilized after 1970 to describe much of the experimental work of that new decade«⁷. Carlson beschreibt weiter, dass, obwohl die Performancekunst »much of its inspiration and methods from the complex experimental mix of the 1960s«⁸ übernahm, »performance and performance art« erst in den siebziger und achtziger Jahren als »major cultural activities in the United States as well as in Western Europe and Japan«⁹ hervortraten. Die hier erneut fehlende Unterscheidung zwischen Performance und Performancekunst nimmt Carlson an anderer Stelle vor; in jedem Fall ordnet er die Entstehung der Performancekunst zeitlich klar in den siebziger Jahren ein, indem er diese von den künstlerischen Praktiken der sechziger Jahre abgrenzt. Und tatsächlich sind es mit wenigen Ausnahmen gerade die berühmten Arbeiten der siebziger Jahre, die noch heute unser Verständnis dessen, was Performancekunst ist, prägen: Arbeiten von Chris Burden, Marina Abramović, Vito Acconci, oft transgressive, spektakuläre, gefährlich anmutende Performances mit Blut, Nacktheit und Schusswaffengebrauch, scheinbar untrennbar mit den Künstler*innenpersönlichkeiten verbunden, die sie konzipiert und durchgeführt haben; Arbeiten, die allesamt im Modus des singulären unwiederholbaren Ereignisses funktionieren. Aus diesem Blickwinkel wird so eine Arbeit wie Onos *Cut Piece* zu einem Vorläufer von Abramovićs *Rhythm 0* – so steht es dann auch in dem Wikipedia-Eintrag zu *Rhythm 0*: »*Rhythm 0* machte von ähnlichen Strukturen Gebrauch wie zehn Jahre zuvor die Performance *Cut Piece* von Yoko Ono.«¹⁰ Die Ähnlichkeit ist unmittelbar evident: Beide Performances beruhen auf Instruktionen, beide weisen der Performerin eine passive Position

zu, während das Publikum handelt, in einer Weise, die als grenzüberschreitend wahrgenommen wird, sich dabei Objekten oder Requisiten bedienend, die von der Performerin im Vorfeld zur Verfügung gestellt worden sind – einer Schere in Onos Fall, einer Schere und 71 weiterer Objekte in Abramovičs Fall, von beiden Performances gibt es eindrucksvolle Fotodokumentationen, die zur Bekanntheit und Verbreitung der Arbeiten beigetragen haben. Leicht wird da ein fundamentaler Unterschied übersehen, der jedoch bereits in die Instruktionen selbst eingeschrieben ist: »Performer sits on stage with a pair of scissors in front of him«, lautet der erste Satz der *Cut-Piece*-Instruktion. Die Instruktion für *Rhythm 0* beginnt hingegen so: »There are 72 objects on the table that one can use on me as desired«. Im Fall von *Rhythm 0* also wird die Performerin mit dem Pronomen »me« eingeführt, bei *Cut Piece* schlicht als »performer«, und interessanterweise dann auch in Verbindung mit dem generischen Maskulinum »him«. Kurz: für *Rhythm 0* ist nicht vorgesehen, dass jemand anderes als Abramovič die Performance aufführt, bei *Cut Piece* geht Ono hingegen davon aus, dass jede*r die Performance aufführen kann; selbst das Geschlecht der*des Ausführenden ist nicht festgelegt.¹¹ Oder, anders: Sollte jemand anderes *Rhythm 0* aufführen, wäre das ein Reenactment von Abramovičs Original; bei *Cut Piece* hingegen sind Aufführungen einfach Umsetzungen oder Interpretationen einer Score. Dieser Unterschied könnte nun herangezogen werden, um die historischen Abgrenzungen und gleichzeitig die Genre-Abgrenzungen zwischen der Performancekunst der siebziger Jahre und ihren – dann – Vorgängern zu bekräftigen; tatsächlich lassen sich ja formale Unterschiede feststellen. Interessanter wäre es jedoch, den Kontext der Betrachtung so zu erweitern, dass eine andere Geschichtsschreibung der Performancekunst möglich wird: In der Instruktionskunst der fünfziger und sechziger Jahre tut sich dann ein demokratisches Potenzial auf, auf das die gängige Wahrnehmung von Performancekunst den Blick versperrt. Es geht hier nicht zuletzt darum, welche Form von Teilhabe Performancekunst ermöglicht. Über die Kategorien der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit und über die Untrennbarkeit von Werk und Künstler*innenpersönlichkeit wird für die Performancekunst nämlich unwillkürlich auch die Kategorie des Originals eingeführt: Wenn man diese Kategorien zugrunde legt, dann ist eine Teilhabe an Performancekunst den wenigen Menschen vorbehalten, die zur richtigen Zeit am richtigen Ort sein können. In Handlungsanweisungen, Instruktionen und Partituren dagegen beschreibt die Instruktionskunst kleine und große, mögliche und scheinbar undurchführbare Performances, deren Ausführung (oder Nicht-Ausfüh-

rung) allen offensteht, ebenso wie die Herstellung von Kunstwerken in Abwesenheit der Künstler*innen. Oft werden diese Instruktionen als Textwerke ausgestellt oder veröffentlicht, zirkulieren also auch jenseits etwaiger Aus- oder Aufführungen und werden zum Beispiel auch gerne mit der Post verschickt. Eine Performance ist nur eine von vielen möglichen Manifestationen der Arbeit. In der Regel sind keine besonderen Fähigkeiten für die Durchführung erforderlich. Und oft sind es Alltagsgegenstände und alltägliche Handlungen, die den Performances zugrunde liegen. Zum Beispiel Brechts *Two Durations*: Ganz unwillkürlich führt man diese Score jedes Mal auf, wenn man bei Rot an einer Ampel wartet, um dann bei Grün die Straße zu überqueren; wenn man sich an die Verkehrsregeln hält; aber auch wenn nicht: auch wenn man bei Rot geht, und bei Grün wartet, denn anders als die Verkehrsregeln sind die Anweisungen in Brechts Event Score bewusst offengehalten, strenggenommen sind die Adjektive »red« und »green« nur im Kontext der Score überhaupt als Instruktionen erkenntlich.

Eine solche Betrachtung der Instruktionskunst vorzuschlagen, diesen Kontext aufzumachen, das war das Anliegen, mit dem wir begonnen haben, diesen Artikel zu schreiben; das zerstreute Kollektiv zu beschreiben, dass durch die Zirkulation von meist textbasierten Instruktionen entsteht, das schien passend für einen Band mit dem Titel *TogetherText*. Spätestens seit März 2020 hat sich dann aber der Blickwinkel nicht nur verändert, sondern auch verengt: Mit der Corona-Pandemie bestimmten Handlungsanweisungen, mal in Form von Verordnungen, mal als Empfehlungen, in bisher ungekanntem Ausmaß plötzlich den Alltag. Gleichzeitig waren wir mit einem Boom der Online-Instruktionskunst konfrontiert.

IV. Die Kunst des Nicht-da-Seins

In dem vor einigen Jahren erschienenen Aufsatz *Die Kunst des Nicht-da-Seins*¹² gingen wir der Frage nach, welche Formen von Teilhabe an Performancekunst jenseits von Liveness und Kopräsenz durch Performancedokumentation ermöglicht werden. Das Nicht-da-Sein, oder Nicht-dagewesen-Sein, so unsere Position damals, stellt kein fundamentales Hindernis zum Zugang zu Performancekunst dar; über die Zirkulation von Performance in Dokumentationen, in Accounts und Accounts von Accounts, produziert ein zerstreutes Kollektiv von Rezipient*innen die Performance immer wieder aufs Neue.¹³ Für die Instruktionskunst lässt sich ein ähnlicher Prozess der Dissemination,

der Zerstreung, der Aktualisierung, der Sammlung und Versammlung beschreiben wie für die Performancedokumentation. Und hier gilt noch offenkundiger, dass eine (potentielle) Abwesenheit der Künstler*innen kein Hindernis, sondern tatsächlich eine Grundbedingung der Auseinandersetzung mit der Arbeit darstellt – unabhängig davon, ob diese Auseinandersetzung darin besteht, die Instruktionen auszuführen oder diese unabhängig von der Ausführung selbst als künstlerische Arbeit zu betrachten.

Bruce Altshuler richtet zwei zentrale Fragen an die Instruktionkunst: Erstens, »what exactly is the artwork here – the idea as stated in a set of directions, or the actual words and instruction diagrams themselves, or the set of all realizations?«¹⁴, und zweitens, »How closely must one follow the instructions [...]?«¹⁵.

Die Unentscheidbarkeit der Frage, was eigentlich das Werk ist, und die letztlich radikale Offenheit, die im Umgang mit den Anweisungen möglich ist – vom Nichtbefolgen bis zum ganz anders machen – das, so würden wir vorschlagen, sind die Gründe, warum die Instruktionen der Instruktionkunst, obwohl sie ja genau das sind, Instruktionen, als nicht determinierend wahrgenommen werden können. Einerseits kann man die Instruktionen ignorieren oder umdeuten, andererseits können sie auch ohne Umsetzung als eigenständige Kunstwerke rezipiert werden – das alles ist letztendlich in die Verantwortung der Menschen übergeben, die durch die Instruktionen adressiert werden.

Instruktionkunst scheint daher prädestiniert, in einer Situation, in der Live-Performance, in der Ko-Präsenz (außerhalb des eigenen Haushalts) nicht möglich sind, ein Vakuum zu füllen, das durch das Wegfallen anderer Formate, die auf reale Versammlungen angewiesen sind, entsteht – Theater, Konzerte, auch: die meiste Performancekunst, und vieles mehr.

Performancekunst funktioniert als Instruktionkunst also auch im Lockdown; allerdings: Was ändert sich, wenn das Live-Event als Option oder Manifestation oder Alternative wegfällt? Wenn die Öffentlichkeit auf das Internet reduziert ist? Wenn Nicht-da-Sein plötzlich verpflichtend wird? Wenn Instruktionkunst plötzlich ein Mittel ist, um Content zu generieren, der häufig auch noch im selben Medium oder auf derselben Plattform wie die Instruktion selbst veröffentlicht werden soll, also zum Beispiel auf Instagram oder YouTube? Wenn es wichtiger als zuvor ist, dass Instruktionen nicht verhallen, sondern Rücklauf produzieren?¹⁶ Wenn die Instruktionen in der Aufmerksamkeitsökonomie des Internets bestehen müssen, um nicht unterzugehen? Wenn Performancekunst kein *spectator sport* mehr ist, sondern

alle nur noch mitmachen? Wenn der Performance Space das Wohnzimmer ist?

V. Six Exhibits

- ceiling
- first wall
- second wall
- third wall
- fourth wall
- floor

George Brecht, Summer 1961

- 1 Derrida, Jacques: »The Law of Genre«, in: *Acts of Literature*, London/New York, 1992, S. 224.
- 2 Ebd., S. 230.
- 3 Derrida, Jacques: *Limited Inc*, Northwestern University Press 1988, S. 136.
- 4 Goldberg, Roselee: *Performance Art: From Futurism to the Present*, London 2011, S. 7.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 8.
- 7 Carlson, Marvin: *Performance: A Critical Introduction* (second edition), London/New York 2004, S. 108.
- 8 Ebd., S. 108.
- 9 Ebd., S. 110.
- 10 https://de.wikipedia.org/wiki/Rhythm_0 [abgerufen am 19. Juni 2020].
- 11 Wenn *Cut Piece* als feministische Performance betrachtet wird, dann ist dieser Umstand unbedingt zu berücksichtigen.
- 12 Ladnar, Daniel/Pilkington, Esther: »Die Kunst des Nicht-da-Seins«, in: Peters, Sybille (Hrsg.): *Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2013, S. 173 – 204.
- 13 Christopher Bedford beschreibt einen solchen Vorgang auch als »Viral Ontology of Performance« – Performance »splinters, mutates, and multiplies over time in the hands of various critical constituencies in a variety of media, to yield a body of critical work that extends the primary act of the performance into the indefinite future through reproduction.« Siehe Bedford, Christopher: »The Viral Ontology of Performance« in: Heathfield, Adrian/Jones, Amelia (Hrsg.): *Perform Repeat Record: Live Art in History*, Bristol/Chicago 2012, S. 77 – 87, hier: S. 78.
- 14 Altshuler, Bruce: »Art by Instruction and the Pre-History of do-it«, in: Obrist, Hans Ulrich (Hrsg.): *do it: the compendium*, New York 2013. S. 29 – 43, hier: S. 36.
- 15 Ebd.
- 16 Dass Instruktionen einen Rücklauf einfordern, ist nicht *per se* neu, die Rückantworten zu *Learning to Love You More* von Miranda July und Harrell Fletcher beispielsweise produzierten zahlreiche Ausstellungen, ein Online-Archiv und ein Buch.

Safety Instructions: Skripte für den Ernstfall Zu SIGN s Performance-Installationen

I. Exposition: Safety Instructions

Wir kommen, um das Heuvolk zu sehen, eine kleine sektenhafte Parallelgesellschaft, die sich in auffälligen Gebäuden am Stadtrand über Jahre verborgen hielt. Während wir in der Abenddämmerung den Weg über das Gelände suchen, folgen uns seltsame übergroße Gestalten in Jutesäcken mit Glöckchen an den Füßen. Sind sie das Heuvolk? Sie scheinen uns gleichzeitig zu verfolgen und uns in die richtige Richtung zu leiten, bis wir vor ein Gebäude gelangen, wo sich Männer in schwarzen Hosen und weißen Hemden, Frauen in ebensolchen bodenlangen Röcken mit hochgeschlossenen Blusen unter liturgischem Gesang zu unserem Empfang postiert haben. Immer wieder singen sie viel zu hoch »Himmelschiff, wir kommen«. Wir betreten das Haus und werden maximal in Zweiergruppen von unseren Gastgeber*innen durch lange Flure geführt und auf einzelne Räume verteilt. Ein übliches Begrüßungsritual in SIGNA-Welten.

Doch das Heuvolk, so werden wir zu den unterschiedlichsten Zeitpunkten und in leicht variierenden Versionen lernen, das sind wir! Weil wir wie Heu als Ungläubige verbrennen werden, wenn »die Nacht ohne Morgen« kommt. Die Prophezeiung des verstorbenen Sektenführers Jake Walcott hat unser Kommen vorhergesehen und seiner Gemeinde den Auftrag hinterlassen, unsere Gruppe auf zukünftige Anwärter*innen für das Himmelschiff, ein Schiff aus Holz, das die Flucht vor dem alles vernichtenden Weltenbrand garantieren soll, zu prüfen. Der Sektenführer Walcott, gebürtig in Louisiana, nach seinem Einsatz in Vietnam als US-Militärpfarrer in Mannheim tätig, sei zu Beginn des Jahres verschwunden, heißt es. Seine trauernde Gemeinde begegnet uns ermüdet von den Ritualen, verunsichert über den Verlust des geistlichen Führers und gleichzeitig hoffnungsvoll aufgrund unserer Ankunft.

Fast fünf Stunden wohnen wir in einer muffigen, überhitzten, rosa getönten Atmosphäre unterschiedlichen Ritualen bei, helfen bei Exorzismen, vollziehen Waschungen, trösten nach Selbstgeißelungen, sammeln Bruchstücke der Glaubensgeschichte und finden uns immer

wieder der Frage ausgesetzt, ob wir Heuvolk sind oder auf dem Himmelschiff dem bevorstehenden Weltenbrand entkommen werden. Das wird sich in der letzten Zeremonie in der Sullivan Chapel zeigen. Im Dunkeln suchen wir Hand in Hand mit den Himmelsfahrer*innen die hell beleuchtete Militärkirche auf. Alle Himmelsfahrer sind in weiße Anzüge gekleidet. Die Himmelsfahrerinnen warten in Brautkleidern und Spitzenschleiern auf ihre Vermählung und Waschung für die große Reise. Das Heuvolk wird derweil in weiße Laken gebettet, bis sich nach und nach einige von »uns« unter Trommelwirbeln und ätherischen Gesängen erheben. Zu Himmelsfahrer*innen erweckt nehmen sie an der Prozedur der Waschung teil. Der Rest von uns bleibt als Heuvolk zurück und verglüht symbolisch im Weltenbrand.

Nur spärlich und vage wird das Publikum mit Informationen darüber ausgestattet, was es in der jeweiligen Welt, den Performance-Installationen des Künstlerduos SIGNA (Signa und Arthur Köstler), erwartet, wie etwa über seine Rolle als *Das Heuvolk* (19. Schillertage des Nationaltheaters Mannheim, 2017). Die vor Ort ausgegebenen Informationsbroschüren, einweisenden Empfänge sowie schriftlich und mündlich ausgewiesenen Verhaltensregeln, die das Sprechen und Handeln ihrer Besucher*innen steuern sollen, gleichen am ehesten den sogenannten Safety Instructions, wie sie sich für den besonderen Not- oder Katastrophenfall etwa in öffentlichen Transportmitteln, Gebäuden oder Einrichtungen finden.

Gemeinsam haben diese illustrierten Anleitungen, dass sie sich als präventive Maßnahme verstehen, protoszenographisch agieren und präkonstellativ wirken. Präventiv sollen sie auf ein mögliches Zukunftsszenario vorbereiten beziehungsweise es gegebenenfalls zeitgleich zu bewältigen helfen. Protoszenographisch schreiben sie sich in das Geschehende, Ausstehende, Erwartbare ein, nehmen das Mögliche als Ereignis vorweg, mit dem zu rechnen und das hinsichtlich des Ausgangs eventuell beeinflussbar und steuerbar ist. Präkonstellativ wirken die Safety Instructions, insofern sie Figuren, Positionen, Dinge und Motivationen in einer Konstellation zwar nicht festlegen, aber in ihrer Verbindung einschränken und Handlungsoptionen gestalten. Das abstrakte Scripting der Security Cards wird dabei durch die vollen Bilder des kulturellen Imaginären genährt und gestützt, aber auch konterkariert. Der Ernstfall, der hier imaginiert beziehungsweise präventiv aufgerufen wird, steht immer schon in einer Kaskade möglicher Szenarien, die der Logik der Eskalation, der Unkontrollierbarkeit und letztmöglichen Entscheidung folgt.

Der Begriff des Ernstfalls ruft unweigerlich Carl Schmitts politische Verwendung im Sinne einer Freund-Feind-Unterscheidung auf, die das Maß der äußersten Grenze, der »extremsten Möglichkeit« abgibt und jene »politische Spannung«¹ erzeugt, die den »Ernst« innerhalb des »sozialen Spiel[s]«² unterscheiden lässt. Der Handlungsraum, der dann noch bleibt, wird von dieser Unterscheidung her bestimmt. Im Fall von SIGNA dient die Imagination des Ernstfalls vornehmlich der Legitimation einer Gemeinschaftsbildung als Parallel- oder Geheimgesellschaft. Im geschilderten Narrativ des Heuvolks strukturiert der Ernstfall des Weltenbrands die Erzählung und das Handeln der Gemeinschaft und unterscheidet das verdammte Volk von den Auserwählten, die Sünder von den Erlösten etc. Damit wird der Ernstfall als (abwesender) Herrensignifikant installiert, an dem sich alles Denken und Handeln ausrichtet. Je nachdem als Heilsbringer und Erlöser oder Unterdrücker und totalitärer Herrscher ordnet und konzentriert er die Gemeinschaft und die Handlungen der Gleichen und unterscheidet sie von allem, was fremd und feindlich ist und nicht dazugehört. Als Allsignifikant beherrscht er den Text, überwacht und fokussiert die laufende Koproduktion des Textes immer wieder auf sich.

Der Ernstfall markiert schließlich die Grenze zwischen einem Innen und einem Außen, an der sich das jeweilige Narrativ und seine verschiedenen Erzähler*innen, die Performer*innen und Besucher*innen, orientieren. Die Erzählung des Ernstfalls und der mit ihm getroffenen Unterscheidungen stellt somit ein Szenario in Aussicht, das diese Grenze durchbrechen wird und an dessen Ereignis sich das aktuelle Erzählen und Sprechen in den einzelnen Räumen und Szenen ausrichtet. Der Fall des Äußersten nimmt die Zukunft rhetorisch vorweg und bestimmt die darin enthaltene Erzählung beziehungsweise die Erzählbarkeit der Gegenwart – und zwar insbesondere hinsichtlich der verschiedenen Verhaltens- und Wahrnehmungsweisen, die dem Ernstfallszenario prospektiv anhängen. Diese Politik der Narration, die die Logik des letzten Ereignisses beziehungsweise der erlösenden Katastrophe dazu einsetzt, auf einen vorgeschriebenen letzten Punkt hin erzählt zu werden, lenkt und ermöglicht das gemeinsame Sprechen zwischen Heuvolk und Himmelsfahrer*innen, Publikum und Darstellenden. Der *TogetherText* hat damit ein, gleichwohl leeres, Zentrum, das die Spontaneität des Sprechtextes garantiert, indem es die Vorschriften dieses Narrativs realisiert. – Wir sind gekommen, um das Heuvolk zu sehen, eine Begegnung mit dem Fremden zu haben. Doch begegnet sind wir uns selbst, dem Heuvolk. Die Fremden sind wir, es ist unsere Erzählung.

II. Exkurs: Das Genre der Performance-Installation

Mit dem Genre der Performance-Installation ist einerseits eine künstlerische Tradition aufgerufen, andererseits kommen spezifische Techniken zum Tragen, die den *TogetherText* bei SIGNA ermöglichen oder zumindest begünstigen. Unter den Stichworten Perzepte, Affekte und Narrative sollen Tradition und Techniken kurz erläutert werden.

1. Perzepte: Die Räume in SIGNA-Installation müssen stets im Modus des sukzessiven Erlebens abgearbeitet werden. Obwohl es keine feste Reihenfolge gibt, wird der Körper von der Gleichzeitigkeit des Bühnengeschehens auf das sukzessive Aneignen verschiedener kleinster Bühnen verwiesen. Im sequentiellen Erkunden der Räume erschließt sich jeweils ein weiterer Teil des SIGNA-Kosmos. Nicht nur eindeutig markierte szenische Räume, wie etwa die Schreine im *Heu-volk*, auch vermeintliche Zwischenräume wie der Flur oder die Treppe funktionieren wie verkleinerte Bühnen, weil sie mit Ritualen wie etwa dem erlernten Gruß der Gottheiten und Trickster (*Das Heu-volk*), identifikatorischen Kennungen und Gesten wie ein »Elatus« (edel) mit Handzeichen auf den Fluren der weltumspannenden Firma *Söhne & Söhne* (Schauspielhaus Hamburg, 2015) oder durch plötzliche, scheinbar ungeskriptete Nebengespräche theatrale Handlungen abverlangen. So gibt es keinen spielfreien Raum, kein Außen. Die Bühnensituation arrangiert sich um den Körper der Zuschauenden herum, und dennoch sind sie nicht der Mittelpunkt des Geschehens, alles geht über den Einzelnen hinaus. Man wird nicht allen Bühnen beiwohnen können, denn wenn man sich auf den Weg macht von Raum zu Raum, kann immer etwas dazwischenkommen. Die Serialisierung birgt die Unendlichkeit des Übergangs von einem Element zum anderen. Einladungen zum gemeinsamen Singen, zum Wiederholen von Mantren und zum Klopfen von Rhythmen bringen die Zuschauenden in ein perzeptives Paradox, das immer auch von Narrativen und Affekten durchzogen ist: bleiben oder gehen? Teil nur einer einzigen theatralen Szene werden, sich festsetzen oder den theatralen Raum weiter durchqueren?

Die Installation als Kunstform tauchte zuerst mit Allan Kaprows *Environments* auf. Er gestaltete Innenräume in der Nachfolge von Raumkonzepten der zwanziger Jahre – etwa von El Lissitzky, Kurt Schwitters oder später auch Oskar Schlemmer. Als künstlerisches Genre ist die Installation zuvorderst mit der Transformation der sensorischen Wahrnehmung befasst; sie ist hochinklusiv für die unterschiedlichsten Materialien und Medien, jedoch scheinen sich die Installationskünstler*innen einig, dass die basalen Medien der Ins-

tallation Raum und Zeit sind. Über deren künstlerische Manipulation soll eine erhöhte Aufmerksamkeit für die Relation von Bewegung und sensorischem Empfinden hervorgerufen werden.

Im Zentrum steht dabei der Bruch mit dem klassischen Raumkonzept nach dem zentralperspektivischen Guckkasten und der damit verbundenen Ausrichtung der Betrachter*innen. Weil im Zuge der Auflösung dieser eindimensionalen Wahrnehmungssituation die sinnliche Wahrnehmung im Vordergrund steht, ist eine narrative Strukturierung der Räume zunächst nicht Teil der Kunstform Installation. Bereits Kaprows Definition des Happenings übernimmt implizit die sensorische Anpassung und Einbettung an die noch fremden Räume, indem er seine Happenings stets darauf auslegt, die Teilnehmer*innen über bestimmte Aktivitäten an den Raum zu binden. – »A game, an adventure, a number of activities engaged in by participants for the sake of playing.«³ – Zentral für das Happening wird die Hierarchie zwischen Zuschauenden und Künstler*innen, wenn es darum geht, die Zuschauenden zu einem Teil der Kunst werden zu lassen. Kaprow entwickelte dazu mehrere Techniken, die Besucher*innen seiner Happenings zu adressieren. Man wird sich an die Techniken von SIGMA erinnern fühlen:

The ›visitors‹ were involved physically (by being required to walk, eat and drink), mentally (by being required to follow directions), emotionally (by the darkness and strangeness of the interior of the cave), and mystically (by the ›mystery‹ of what is beyond the walls of the hut or in the inner cave.⁴

2. Affekte: In den Schreinen der Himmelsfahrer*innen ist es viel zu heiß, sodass uns ein Gefühl der Unruhe begleitet. Der Gestank von Mottenkugeln, abgestandenem Essen und muffigem Parfüm, Körperpuder und strengem Körpergeruch suggeriert die Dauer, Vorgängigkeit und Unheimlichkeit dieser Welt. Der Geschmack von ranziger Schokolade, überreifen Schnäpsen und weichgewordenen Keksen, die sich am Gaumen festsetzen, vermittelt bis in alle Sinnesebenen das Gefühl einer abgestandenen Welt. Als ob diese Welt in einer unendlichen Gegenwart gefangen ist, aus der wir sie nicht befreien können, und in deren unendlich zyklischem Lauf wir auf abgetragenen Samtesseln zwischen von Stockflecken übersäten Plüschkissen stecken bleiben. Das Konterfei des Sektenführers kündigt allerorts gleichzeitig vom Anfang und Ende dieser Gemeinschaft, als hätte es sie immer schon und niemals gegeben. Ihre Vergangenheit und Zukunft lösen sich in einer

künstlich präparierten Gegenwart auf. Das olfaktorisch-taktil-audiovisuelle Gesamtarrangement funktioniert als Grundlage, um uns auf der Ebene des Affekts körperlich zu adressieren und eine un-beziehungsweise überpersönliche Relation herzustellen, die uns zur Welt, zu anderen und nicht zuletzt zu uns selbst in Beziehung setzt, indem der Affekt unser Wahrnehmen und Handeln verbindet. Dabei verstehen wir Affekt weder psychologisch noch im Sinne der damit verbundenen Emotionen als kodierten Ausdruck des jeweiligen Affekts in Gesten und Sprache, sondern als ein Konzept, das die pathischen Kräfte, die uns körperlich treffen und bewegen, anspricht, bündelt und szenisch verwendet.

3. Narrative: Eine weitere Technik, die bereits angesprochen wurde, ist das Narrativ. Dieses wird nicht einfach inhaltistisch als Handlung (re)präsentiert. Stattdessen muss die Erzählung in Form von Mikronarrativen Stück für Stück gesammelt, ja gewissermaßen verdient werden. Mal bieten die Akteure von SIGNA sie einfach an, mal müssen sie erfragt werden. Fotos und Konterfeis an Wänden, Details in Schubladen, an Amuletten sowie die zahlreichen Erinnerungen, Berichte und Gerüchte der Figuren bieten sich wie Puzzleteile eines großen Ganzen dar und provozieren uns, Herr*in über die narrativen Fragmente zu werden, Ordnung zu stiften im verteilten Chaos der Informationen, Ursache-Wirkungsketten zu isolieren, Indizien zu Beweisen zusammenzufügen, Sinn zu stiften. In der Interaktion mit den Akteuren werden auch die Zuschauenden in Narrative transformiert. So erfahren wir erst nach und nach, dass wir selbst etwa das Heuvolk sind. Es scheint, als wäre das Publikum von SIGNA durch die Illusion einer vermeintlichen Beherrschbarkeit zu einer Desillusionierung gezwungen; insofern an diesem rhizomatisch wuchernden Metanarrativ nur zu scheitern ist, weist es stets vor den eigenen Eintritt in die diegetische Welt zurück und über das Verlassen dieser Welt hinaus. Die Illusion, das ganze Metanarrativ zu erfassen, alle Teile des Puzzles zu einem Gesamtbild zusammensetzen zu können, wird enttäuscht.

Die Narrative sind kaum zu trennen von den Perzepten und den Affekten, denn sie sind unmittelbar an das Erleben und Durchqueren der Räume gebunden, sie affizieren die sich im Raum bewegenden Körper ganz unmittelbar, und umgekehrt werden auch die Narrative von den Prozessen in den Räumen affiziert. Das Metanarrativ steht somit nicht fest, es transformiert sich unentwegt und wuchert im Zwischen und Zusammenspiel aller Akteur*innen, d. h. der Räume, der Objekte, der Schauspielenden und der Zuschauenden.

III. Zusammen sprechen: Vertraute Fremde

Das Narrativ des Ernstfalls lenkt jedoch nicht nur das *Together* aller Beteiligten, ob als Akteur*innen oder Besucher*innen, und unterscheidet sie in Eingeweihte und Anwärter*innen. Es reguliert vor allem auch das Verhältnis von Fremdheit und Vertrautheit und das höchst ambivalente Zusammenspiel von Realität und Theatralität. Denn SIGNAs performative Installationen enthalten im eigentlichen Sinn kein Theater. Sie realisieren kein »Als-ob«, sondern vielmehr eine verfremdende Simulation, eine manipulierte Realität. Signa Köstler hat aus ihrer Erfahrung als Champagnergirl und Stripperin das Prinzip der »künstlichen Intimität« abgeleitet, »in der man so tut, als sei man völlig echt, sich aber in einer total definierten Rolle befindet, die bestimmten Regeln gehorcht.«⁵ Oder anders gesagt: »Everything is staged there, yet everything can happen.« Die »staged intimacy« der Performance-Installationen hält dazu »different staged realities«⁶ bereit, in denen jedes Zusammenspiel, jedes Handeln und Sprechen gleichermaßen das Fremde wie Vertraute hervorbringt. Die jeweiligen Verhaltensvorschriften gelten demnach einem Ernstfall, der bereits das Spiel betrifft: Alles ist Spiel, aber alles kann geschehen und geschieht tatsächlich, und impliziert, dass die darin provozierten Begegnungen einerseits Teil des Skripts, also bereits vorgesehen sind, sich andererseits jedoch erst durch das erspielte Narrativ verwirklichen und entscheiden. Die vorgeschriebene Vertrautheit und Intimität konfliktiert dann mit einer Befremdung, die aus eben der Manipulation eines Zusammensprechens, einer gemeinsamen ereignishaften Produktion von Realität, von Erleben und Erfahrung resultiert.

Folglich schulen die akribisch durchgearbeitete Szenerie und Choreographie eines Parcours das Publikum weder im diskursiven Sinne einer Ideologie noch handelt es sich bloß um partizipatives Theater. Die jeweiligen Besucher*innen eines Durchgangs sind weder passiv distanziert Beobachtende noch aktiv agierende Zuschauende. Ihr Verhalten wird stattdessen davon geleitet, dass sie beim Eintritt selbst schon Gegenstand der Beobachtung, auch der eigenen, geworden sind, und dadurch eine Verschiebung der Blick- wie der Fiktionalitätsverhältnisse bewirkt wird. Nicht dem Publikum wird etwas vorgeführt, gezeigt, dargeboten, es wird (sich) selbst vorgeführt und führt sich selbst vor. Innerhalb dieses Settings, das wir mit den Sicherheits- und Verhaltensbestimmungen für den idealen Ernstfall zu fassen versucht haben, ist jede*r einzelne ein*e exponierte*r Beobachter*in: Keine Aufführung, sondern eine Ausstellung (Exponierung) von Positionen

findet hier statt, sodass es unmöglich wird, zu beobachten, ohne dass eben dies zum fixierten Objekt der Beobachtung würde. Die exponierten Beobachter*innen werden in den Meta- und Mikronarrativen der Installationen mehr oder weniger sanft dazu gezwungen, sich innerhalb fiktionaler Szenen in ihrer eigenen Realität wahrzunehmen.

Bei der Ankündigung der jeweiligen Performance-Installationen achten SIGNA daher darauf, dass die Paratexte überschaubar bleiben: Titel und kryptische Kurzbeschreibungen, einzelne atmosphärische Bilder. Erst mit dem Aufführungsbeginn wird das Makronarrativ richtig entsponnen; niemals als Ganzes, sondern es spiegelt sich in Fragmenten wider. So werden etwa Vorschriften und strenge Empfehlungen mündlich formuliert, Einführungen in bestehende Hierarchien mitsamt ihren Ordnungs- und Verhaltenscodes vorgegeben oder sogar Regularien oder Verhaltensregeln in Form von Handreichungen verteilt. Vervollständigt werden diese Fragmente erst durch die Interaktion. Beziehungsskripte, Krisensituationen und Konfliktstrukturen werden so im Dialog »verteilt«. Eine unendliche Verweisstruktur, mit der sich die Mikronarrative nach und nach verschalten lassen, verstärkt zudem Rede- beziehungsweise Textproduktion bei der Suche nach einem roten Faden, nach Ähnlichkeiten und Wiedererkennbarem. Jede Gegenwehr wird sofort bemerkt und erzeugt eine nur noch stärkere Einbindung.

Dabei lassen sich zwei ko-konstitutive Aktivierungs- oder Manipulationsmethoden beobachten. Eine intuitive Methode besteht gewissermaßen in einer Ansteckung der Besucher*innen durch die Darstellenden; diese verwickeln sie in Gespräche und vor allem in Handlungen. Im Mitsprechen und Mitmachen finden sich die Besucher*innen in das Makronarrativ ein und werden sich selbst als jener Teil der Handlung und der Geschichte gewahr, als der sie vorgesehen waren. Eine kontraintuitive Methode besteht dagegen in einer Dramaturgie des Bruchs und der Desintegration, die die Besucher*innen in Paradoxien, in das Spiel von Gegenrede, Nachrede und Zurechtweisung oder Beschimpfung verwickelt oder, noch suggestiver, in teilnehmende, mitschuldige Zeug*innen transformiert, wenn sie invektiven Praktiken beiwohnen.

Spätestens an diesem Punkt können die Manipulationsverfahren ineinander umschlagen beziehungsweise sich wechselseitig verlängern, denn die herabsetzenden, provozierenden Praktiken fordern umso mehr zur handelnden Teilnahme auf. Sie stellen Besucher*innen vor Dilemmata und Konflikte zwischen verschiedenen Wahrnehmungsweisen und Handlungsmöglichkeiten, da meist das entsprechende

Wissen fehlt, um eine Situation angemessen zu beurteilen. Sie werden durch die Dringlichkeit von Reaktionen oder Aktionen gewissermaßen »überrumpelt«. Die ausgegebenen Skripte für den Ernstfall werden in dieser intimen Welt, die ihre Besucher*innen zu Fremden macht, umso akuter. So »haben die Besucher*innen meist Rollen mit einem großen Informationsdefizit zu spielen, bei dem es sich stets auch um ein Machtdefizit handelt«. ⁷

Durch die konzentrierten und wohl dosierten Injektionen von mündlich und schriftlich verabreichten Regularien und Zeichen wird zum »Texterzeugen« angesteckt. Das Metanarrativ erweist sich dann als ein Protonarrativ, das immer schon da ist – so lautet etwa der dritte Unternehmensgrundsatz von *Söhne & Söhne*: »Söhne & Söhne war immer« ⁸ –, aber erst durch die Ansteckung aktualisiert und schließlich durch die Wucherung des gemeinsamen Textes in ein Textgeschehen transformiert wird. Dieses Wuchern fordert gleichermaßen ein unentwegtes Doing heraus – wir fragen, bewerten, selektieren, sortieren, ordnen, verketten –, das sich ständig mit einem Undoing konfrontieren muss: nie alles zu erfahren, nie alles richtig und vollständig überblicken und ordnen zu können, immer Fragment und unvollständig zu bleiben. Nicht die erzählten Geschichten stehen bei SIGNA im Vordergrund, sondern das Erzählen selbst, genauer: die Funktion und Leistung des Geschichtenerzählens für das eigentlich unerzählbare Narrativ der Subjektwerdung, das in jeder SIGNA-Welt erneut auf dem Spiel steht. ⁹

Ganz anders als im psychoanalytischen Diskurs wird das Subjekt nämlich nicht zum Sprechen gebracht, sondern es erlebt durch das Erzähltwerden, (sich) Erzählen und Miterzählen, dass es gewissermaßen immer schon erzählt ist und sich mit einer laufenden Erzählung vernähen muss. Das Dissonante durch eigene Erzählanteile zur Konsonanz zu bringen, ist die Herausforderung beziehungsweise der Ernstfall, mit dem uns SIGNA hintergründig konfrontiert. Hier erfüllen die unterschiedlichen Verfahren der Aktivierung den Zweck, die Besucher*innen einer Fremderzählung auszusetzen, die als eigene Erzählung praktiziert werden muss und die so ein Vernähen wider Willen in das fremde als eigenes Narrativ provoziert. Einerseits ist der *TogetherText* also ein gemeinsamer Text, andererseits kann er immer nur die Selbst-Erzählung – und zwar als unpersönliche/überpersönliche, je nur in Zitaten und Gesten wiederholte – auslösen.

SIGNA zielt schließlich nicht einfach auf eine veränderte (ästhetische) Fremdwahrnehmung, sondern zuerst auf eine veränderte Selbstwahrnehmung als Folge einer dissonanten Exponierung ab. Die

Performance-Installationen von SIGNA besitzen ein hohes Potenzial an Ausgesetztheit, mit dem eine gesteigerte Sensibilität auf gestörten oder irritierten Wahrnehmungsroutinen und Handlungsgewohnheiten, vor allem aber der verunsicherten Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung einhergeht. Weil die Besucher*innen ihren Status als zuschauende beziehungsweise beobachtete Subjekte permanent überprüfen müssen, ihre soziale und körperliche Integrität unsicher wird, geraten sie zu sich in Distanz, erleben eine Fiktionalisierung ihres Handelns und Wahrnehmens, ihrer Identität. Diese Selbstbefremdung aus der Entautomatisierung der (Selbst-)Wahrnehmung ermöglicht schließlich die Erfahrung der eigenen Subjektivation, die zum Motor und Grund der gemeinsamen, intimen Selbsterzählung in der Fremdheitserfahrung werden kann.

Die Einladungen, SIGNA in ihre Welten zu folgen, sind daher keine Einladungen, zeitweilig Teil der jeweiligen Welt zu werden. Es sind vielmehr Einladungen, sich selbst zuzuschauen und einen Grenzgang der Subjektwerdung in der fremden, bildhaften Selbstwahrnehmung zu vollziehen, wie sie von dem Kritiker Sebastian Kirsch auf den Punkt gebracht wurde: »Man ist nicht man selbst, aber auch nicht jemand anderes, ein Zwischending zwischen Körper und Bild.«¹⁰ SIGNA erreichen eben diese Distanznahme von sich selbst durch ein befremdendes Näheverhältnis zu anderen, wobei die Fremdheitserfahrung nicht in der brechtschen Haltung eines (von sich) distanzierten, entfernten Zuschauens geschieht. Die Entfernung von sich selbst geschieht im Gegenteil durch die Aufhebung der Trennung von Bühne und Publikum, von Zeigen und Sichzeigen. Die Trennung findet jetzt nicht mehr zwischen Publikum und Bühne, Darstellungsmittel und Darstellung statt, sondern im zuschauenden Subjekt, das zum Gezeigten wird, sobald *es sich zeigt*, kurz: das sich gezeigt bekommt *wie* ein Bild, das in der ekstatischen Selbstwahrnehmung keine Wiedererkennung, sondern ein Fremdwerden erfährt. Bei SIGNA gilt das Bildsehen also den Zuschauenden, sie sollen sich ein Bild von sich machen, in dem sie sich jedoch nicht wiedererkennen, mit dem sie sich nicht identifizieren können. Sie werden selbst Bild, d. h., sie abstrahieren von sich selbst, werden von sich selbst distanziert. Sie erfahren eine Entfernung, ein Fremdwerden ihrer selbst, treten als Fremde auf und begegnen sich als ihr eigenes Bild.

Die theatrale Situation ist damit in eine Situation des Fremdseins, des Bild- beziehungsweise Objektseins überführt, in der das gemeinsame Handeln und Sprechen, das Sprechen und Gesprochenwerden nicht durch Einfühlung, sondern durch eine gebrochene Selbstwahr-

nehmung erzeugt wird. Denn das, was von den Besucher*innen gesagt werden kann, bemisst sich nicht einfach nur nach der Ordnung und Vorschrift einer neuen Welt, sondern bedarf einer darin eingebetteten, neu zu erstellenden Selbsterzählung,¹¹ die über Stunden mühsam errungen werden muss. In diesem Sinne lautet der zweite Unternehmensgrundsatz der Firma *Söhne & Söhne*, die einer Veredelung des ökonomischen Menschen zuarbeitet: »Söhne & Söhne ist kein Zufall, hat nichts Willkürliches, sondern alles ist Notwendigkeit, die im Wesen des ökonomischen Menschen begründet liegt. Folglich muß man sie durch Tätigkeit erkennen lernen oder durch Anleitung darauf geführt werden.«¹²

Dieser Grundsatz wird mit den neuen Anwärter*innen der Firma, den neuen »Söhnen« eingeübt, z. B. in der Abteilung für Resistenz-Schulung. Diese Abteilung wird in der Übersicht des Parcours wie folgt angekündigt:

Das Vermögen der Angestellten, auch unter Druck zu funktionieren und Belastungen extremer Art standzuhalten, wird in dieser Abteilung ausgebildet und gefördert. Die Angestellten werden zu Höchstleistungen und seelischer Stabilität gebracht, mit feinen Methoden werden hier Durchhaltevermögen und Führungskompetenzen entwickelt.¹³

Ganz konkret wird eine kleine Gruppe von Besucher*innen auf ihr Verhalten im Ernstfall einer kriegerischen Auseinandersetzung hin getestet. Sie sollen eine halbbekleidete, blutverschmierte, völlig verstörte Frau mit einer Beinprothese in einer kriegsähnlichen, unübersichtlichen Situation aus einer halb verfallenen, umkämpften Hütte befreien.

Die Gruppe wird dafür kurz instruiert, d. h. mit wenigen, aber eindrücklichen Informationen zu Situation und Aufgabe versorgt und dann in einen dunklen Raum entlassen, der aufgeladen ist mit den Geräuschen und Geräuschen von Schusswaffen, Rauch, Knallen, Schritten und Rufen, die nicht zu lokalisieren sind. Die Besucher*innen sind einerseits überwältigt von den Wahrnehmungen, müssen aber schnell und gemeinsam handeln. Wer holt die Frau aus der Hütte, wer bewacht Eingang und Ausgang? Das Dilemma besteht darin, dass man auf perzeptiver Ebene nur wenig sieht, nicht genau weiß, was wo wann passiert beziehungsweise passieren wird, auf der affektiven Ebene Wahrnehmungen und Handlungen verbinden muss und zugleich auf der narrativen Ebene das Skript einzuhalten hat. Hier aktualisiert sich der *TogetherText*, indem seine Protagonist*innen performativ zum Teil

der Narration werden und invektiv zum Konflikt mit dem Narrativ und seiner Erfüllung zulaufen. So wird die äußerste Grenze des Ernstfalls zur eigenen Grenze der Selbstwahrnehmung und Handlungsoption. In diesem Testfall erlebt, empfindet, reagiert und interagiert jedes Gruppenmitglied aus seiner persönlichen, authentischen Position heraus und wird zugleich von dem hier wirksamen Mikronarrativ fiktionalisiert. Alle Beteiligten wissen jederzeit um die gestellte Szenerie, die Regeln des Spiels im Spiel, und dennoch müssen sie sich dabei zusehen, wie sie sozusagen Stellung beziehen, wie sie sich selbst im zweifachen Sinn ›behaupten‹. Die gemeinsame Erzählung betrifft dabei jede*n Einzelne*n, der*die dabei immer schon von Vorschriften und Skripten konfiguriert ist. So wird der*die exponierte, sich selbst neu erzählende Beobachter*in beziehungsweise Besucher*in mehr oder weniger sanft dazu gezwungen, sich selbst in solchen Situationen fiktionalisieren, erzählen zu müssen.

Aus solchen Situationen resultiert ein Zusammensprechen und Zusammenhandeln, ein *Together*, das provoziert wird durch das ständige Kippen innerhalb einer befreundenden Vertrautheit und der daran gebundenen Wahrnehmung, Körperlichkeit, Wirklichkeit und Identität sowie dem stets vorgeschriebenen, jedoch unüberschaubaren, dissonanten Sehen, Sprechen und Handeln, das immer dem jeweiligen Ernstfall-Narrativ beziehungsweise seinen Einzelnarrativen dient. Was mache, was sage ich hier? – möchte man sich angesichts solcher Szenen fragen und identifiziert damit einen Zwiespalt, der uns über das installierte Narrativ zum situativen Erzählen zwingt, ein Widerspruch zwischen Wahrnehmen und Handeln, der affiziert und die Zuschauenden einem Befremden, einer Verstörung ihres Selbstverständnisses aussetzt.

Das Narrativ bettet seine Besucher*innen jedoch nicht einfach in eine temporäre Wahrnehmungs-, Handlungs- und Erzählordnung ein, sondern erzeugt einen Bruch: Es erklärt ihnen das Verhalten der Himmelfahrer*innen, des Heuvolks oder der Söhne, die Ausstattung ihrer Behausung und die Hierarchien und Bedingungen ihrer Beziehungen zueinander, es macht sie zu ihren Besucher*innen, die entweder auserkoren oder ausgestoßen werden und sich in der prospektiven Ernstfallsituation als Subjekt erzählend, sprechend einrichten – installieren – müssen. Doch das Makronarrativ der Installation und die darin zirkulierenden Mikronarrative stimmen mit keinem Narrativ des eigenen Verhaltens überein und decken die eigene Handlung nicht. Die Besucher*innen müssen sich deshalb selbst fiktionalisieren, sich selbst narrativieren. Sie müssen zu sich

ein distanzierendes, befremdendes, aber Sprechtext beziehungsweise Sprechhandlung ermöglichendes Nachträglichkeitsverhältnis aufbauen, um in der neuen Welt ankommen und in ihrem Wahrnehmen und Handeln vom Narrativ normalisiert, ergo entsprechendes Subjekt werden zu können. Sie kommen als Fremde, doch fremd sind sie nicht ihren Gastgeber*innen, diese kennen sie erstaunlich gut, wissen schon lange von ihrer Ankunft, ihrer Bestimmung. Fremd, entfremdet sind sie sich selbst. Sie sind als Typen und in ihren Gesten schon festgelegt, ihre Rollen sind bereits geschrieben, ihre Begegnungen vorweggenommen und müssen immer wieder nacherzählt, d. h. sprechend und handelnd aktualisiert werden.

IV. *TogetherText*: Ernstfall oder Lehrstück?

Der Konflikt liegt bei SIGNA nicht einfach in der reflexiv ausgestellten Beobachter- beziehungsweise Zuschauerposition, sondern im affektiv wirksamen Zwiespalt des eigenen Wahrnehmens und Handelns, im Zwiespalt der sich selbst fremd gewordenen Besucher*innen, die sich mit ihrem Handeln nicht identifizieren können, sich darin nicht wiedererkennen, die uneins mit sich geworden sind. Wenn mir die auf einem Bett gefesselte, nur mit einem Lappen notdürftig bedeckte Fever Lady (*Das Heuvolk*) gebietet, eines der Schnapsgläser auf ihrem Bauch zu trinken und ihr wieder in den Bauchnabel laufen zu lassen, dann liegt die Erklärung für mein Handeln nicht bei der Fever Lady, sondern im Zwiespalt einer sich selbst fremd gewordenen Besucherin. Ihr Handeln gehört der neuen, ihr Wahrnehmen und ihr Selbstverständnis der alten Ordnung an. Es ist kein Problem, das eigene Handeln an das installierte Narrativ anzupassen, wie wir uns dabei jedoch selbst wahrnehmen, ist in hohem Maße irritierend, sodass wir uns selbst darin nicht mehr erkennen und uns der zugedachten Identität gerade nicht anzupassen vermögen.

Ein solcher Ernstfall ermöglicht nicht zuletzt eine Maßnahme, die sich über geltende Normen und Gesetze stellt, und das sind die hier ausgesetzten Normen und Gesetze unserer Selbst- und Fremdwahrnehmung. Das befremdende Prinzip der Uneinigkeit mit sich selbst, mit dem eigenen Standpunkt gegenüber dem Gesehenen, Gefühlten und Gehörten, aber auch dem eigenen Sprechen und Handeln, ist bereits Teil des brechtschen Theaterkonzepts, das die Einheit beziehungsweise den Austausch von Zuschauenden und Darstellenden zu einer sozialen Maßnahme macht: »Jeder Zuschauer wird Mitspieler

werden können.«¹⁴ Was Brecht als ein »Lehrstück« veranschlagt, findet sich bei SIGNA als ein Publikumskonzept wieder, das sich aus einer befremdlich intimen Nähe zwischen Zuschauenden und Schauspielenden ergibt.

Der befremdende Abstand betrifft bei Brecht zunächst die Darstellenden: »Der Artist wünscht offenbar, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen. Er erreicht das dadurch, dass er sich selbst und seine Darbietungen mit Fremdheit betrachtet. Dadurch bekommen die Dinge, die er vorführt, etwas Erstaunliches.«¹⁵ Mehr noch heißt es bei Brecht, der Darstellende »bringt zum Ausdruck, dass er weiß, es wird ihm zugesehen. Er sieht sich selber zu.«¹⁶ Bei SIGNA betrifft diese Befremdung jedoch nicht die Darstellenden, sondern die Zuschauenden. Sie sind es, die sich selbst zusehen. Sie sehen sich jedoch nicht zu, wie sie eine Rolle spielen, denn sie zeigen nicht etwas, sondern sich selbst, spielen nur »ihre« Rolle. Dadurch geraten sie zum Gegenstand der Beobachtung, zum Gegenstand der Verfremdung. Denn sie werden gerade nicht »eintheatert«, wie angesichts des partizipativen Settings vermutet werden könnte, sondern ebenfalls als Performance gerahmt, installiert und ausgestellt.

Brecht spricht sowohl in Bezug auf die Akteur*innen als auch auf die Zuschauenden dezidiert von einer »Uneinigkeit mit sich selbst«,¹⁷ und eben diese Erfahrung wird in SIGNAs Performance-Installationen ausgelotet. Während Brecht diese Uneinigkeit braucht, um aus einem undifferenzierten, blinden Glotzen ein erschrecktes Staunen zu gewinnen und Zustände in ihrer Kontingenz und Veränderbarkeit zur kritischen Erkenntnis zu bringen, nutzt SIGNA die dadurch gewonnene Selbstdistanz, die Selbstfremdheit, um die eigene Subjektivität und ihre prozessualen Bedingungen kenntlich werden zu lassen. Diese Bedingungen entstehen in Bezug auf die abwesende Macht eines jeweiligen Allsignifikanten, dem leeren Zentrum des Narrativs, das den *TogetherText* lenkt und die Maßnahme als eine auf Dauer gestellte Übung, das Zusammensprechen als den Ernstfall des sozialen Subjekts, seiner Dilemmata und Unausweichlichkeiten durchspielt.

Daher rührt nicht zuletzt die Faszination, die SIGNAs akribisch und bis ins kleinste Detail ausgeführten Installationen heterotoper Welten ausüben. Sie rührt nicht, wie es zunächst scheinen mag, von der Möglichkeit der Partizipation und persönlichen Grenzüberschreitung im Spiel. Im Gegenteil findet hier gerade keine Teilnahme an theatralen Prozessen, keine ästhetische Erfahrung im Sinne einer Auflösung von Distanz statt, sondern eine Distanznahme und Fremdwerdung der Teilnehmenden von sich selbst. In solchen, viele Stunden

oder Tage dauernden, Performance-Installationen werden zwar räumliche Grenzen zwischen Darstellung und Publikum aufgehoben, aber nicht der Rahmen der theatralen Situation. Dieser fällt nicht dadurch weg, dass das Publikum auf der Seite beziehungsweise im Raum der Darstellung steht und darin handelt. Er ist dort weiterhin wirksam, wenn auch in besonderer Hinsicht. Denn wozu führt diese theatrale Anordnung, wenn nicht zu einer – räumlichen, körperlichen, affektiven – Auflösung von Distanz in der unmittelbaren Begegnung mit den Akteuren innerhalb der Installationen?

Dieser Frage geht eine konträre Beobachtung voraus, die zu einer Umwertung der Szene führt, wie wir sie bei SIGNA vermuten. Wo eigentlich eine Auflösung von Distanz im körperlichen Agieren innerhalb der szenischen Darstellung eintreten müsste – als Kompliz*in, Zeug*in, Akteur*in –, erleben wir paradoxerweise einen Vorgang der Befremdung, der Umwertung der Wahrnehmung in Bezug auf das eigene Handeln. Die theatrale Rahmung, die Ordnung des Zuschauens, hat sich nicht in ihrer Logik, jedoch in ihrer Wirkung verkehrt. Die Trennung zwischen Darstellenden und Zuschauenden, den Besucher*innen, bleibt darin sichtbar und wird nicht aufgehoben. Aber die, mit Stanley Cavell gesprochen, ontologisch und im Theater unaufhebbar getrennten Welten, die wirkliche und die fiktionale, scheinen die Plätze zu tauschen.¹⁸ Auf Augenhöhe mit den Darstellenden erfahren die Zuschauenden eine Fiktionalisierung ihrer selbst, wenn sie sich als Fremde von ihrer Wirklichkeit getrennt in einem Raum wiederfinden, in dem sie sich, sprechend und handelnd, erst einrichten müssen: Sie werden erzählbar und dadurch verfügbar für den *TogetherText*.

Die verfremdete Wahrnehmung, deren wesentliches Verfahren bei Brecht die Montage ist, kehrt bei SIGNA im Verfahren der Installation, der »Einrichtung« wieder. Dort geschieht das Befremden nicht zuerst auf der Seite der Bühne, um dann auf die Zuschauenden und ihre staunende Haltung zu wirken und die vorgeführten Gesten und Zitate nicht als natürlichen Teil der Darstellungskunst, sondern als Akt der Montage zu begreifen. Dort findet die Installation, die Einrichtung zuerst auf der Seite des Publikums statt. Dessen eigenes Verhalten passt nicht zur »Umwelt«, wird sich fremd und gerät in eine staunende Haltung zu sich selbst. Das Publikum muss sich sozusagen in die neue Umwelt wie in einen anderen Bildausschnitt »montieren«, muss sich neu installieren. Seine Haltung des distanzierten, kritischen Zuschauens ist dann auf sich selbst gerichtet. Die »neue Erfahrung«, die »andere Erkenntnis« richtet sich auf den Zustand oder vielmehr das Zustandekommen der eigenen Subjektivität.

Dementsprechend wird das auf diese Weise angebotene Narrativ – eine Heilsgeschichte, ein weltumspannendes Firmenimperium, eine Familiensaga, ein Obdachlosenasyll und vieles andere – nicht repräsentiert, sondern einer gemeinsamen Präsenz, einer gemeinsamen Erzählweise überantwortet. Während es zwar eine unausweichliche Teleologie der Erzählung zu geben scheint, die in den jeweiligen Installationen herrscht, erweist sie sich in ihren einzelnen Elementen, Bezügen und Abfolgen als kontingent. Die mutmaßliche Kohärenz des Narrativs steht daher in dauernder Konkurrenz zu der Unmöglichkeit seiner Aneignung und Realisierung. Insofern der Bezug auf ein Ganzes ausgesetzt ist und eine Ausrichtung nur an den einzelnen, unübersichtlichen Szenen und Situationen vollzogen werden kann, kann das eigene Mitsprechen und Gesprochenwerden ebenfalls nur kontingent erscheinen.

Der Verweis auf diese Kontingenz besteht bei Brecht zunächst darin, Darstellende und Darstellung voneinander zu trennen: »Die Schauspieler*in darf den Satz nicht zu ihrer eigenen Sache machen, sie muss ihn der Kritik überantworten, sie muss das Verständnis seiner Motive ermöglichen und den Protest.«¹⁹ Ihr Satz, ihre Geste wird zu einem fremden Satz, einer fremden Geste, zum Zitat. Die Schauspieler*in abstrahiert von ihrer individuellen, persönlichen Situation, sie identifiziert sich nicht mit dem Satz. Was sich die Brecht-Schauspieler*in des epischen Theaters nicht aneignen darf, wird dem SIGNA-Publikum der Performance-Installation regelrecht enteignet, während die Schauspieler*innen im Kontrast dazu ihre Rollen lückenlos verkörpern. Das Sprechen und Gestikulieren der Besucher*innen wird jedoch zu Zitat und Geste einer Rolle, die bereits vorgeschrieben, aber nicht bekannt ist, die sich die Besucher*innen nicht zu ihrer »eigenen Sache machen« können. So müssen sie sich selbst zitieren und dabei die ritualisierten Gesten der Identifikation mit dem jeweiligen Narrativ als ihre eigenen wiederholen. Die befremdende, entfernende Exponierung, die daraus resultiert, beschreibt Samuel Weber mit Walter Benjamin für Brecht, gilt aber für SIGNA nicht weniger:

Für diese Art von Gestikulation also ist die Person eher Medium als Urheber oder Eigentümer. Ihre Identität wird dabei als Folge von Wiederholungen enthüllt und zur Schau gestellt – eben exponiert. Aber nicht als bloßes Spektakel, d. h. als etwas, was sich nur betrachten ließe, sondern als veränderbar. Allerdings nicht als handelnde Person, nicht als Subjekt, sondern als Geschehen, das wiederholbar ist im Sinne jenes »streng gewohnheitsmäßi-

gen Verlauf[s]«, der im dramatischen Laboratorium ausgestellt und eingeübt wird. Durch solche Übungen lernt man, seine Gesen als in sich schon zitierte und weiterhin zitierbare zu erkennen und sie vielleicht selbst variieren zu können.²⁰

Ist eben diese Übung, sich selbst zitierend zu exponieren, zu wiederholen und zu variieren, die brechtsche Voraussetzung für den *TogetherText* bei SIGNA, d. h. »ganz bei sich und zugleich als distanzierte Beobachter sich selbst fremd« zu sein, »zugleich in sich und außer sich«²¹? – Brechts Utopie einer Auflösung der getrennten Situation des Zuschauens und Darstellens wird bei SIGNA jedoch gerade nicht im Sinne einer echten Partizipation verwirklicht, »sondern generiert eine Befragung der Arten und Weisen, mit denen das je einzelne Verhalten und die je einzelne Wahrnehmung mit denen der anderen immer schon verstrickt sind, diesen hinterherläuft und nie souveränen Charakter hat«²². In diesem Sinne ist die situative, performative Textproduktion in den Performance-Installationen keine Angelegenheit eines gleichberechtigten Teilnehmens an einem gemeinsamen Skript, sondern die Nötigung zu einer instruierten, fremden Selbsterzählung und zugleich die Kritik an ihren gewaltsamen Bedingungen.

- 1 Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlin 1935, S. 35f.
- 2 Balke, Friedrich: »Regierbarkeit der Herzen. Über den Zusammenhang von Politik und Affektivität bei Carl Schmitt und Spinoza«, in: Brokoff, Jürgen (Hrsg.): *Politische Theologie. Formen und Funktionen im 20. Jahrhundert*, Paderborn 2003, S. 115 – 129, hier: S. 115.
- 3 Kaprow, Allan: *Handwritten note for Watching 1967. Allan Kaprow Papers (box 12, folder 8)*, zit. nach: Rosenthal, Stephanie: »Agency for Acting«, in: Meyer-Herman, Eva/Perchuk, Andrew (Hrsg.): *Allan Kaprow. Art as Life*, London 2008, S. 56 – 71, hier: S. 68.
- 4 Botting, Gary: »Happenings«, in: ders.: *The Theatre of Protest in America*, Edmonston 1972, S. 13 – 17.
- 5 Burckhardt, Barbara/Behrendt, Eva: »Brave Old World«, in: *Theater heute* 5 (2008), S. 30 – 33, hier: S. 30.
- 6 Thomas, Paul J.: »SIGNA performs *The Dorine Chaikin Institute* in Berlin«, in: *Whitehot Magazine* 2 (2008), <http://whitehotmagazine.com/articles/2008-sig-na-dorine-chakin-institute/1142> [abgerufen am 20. November 2019].
- 7 Schäfer, Martin Jörg: »Zum Verhältnis von Kritik, Theater und Versammlung am Beispiel der Hamburger Performance-Installation *Söhne & Söhne* von SIGNA (2015)«, in: Job, Ulrike (Hrsg.): *Kritisches Denken. Verantwortung der Geisteswissenschaften*, im Erscheinen, S. 7 (im Typoskript).
- 8 Programmzettel »Unternehmensgrundsätze«, *Söhne & Söhne*, Schauspielhaus Hamburg 2015.
- 9 Siehe dazu ausführlich Prokić, Tanja: »Wir Hunde«, in: Häusler, Anna u. a.: *Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung*, Berlin 2020, S. 37 – 96.

- 10 Kirsch, Sebastian: »SIGNA oder Der Sinn für die Unwirklichkeit. Die unheimlichen Welten von Signa Sørensen und Arthur Köstler«, in: *Theater der Zeit* 5 (2008), S. 8 – 10, hier: S. 10.
- 11 Prokić, Tanja: *Kritik des narrativen Selbst. Von der (Un)Möglichkeit von Selbsttechnologien in der Moderne*, Würzburg 2011.
- 12 Programmzettel »Unternehmensgrundsätze«. *Söhne & Söhne*, Schauspielhaus Hamburg 2015.
- 13 Programmzettel »Abteilungen«, *Söhne & Söhne*, Schauspielhaus Hamburg 2017.
- 14 Benjamin, Walter: [*Was ist das epische Theater? (2)*], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, S. 536.
- 15 Brecht, Bertolt: [*Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst*], in: ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22.1, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin/Frankfurt a. M. 1992, S. 152 (im Folgenden mit Sigle GBA plus Band und Seitenzahl angegeben).
- 16 Ebd.
- 17 Brecht, Bertolt: [*Kleines Organon für das Theater*], in: GBA 23, S. 82.
- 18 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003, S. 29.
- 19 Brecht, Bertolt: [*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*], GBA 22.1, S. 209.
- 20 Weber, Samuel: »Theater als Exponierung. Walter Benjamin«, in: Menke, Bettine/Menke, Christoph (Hrsg.): *Tragödie Trauerspiel Spektakel*, Berlin 2007, S. 258 – 278, hier: S. 269.
- 21 Vaßen, Florian: »Jeder sollte sich von sich selbst entfernen« – Fremdheit und Verfremdung bei Bertolt Brecht«, in: Weidenauer, Friedemann J. (Hrsg.): *The B-Effect: influences of, on Brecht/Der B-Effekt. Einflüsse von, auf Brecht. Brecht-Jahrbuch 37*, Madison 2012, S. 189 – 213, hier: S. 206.
- 22 Schäfer: »Zum Verhältnis von Kritik, Theater und Versammlung«, S. 7f. (im Typoskript).

Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Einsichten in die SIGN -Performance

Der Text, der eigentlich hier hätte erscheinen sollen, findet nicht mehr statt. Die Schauspielhäuser sind bis auf Weiteres geschlossen, Proben mehr oder weniger verunmöglicht aufgrund sozialer Distanzvorschriften und des Verbots von Anwesenheit zu vieler Körper im selben Raum. Die Grundverabredung des Theaters, ein gemeinsames Erleben von Fiktion in einer physisch und psychisch geteilten Realität, ist zurzeit bis auf Weiteres untersagt.

SIGNAs Performance-Installationen trifft die Pandemie gleich auf zweifache Weise. Das neue Social Distancing zieht nicht nur die vierte Wand zwischen Schauspieler*innen und Publikum wieder hoch, die SIGNA auf so radikale Weise eingerissen und gleichsam in das Publikum hineinverlegt hatte wie sonst keine andere Theaterkunstform. Vielmehr errichtet diese Vorschrift auch noch unzählige weitere unsichtbare Wände inmitten des Spielraums: zwischen den einzelnen Darsteller*innen und Besucher*innen selbst werden jeweils unüberspielbare Abstände festgelegt. Die intime Erfindung einer Szene ist damit nahezu unmöglich. Denn erst im Überschreiten einer (realen) physischen und psychischen Distanz zwischen Darsteller*innen und Zuschauer*innen gründet das eigentliche Erlebnis der SIGNA-Welten. Unmittelbarkeit und Nähe sind die Grundlagen ihrer Performances. Sie wirken besonders nachhaltig an der Grenze zwischen Kontrolle und Kontrollverlust, an der Ununterscheidbarkeit von realem und scheinbarem Erleben. Doch jetzt sind sie erst einmal in die reale Vorichtsmaßnahme zurückgedrängt.

Nicht weniger zerstörerisch zeigt sich die Pandemie im Angriff auf das Imaginäre. Wenn die Realität als »irreal« wahrgenommen wird, fehlt der Phantasie jener »normale« Echoraum, den sie für die Erfindung des Als-Ob braucht und den SIGNA in ihrer Kunstform durch Verzerrung und Überzeichnung ins Hyperreale herausfordert, um sich selbst gerade dadurch neu ins Verhältnis zu jener scheinbaren Normalität setzen zu können.

Doch ohne das *Together* erst mal keinen *Text*. An dieser Stelle hätten wir gerade mit der Vorbereitung zur vierten Arbeit von SIGNA am Deutschen Schauspielhaus Hamburg begonnen. »Die Ruhe« hät-

te ihren thematischen Ausgang in der sogenannten Prepper-Szene genommen. SIGNA hätte den ersten Text-Baustein ihrer Fiktion in einer dunkleren Nische unseres gesellschaftlichen Zusammenlebens gefunden (wie es gewöhnlich ihrer Vorgehensweise entspricht) und zu dieser schwer zugänglichen und in sich geschlossenen Mikrogesellschaft eine erste Idee formuliert. Doch jetzt: zu spät, zu hell, zu sehr im Scheinwerferlicht. Aus dem realen Baustein hätte sie eine dystopisch-utopische Grunderzählung gesponnen, die sie um das nächste Narrativ, ein seiner Funktion und Nutzung entrissenes, städtisches Gebäude, erweitert hätte. Eine erste vage Ankündigung wäre im Spielzeitjahresleprello formuliert worden. SIGNAs Text hätte sich noch im Notizbuch-Stadium befunden – Halbsätze, Gedanken, Splitter, Assoziationen und viele Zeichnungen hätten erste Hefte gefüllt. Später würde er sich zu einer Konzeption verdichtet haben, schriftlich festgehalten und formuliert in Zusammenarbeit mit dem künstlerischen Team und als mehrseitiges Handout in einer der ersten Proben an die Darsteller*innen verteilt.

Regelmäßig wird SIGNA in Publikumsgesprächen und Interviews danach gefragt, wie man sich denn eigentlich die Proben vorzustellen habe. Hauptsächlich bestünden sie aus Reden, so lautet stets ihre Antwort. Das Gespräch ist der wesentliche Bestandteil beim Erarbeiten der Performance, wie auch später das Miteinander-Sprechen sowohl der Darstellenden untereinander als auch mit dem Publikum das wichtigste Mittel der Performance bleibt. Im Unterschied zu einem anderen und vermutlich von den meisten als »gewöhnlich« erachteten Probenprozess, der in der Aneignung und künstlerisch gestalteten Wiedergabe geschriebener Dialoge, Monologe oder anderer Theatertextsorten durch Schauspieler*innen besteht, gibt es in der SIGNA-Performance diese Form der Schriftlichkeit gerade nicht. Der Text wird geschaffen auf Grundlage einer ausgeprägten gestalteten Gesprächskultur.

Wenn *TogetherText* die kollektive Textproduktion im Unterschied zum auktorial geschriebenen Theatertext meint, bedeutet das in produktionsästhetischer Hinsicht einen deutlichen Verschiebung von der Schriftlichkeit zur Mündlichkeit. Das gesprochene Wort ist das Material, mit dem der Text der Performance in der Hauptsache produziert wird, ohne in irgendeiner Form schriftlichen Rückhalt zu haben. Doch handelt es sich keinesfalls um ein »natürliches«, alltägliches Sprechen, auch wenn es manchmal in den Performances den Anschein haben mag. Jeder Dialog ist künstlich geformt innerhalb des ästhetischen Sprech- und Sprach-Rahmens, der von SIGNA im vielwöchigen künst-

lerischen Probenprozess vorgegeben und trainiert wird. Weil es kein Stück, kein Drehbuch, kein Skript für die einzelnen Szenen gibt, tragen die Performer*innen selbst die Verantwortung, den Sprechakt in Form und Inhalt zu bewahren und gleichzeitig immer wieder neu zu erfinden. Die Proben bereiten sie intensiv darauf vor, während der Dauer der Performance Texte eben nicht einfach nur abrufen zu können, sondern vor allem permanent zu produzieren innerhalb des vorgegebenen ästhetischen Rahmens. Umso wichtiger ist die Vermittlung einer auf Mündlichkeit basierenden Produktionsästhetik im Probenprozess.

Die sogenannte Improvisation oder das Stegreif-Theater, wie man diese Form der Darbietung vielleicht auch in klassischer Theatertradition bezeichnen könnte, wird hierbei allerdings um einen entscheidenden Akteur erweitert: das Publikum. Dabei werden die Theatergänger*innen stets mit einer fiktionalen Gruppenzugehörigkeit bedacht. Sie sind »Besucher eines Tages der offenen Tür« wie in *Schwarze Augen, Maria* (2013, Deutsches Schauspielhaus Hamburg), künftige »Angestellte« wie in *Söhne & Söhne* (2015, Deutsches Schauspielhaus Hamburg) oder »Kurs-Teilnehmer*innen« wie in *Das halbe Leid* (2017, Deutsches Schauspielhaus Hamburg). Als fiktive Gruppenangehörige gestalten die Besucher*innen die mündlichen Texte der Performance-Szenen mit, wobei sie gleichzeitig in ihrer realen Identität verbleiben. Das wirkt sich insofern auf die Dialoggestaltung aus, als dass sich dadurch eine inhaltliche und ästhetische Hierarchisierung ergibt, wie es in einer klassischen Theater-Inszenierung dem Verhältnis von Autor*in und Schauspieler*in entsprechen mag. Nur so vermag der Dialog bei SIGNA gestaltete Kunstform zu bleiben. Diese »Strategie« der Gesprächsführung ist die entscheidende Komponente, die die ästhetische und illusorische Form des kreierte SIGNA-Kosmos garantiert. Die Rolle des Publikums könnte zunächst als »Participatio actuosa«, als »tätige Teilnahme« definiert werden, ein Begriff, der aus dem Kontext religiöser Rituale stammt. Je länger die Theaterbesucher*innen in der Performance verweilen, desto mehr kommen sie buchstäblich »ins Gespräch«. Die permanente Textproduktion wird allerdings dann besonders herausfordernd für die Darsteller*innen, wenn das Publikum die Fiktion mit Meta-Texten zu durchlöchern versucht, wie z. B. Fragen nach Aufführungspraxis stellt oder nach dem »realen« Menschen hinter dessen fiktionalem Charakter sucht. Dann erwartet die Performer*innen die besonders herausfordernde Aufgabe, die Fiktion mit ihrem Text und ihrer Darstellung zu bewahren, ohne dass sie durch einen vorgeschriebenen schriftlich geformten Dialog eines Theaterautors oder einer Theaterautorin Entlastung erfahren.

Doch wenngleich eine Kultur der Mündlichkeit die wesentliche Basis für die ästhetische Form der SIGNA-Performance darstellt, hat sich innerhalb der Performance eine Kultur von Schriftlichkeit entwickelt, wie sie in Inszenierungen auf der Theater-Guckkastenbühne kaum einen wirkungsmächtigen Auftritt finden könnte. Textsorten, die dem Bereich intimen Schreibens zugeordnet werden können, ermöglichen eine mediale Innenschau der fiktiven Charaktere. Dazu gehören beispielsweise über die gesamte Aufführungsdauer hinweg fortlaufend geschriebene Tagebücher. Sie werden dem Publikum durch spontane Spiel-Entscheidung unter Umständen zugänglich gemacht. Oder es werden Briefe geschrieben, die die Charaktere dem Publikum zukommen lassen wie auch umgekehrt. Selbst außerhalb der Performancezeit gibt es einen Briefverkehr zwischen fiktivem Charakter und »echtem« Theaterbesucher. Oder es werden dem Publikum heimliche Botschaften in Form von Zetteln zugesteckt, die laut auszusprechen einen Ordnungsverstoß innerhalb der Fiktion bedeuten würden. Nicht selten entstehen Gedichte, die als besonders intime Textgattung einen kunstvollen Einblick in das Seelenleben des Charakters vermitteln sollen. In *Schwarze Augen*, *Maria* spielten sogar mit Texten und Bildern vollgeschriebene Wände eines Treppenverschlages als Teil des installativen Bühnenbildes die entscheidende Rolle in Marias intensivem szenischem Spiel. Während der gesamten Performancedauer wurden die Wände als eine Art Zellen-Tagebuch weiter betextet.

Diese dem Subjektiven zuzurechnenden Textsorten aus der Tradition von Schriftlichkeit nehmen einen nicht unwesentlichen Teil des Gesamt-Performancetextes ein. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um während der Probenphase a priori fertiggestellte Spielwerkzeuge, sondern die Texte werden während des szenischen Spieles ebenso wie die Kunstdialoge ad hoc formuliert. Bei genauerer Differenzierung der schriftlichen Elemente innerhalb einer SIGNA-Performance gibt es weitere Gattungen, die – wenn auch in Variationen – in so gut wie jeder Show zum Einsatz kommen. Diese »Requisiten« werden während des Probenprozesses entworfen und gestaltet, um dann in der Performance im Szenenspiel verwendet zu werden. Es handelt sich dabei um Textsorten des öffentlichen Lebens wie beispielsweise Broschüren, oder um bürokratische Instrumentarien wie Formulare, Ausweise, Kurshefte oder Ähnliches.

In der Probenphase wird für jede Performance ein eigenes, aus der Fiktion generiertes Regelwerk entwickelt. Während jedoch »echte« Vorschriften wie das pandemische Social Distancing das szenische

Spiel in einer SIGNA-Performance physisch und psychisch verhindern, setzen eben genau dieselben als Fiktion die Phantasie überhaupt erst frei, die es braucht, um eine Szene und ihren Text im imaginierten und gleichsam realen Spielraum gemeinsam zu erfinden. Die Instruktion eines für den Aufenthalt in der SIGNA-Performance geltenden Regelwerkes ist stets der erste künstlerische Akt, der gemeinsam mit dem Publikum vollzogen wird. Als armseliges Ritual inszeniert werden Vorschriften etabliert, die gleichermaßen für Performer*innen wie für Besucher*innen gelten und die den notwendigen Parameter für einen Aufenthalt im SIGNA-Kosmos setzen. Bei der Begrüßung der »Neu-angestellten« in *Söhne & Söhne* beispielsweise fand die Einweisung in Form einer Begrüßungsrede des entmachteten Seniorchefs statt, der jedoch regelmäßig unter der Aufgabe zusammenbrach. In *Die Erscheinungen der Martha Rubin* (Schauspiel Köln 2007, eingeladen zum Theatertreffen Berlin 2008) wurden in einem Schwarzweiß-Video im Stil eines monotonen militärischen Informationsfilmes die Regeln für das Betreten des Dorfes verlesen. Exemplarisch seien an dieser Stelle die Verhaltensregeln abgedruckt, die den Besucher*innen von Ruby Town nahegelegt wurden:

Um Ihnen den Aufenthalt so sicher und angenehm wie möglich zu machen, hat die Militäreinheit des checkpoint Ruby Town Verhaltensregeln aufgestellt, die Sie während Ihres Besuches von Ruby Town befolgen sollten.

1. Besucher müssen die Schutzmäntel und -stiefel tragen, die vom Militär verteilt werden. Gepäck, Bücher und Kommunikationsgeräte dürfen nicht nach Ruby Town mitgebracht werden.
2. Sämtliche Besucher sind verpflichtet, ihren Nordstaatenausweis ständig mit sich zu tragen. Der Ausweis muss auf Verlangen eines Militärbeamten des Nordstaates vorgezeigt werden. Es ist strengstens untersagt, sich falsch auszuweisen oder sich als Militärbeamter auszugeben.
3. Mit dem Betreten von Ruby Town verlassen die Besucher den Nordstaat und sind nicht länger durch das nordstaatliche Gesetz geschützt. Der Aufenthalt in Ruby Town findet gänzlich in eigener Verantwortung statt.

4. Es darf kein Alkohol in die Siedlung Ruby Town gebracht werden. Die Militäreinheit behält sich das Recht vor, Besuchern den Zutritt zu Ruby Town zu verweigern, sollten sie nach deren Einschätzung unter dem Einfluss von Rauschmitteln stehen. Die Menschen von Ruby Town haben eine Tradition des Trinkens. Wahrscheinlich wird Ihnen Alkohol angeboten, wenn Sie eine Privatunterkunft besuchen. Das Militär empfiehlt Ihnen einen vernünftigen, gemäßigten Alkoholkonsum.

5. Wenn Besucher die Nacht in Ruby Town verbringen möchten, können sie eine Kurzzeit-Aufenthaltsgenehmigung für maximal drei Nächte im Verwaltungsbüro des Militärs beantragen. Besucher können nur in Ruby Town übernachten, wenn sie zuvor eine Vereinbarung mit einem Bewohner getroffen haben.

6. Die Besucher sind aufgefordert, prinzipiell Rücksicht auf die Gewohnheiten der Bewohner von Ruby Town zu nehmen. Wenn ein Besucher gebeten wird, sich ruhig zu verhalten, muss er dem unverzüglich nachkommen. Dem Besucher ist untersagt, die Siedlung unter illegalen Absichten zu missbrauchen – wie zum Beispiel unbefugtem Übertreten der Grenze oder Störung des allgemeinen Friedens, Komforts oder der Privatsphäre der Bewohner.

7. Besucher, die intimen Kontakt mit einem Ruby Towner hatten oder die Nacht in Ruby Town verbracht haben, sollten sich zur medizinischen Untersuchung im militärischen Verwaltungsbüro anmelden.

8. Sämtliche Lebensmittel-, Tabak- und Geldspenden an die Einwohner von Ruby Town sollten im militärischen Verwaltungsbüro registriert werden.

9. Besucher, die Ruby Town wieder verlassen, müssen sich dem Ausschreibungsverfahren unterziehen und bereitwillig sämtliche Fragen beantworten, die vom Militär gestellt werden.

Während die Regeln also mit Betreten der SIGNA-Welt *gelten*, aber auch nur hier und ab jetzt bis zum Verlassen der Fiktion *gelten*, ist der möglicherweise reizvolle Verstoß gegen dieselben und die darauf folgende »Strafe« immer zugleich kalkulierter Teil des Spiels. Das

schriftliche Regelwerk erfüllt eine Doppelfunktion, indem es einerseits die reale, unter praktischen Gesichtspunkten notwendige Ordnung für das Zusammenspiel von Performer*innen und Publikum etabliert und andererseits in ihrer Fiktion scheinbar ständig verhandelbar bleibt. So ist sowohl das Befolgen als auch Nicht-Befolgen jeder Vorschrift künstlerischer Akt im großen Unterschied zu den realen, durch die Pandemie bedingten Geboten.

Die SIGNA-Performances enden stets ohne Applaus des Publikums. Ebenso wenig gibt es ein mediales Konservieren des auf Mündlichkeit basierenden Gesamt-Theatertextes. Mit jeder Aufführung ist er unwiederbringlich verloren, er wird niemals wieder in gleicher Weise stattfinden. Lediglich die überbleibenden Schriftstücke werden von SIGNA am Ende der gesamten Performance in einem Archiv gesammelt, ihnen kommt nun Ausstellungscharakter mit Erinnerungswert zu. Auch hier hat sich als Folge der Performance eine Kultur der Mündlichkeit durchgesetzt: Noch Wochen nach der letzten Aufführung finden zahlreiche Gespräche unter Teilnehmenden wie Darstellenden der SIGNA-Performance an verschiedensten Orten und zu unterschiedlichsten Gelegenheiten statt, die sich allein aus den subjektiven Erinnerungen nähren.

Social Fiction. Prozessuale Texterzeugung in SIGNAs *Das halbe Leid*

Ein Vorschlag zur Analyse zeitgenössischer
Theaterereignisse

Es geht gar nicht so sehr darum, sich in einen Charakter hinein-zudenken. Das Faszinierende ist eher, eine Figur zu erschaffen, die sich in einer Gesellschaft bewegt, und zu sehen, was auf diese Figur zukommt. Das Interessante ist nicht, was diese Figur macht, sondern was sie auslöst.¹

In diesem Beitrag möchte ich drei Thesen aufstellen und in einem ersten Anlauf zu begründen versuchen. Erstens: Es gibt zeitgenössische Theaterformen, die nicht mehr sinnvoll allein mit dramen-, zeichen- oder performancetheroretischen Mitteln zu analysieren sind. Zweitens: Zu diesen ästhetischen Ereignissen gehören SIGNAs Shows, deren Besonderheit am Beispiel von *Das halbe Leid* herauszuarbeiten ist.² Drittens: Mithilfe einer Dispositivanalyse nach Michel Foucault wird es möglich, das Besondere an diesen Formen des Gegenwartstheaters zu verstehen und zugleich eine aktuelle Methode für die Theaterwissenschaft zu etablieren.

Der Schwerpunkt der dispositivanalytischen Untersuchung liegt dabei auf dem *Prozess der Texterzeugung* in SIGNAs Show *Das halbe Leid* und auf den Gründen, mit denen man SIGNAs Show als Social Fiction theaterwissenschaftlich beschreiben und analysieren kann.

SIGNAs Show *Das halbe Leid* hatte am 16. November 2017 in der ehemaligen Werkhalle der Firma Heidenreich & Harbeck in Hamburg-Barmbek Premiere und wurde bis zum 14. Januar 2018 gezeigt.³ Es ist die dritte Inszenierung, die SIGNA mit dem Hamburger Schauspielhaus nach *Schwarze Augen, Maria* (2013 – 14) und *Söhne & Söhne* (2015 – 16) an alternativen Spielstätten in Hamburg gezeigt hat.

Die Rahmenhandlung von *Das halbe Leid* bezieht sich auf die Arbeit des fiktiven Vereins »Das halbe Leid e. V.«, der Zuschauer*innen als sogenannte Kursist*innen einlädt, zwölf Stunden (von jeweils 19 Uhr bis sieben Uhr morgens) in einer Gruppe mit bis zu drei Kursist*innen mit den sogenannten Leidenden zu verbringen. Es gibt also drei Gruppen von Mitwirkenden: Die Leidenden, Darsteller*innen aus dem

Team von SIGNA, die als Mentor*innen der Kursist*innen (Publikum) mit diesen ihr persönliches Leid teilen, und die sogenannten Mitleidenden (Vereinsmitglieder), die gemäß der Rahmenhandlung den Verein »Das halbe Leid« gegründet haben und mit ihm das Leid insgesamt mindern wollen. So sind die Mentor*innen mit ihren fiktiven Biografien der Armut nicht dem Publikum (den »Kursist*innen«) in einer Frontstellung entgegengesetzt, sondern es gibt in der Narration eine durchaus ambivalente dritte Ebene: die professionellen Helfer*innen, die »Mitleidenden«, einerseits verantwortlich für die Vereinsgründung, den Aufbau dieser Unterstützung, andererseits auch Vertreter*innen origineller Theorien über das Menschsein, den Grund des Elends und das, was die Leidenden tun sollten. Die »Mitleidenden« laden das System »Empathie-Schulung des Publikums« mit psychischer Energie und Aggressivität auf. So finden sich die »Kursist*innen« oft in Konfliktsituationen zwischen den beiden Darstellergruppen, den »Leidenden« und den »Mitleidenden«, wieder. Das bedeutet für das Publikum neben der offensichtlichen Anforderung an die eigene Empathie auch einen Autoritätskonflikt. Denn die »Mitleidenden« sind die Gastgeber*innen; sie verantworten die Vereinsstruktur; sie leiten das Spiel und setzen die Regeln fest.

Wie kann man theaterwissenschaftlich erschließen, was bei SIGNA passiert? Der Verein ist als fiktive Institution zentraler Teil einer ebenso fiktiven Rahmengeschichte, in der das Publikum von Anfang an als Mitwirkender eingeplant wird. Zunächst gibt es keine Spielvorlage mehr, keinen Dramentext und kein herkömmliches Regiebuch. Bis zur letzten Aufführung einer Show bleibt der Text, der an dem Abend gesprochen wird, unbestimmt und offen. Auch nach der Premiere lässt sich kein Text rekonstruieren, selbst wenn man das, was an allen verschiedenen Orten von Darsteller*innen und Publikum gesagt und getan wird, in zwölf Stunden penibel aufzeichnen würde, hätte man keine Grundlage für eine Dramenanalyse. Denn zum einen würde schon bei der nächsten Aufführung mit anderem Publikum ganz anderer Text erzeugt und zum zweiten könnte eine Analyse des gesprochenen Textes nicht annähernd enthüllen, was das Theaterereignis ausmacht.

Dass es keinen Text gibt, ist jedoch für die Theaterwissenschaft kein Drama mehr. Wir könnten versuchen, die theatralen Zeichen im Sinne einer semiotischen Aufführungsanalyse zu interpretieren. Das würde bedeuten, den Raum zu beschreiben, die eingesetzte Technik, vielleicht die ursprünglichen von Signa Köstler geschriebenen Charakterskizzen für die Darstellung anstelle eines Textes nehmen, aber auch so würde man zweifellos den Sinn verfehlen. Wie lässt sich nun

der Text, der erst in dem Moment der Show gesprochen und in den Proben durch Gespräche, klare künstlerische Regeln vorbereitet wird, erfassen und wie ist Text im Theaterereignis positioniert und überhaupt zu analysieren, wenn er nicht vorliegt und nicht dokumentiert werden kann?

Auf der Tagung *Theater als Dispositiv* (Gießen 2014) plädierte Ulrike Haß dafür, den semiotischen und von Erika Fischer-Lichte geprägten Aufführungsbegriff mithilfe des von Michel Foucault geprägten Begriffs »Dispositiv« in einigen Fällen zu erweitern:

In allen angeführten Aspekten leistet ein Konzept der *Aufführung als Dispositiv* entscheidende Öffnungen, indem es davon ausgeht, dass sich die in einer Aufführung beteiligten Materialien, Kenntnisse, Gegenwarten, Elemente, Äußerungen, Kunstfertigkeiten, Konventionen – alles ist diesbezüglich grundsätzlich nur im Plural anzuzeigen – nicht positiv bestimmen lassen. Vielmehr gehen mit jedem Beteiligten, mit jedem involvierten Element, unterschiedliche Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten von unterschiedlicher Dauer einher. Sie verknüpfen sich in der Aufführung als Dispositiv zu einem Netz von selbst diskursiven und nicht-diskursiven Elementen.⁴

Ich möchte vorschlagen, diesem Ansatz zu folgen und *Das halbe Leid* mit dispositivanalytischen Mitteln zu untersuchen. Dabei möchte ich mich besonders diesem Netz von diskursiven und nicht-diskursiven Elementen zuwenden und mich an der Definition von Michel Foucault orientieren.

Was im Probenprozess vorbereitet wurde, ist nicht Dialogtext und sind keine festgelegten Bühnenhandlungen, deren Bedeutung entschlüsselt werden könnte. Die theaterwissenschaftliche Analyse von *Das halbe Leid* kann gelingen, wenn wir es als künstlerisches Dispositiv betrachten, denn hier sind alle Elemente eines Dispositivs nach Foucault vorhanden: Die Institution, deren Regeln für die Dauer der Aufführung gelten (der Verein »Das halbe Leid e. V.«), ein gestalteter Raum, in dem die Individuen nach unterschiedlichen Regeln verteilt werden, und die offene, ereignishafte Texterzeugung, die nach diskursiven Regeln stattfindet. Institution, Raum und Diskurs werden von Machtverhältnissen durchzogen, die einerseits durch die Spielregeln und andererseits durch die subjektiven Energien der Spieler*innen und der Zuschauer*innen errichtet werden. Denn Foucaults zentrale Definition von Dispositiv lautet:⁵

Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen Elementen sich herstellen kann.⁶

Foucaults Theorien sehen vor, dass der Sinn von Sätzen oder Texten nicht mehr subjektiv in den Absichten ihrer Autor*innen (oder Sprecher*innen) zu suchen und nicht mehr objektiv in einer Übereinstimmung zwischen Signifikant und Signifikat zu finden, sondern vielmehr der diskursive Ort zu bestimmen ist, an dem eine Aussage auftaucht. Durch die Regeln des Diskurses, dem sie angehört, wird ihr ein Ort zugewiesen, an dem sie weiter verkettet werden kann. Doch im Laufe seiner Forschungen wird Foucault klar, dass die Machtverhältnisse, die auch die Diskurse durchziehen, nicht selbst wieder nur sprachlicher Natur sein können, sondern dass andere Elemente eine Rolle spielen, um die Verteilung der Körper und der Sätze, der Güter und der Ideen in einem gesellschaftlichen (oder ästhetischen) Moment zu regulieren. Damit könnte der gesuchte methodische Ansatz gefunden sein, der es erlaubt, SIGNA-Shows als künstlerische Dispositive zu verstehen, die in einem ästhetischen Grundkontext ein soziales System erfinden, in dem Darsteller*innen und Zuschauer*innen eine energiereiche Interaktion miteinander erleben, die das Publikum auf neuartige Weise emotional in die Inszenierung einbezieht.

Foucault nennt als mögliche Elemente eines Dispositivs den Raum, Normen aller Art, Leit- und Lehrsätze sowie natürlich Diskurse, also sprachliche Ereignisse, die in Möglichkeitsräumen entstehen und weiterverkettet werden. Ich möchte diese Grunddefinition auf die Analyse von *Das halbe Leid* übertragen und die folgenden Elemente in Bezug zur Texterzeugung untersuchen:

- den theatralen Raum
- die diskursiven Verfahren zur Texterzeugung bei den Proben und mit dem Publikum
- die institutionellen Regeln

I. Der theatrale Raum

Mit der Festlegung eines alternativen Spielortes sowie der Ausstattung der Räume beginnt der Probenprozess. In den Räumen finden dann durchgehend die Proben und Aufführungen statt. Viele der Darsteller*innen wohnen die gesamte Zeit über in den Backstage-Räumen.

Im Grundriss sieht man, dass der Spielort (bei SIGNA genannt: Set) am Wiesendamm klar aufgeteilt ist mit getrennten Schlaflsälen; Männer im Erdgeschoss, Frauen darüber im ersten Stock. Auf der anderen Seite der großen Halle befinden sich Seminarräume (Bastelraum, Bibliothek, Musikraum, der Kiosk, Küche, Leseraum etc.). Links von der Halle befindet sich der Sportraum. Die Räume und ihre Atmosphäre bilden das Grundsetting, in dem Texte von den Spieler*innen und im Verlauf der Show auch vom Publikum gesprochen werden. Je mehr sich das Publikum auf die Fiktion der Rahmenhandlung und des Raumes des Vereins »Das halbe Leid e. V.« einlässt, umso differenzierter und umfangreicher wird die sprachliche Beteiligung des Publikums am Geschehen.

Im Vortragsraum werden die Kursist*innen von den »Mitleidenden« in Empfang genommen, nach der Begrüßung und der Übergabe der Anweisungen für den Verlauf der Show und der Aushändigung des Kursheftes werden die Kursist*innen von den »Leidenden« am Überwachungsraum vorbeigeleitet. Der Überwachungsraum, in dem die Videoüberwachung den Kursist*innen auch offen gezeigt wird, erinnert an einen weiteren Begriff von Foucault, den »Panoptismus«⁷, der letzten Endes eine architektonische Maßnahme zur Steigerung der Verinnerlichung der Regeln und der Effizienz der Kontrolle darstellt. Der Raum dient tatsächlich der Sicherheit innerhalb der Aufführung. Eskalationen mit dem Publikum können so frühzeitig entdeckt und Gegenmaßnahmen eingeleitet werden. Gleichzeitig gehört der Videoraum zur Show und zur Disziplinierung, denn er ist ein Element des Spiels und der Überwachung im Spiel zugleich.

Vom Überwachungsraum werden die Kursist*innen in den getrennten Männer- und Frauenschlaflsaal geführt. Nach der Auswahl der Kursist*innen durch die »Leidenden« werden die Kursist*innen von den Mentor*innen am Schlafplatz über die nächsten Schritte aufgeklärt. Vom Vortragsraum gelangen die Kursist*innen zu den Spinden und zur Umkleide, wo sie ihre persönlichen Gegenstände hinterlassen: Kleidung, Taschen, außer Geld und Brustbeutel wird alles Persönliche im Spind verschlossen. Von diesem Moment an sind die Zuschauer*innen in die diskursive Praxis und die Machtverhältnisse im fiktiven Verein »Das halbe Leid e. V.« eingebunden.



- A1 Pausenraum
- A2 Therapie
- A3 Büro
- A4 PC-Café und Kiosk
- A5 Musikraum
- A6 Empfang
- A7 Psychologe
- A8 Bibliothek
- A9+A10 Büro
- A11 TV Raum
- A12 Teeküche

- B1 Schlafsaal EG
- B2 Schlafsaal OG
- B3 Überwachungsraum + Herrenkleiderausgabe
- B4 Vortragsraum
- B5 Damenkleiderausgabe
- B6 Waschraum
- B7 Umkleide
- B8 Duschen

- C1 Suppenküche
- C2 Fitnessstudio
- C3 Bastelraum



Grundriss des Sets in *Das halbe Leid* (2017) von SIGNA

So sind die Räume in *Das halbe Leid* derart gebaut, dass gegenseitige Kontrolle jederzeit möglich ist, mit dem Ziel, die Macht nicht mehr sanktionierend und hart ausüben zu müssen, sondern so, dass die sozialen Regeln internalisiert und wie automatisch befolgt werden. Alle Räume sind bis ins Kleinste gestaltet und für das Folgende vorbereitet. Räume, in denen vom Publikum persönliche Bekenntnisse erwartet werden, sind oft eng und drückend. Rückzugsräume wie Schafsäle haben eine beklemmende Atmosphäre, Vortragsräume sind groß, die riesige Durchgangshalle auch von der Raumtemperatur her kalt.



Vortragsraum in *Das halbe Leid*, Foto: SIGNA/Erich Goldmann

Eine wichtige Regel wird mit dem SIGNA-Begriff »bleak«⁸ benannt: Nach der show-übergreifenden SIGNA-Regel darf alles, was nicht »bleak« ist, also durch Farbigkeit, Materialität oder Verwendungszweck nicht in das ästhetische Konzept passt, nicht in der Fiktion auftauchen und auch nicht genannt werden. Die Grundatmosphäre des Raumes wird durch die grundsätzliche Regel und Entscheidung Signa Köstlers, welche Requisiten, Kostüme oder auch welches Essen »bleak« oder eben »unbleak« sind, wesentlich erzeugt. Signa Köstler beurteilt dafür jeden (auch noch so kleinen oder versteckten Gegenstand, bis hin zu Kontaktlinsenbehältern, Unterwäsche oder der Auswahl der Süßigkeiten, die im Kiosk angeboten werden) nach ihrer Eignung für das »bleake« Set. Daraus ergibt sich haptisch, geschmacklich und gegenständlich



Der Kiosk in *Das halbe Leid*, Foto: SIGNA/Erich Goldmann

ein farblich und materiell sehr spezielles räumliches Bild, in das die Zuschauer*innen aus ihrer Alltagsrealität eintreten. Die Atmosphäre der »bleaken« Räumlichkeiten verstärkt neben den Anweisungen, die das Publikum zu Beginn der Show über den Verlauf bereits im Vortragsraum erhält, die Grundstimmung und hat einen Einfluss auf das Redeverhalten des Publikums. Die Räume von *Das halbe Leid* strahlen eine Kälte, Verlorenheit und Beklommenheit aus, die sowohl auf die Spieler*innen als auch auf das Publikum einwirken und zusammen mit den Diskursregeln die Äußerungen prägen.

II. Die diskursiven Verfahren der Texterzeugung

Diskurse sind nach Foucault Aussageformationen, also im Kern sprachliche Gebilde, in denen sich Aussagen oder, wie Foucault sie später auch nannte: Sprechakte, zu einem Diskurs formieren. Die Aussagen folgen dabei nicht einer Autorintention, sondern Verkettungsregeln, deren Gesamtheit einen Diskurs auszeichnet und von anderen Diskursen unterscheidbar macht. Immer mehr trat in seinen Forschungen jedoch in den Vordergrund, dass es eine schlechthin naive Annahme sei, die Formierung von Aussagen in den einzelnen Diskursen sei nicht zumindest auch durchtränkt von Machtverhältnissen

und außerdiskursiven Energien. Mit dem Begriff »Dispositiv« erreicht Foucault, ein Analyseraster für soziale Systeme und ästhetische Ereignisse bereitzustellen, das die Erkenntnisse aus Diskurs- und Machtanalyse vereinigen kann.

Es ist schwer, eine genaue Trennlinie zwischen den verschiedenen Arten von Regeln, die auf die Mitwirkenden handlungsleitende und texterzeugende Wirkung ausüben, zu ziehen. So ist »Bleak«-Sein eine Regel für die Gestaltung der Räume und für die Gültigkeit von Sprechakten zugleich. Entscheidend ist aber, dass Regeln zu identifizieren sind, die eine diskursive Praxis bestimmen, eine Institution ausmachen, die Verteilung der Körper regulieren und die Gestaltung der Räume vorgeben. Mehr noch: Das Handeln aller Mitwirkenden gemäß den aufgestellten Regeln, die teils bis ins Kleinste Vorgaben machen, konstituiert überhaupt erst dieses Theaterereignis.

Das künstlerische Dispositiv ist in jedem Fall das Ganze, das Geflecht oder Netzwerk von Beziehungen, das sich durch die Regeln zwischen den Akteuren, Darsteller*innen und Publikum bildet. Man kann mit Foucault beschreiben, wie der Text entsteht und warum es keinen Dramentext oder kein im Nachhinein rekonstruierbares Regiebuch als Grundlage für eine theaterwissenschaftliche Analyse geben *kann*. Man sieht zudem, dass es nicht darum geht, Zeichen zu entschlüsseln, weil es in der Show keinen anderen Sinn gibt als die Interaktion im fiktiven sozialen System selbst.



Blondie aus *Das halbe Leid*, Foto: SIGNA/Erich Goldmann

Ausgehend von einer fiktiven Rahmengeschichte, einer Narration, wird den Zuschauern eine Rolle zugedacht, die der »Kursisten«. Sie sollen ihre eigene Kleidung gegen Kursistenkleidung eintauschen und werden von einer Mentor*in gleichen Geschlechts ausgewählt. Sie nehmen z. B. als »Blondie 1«, »Blondie 2« und »Blondie 3« auch ihren Namen an. Dann erfahren sie Teile der Lebensgeschichte dieser Mentor*in, unterbrochen durch vom Regieteam geplante Gänge durch den Raum und Begegnungen mit Anderen. Sie werden angeregt, eigene Kommentare zu geben, assoziativ Geschichten über ihr eigenes Leben zu erzählen und mit den anderen Kursist*innen auszutauschen. Immer wieder kommt es zu Situationen, in denen die Mentor*in oder andere Darsteller*innen vor den Augen des Publikums in Bedrängnis geraten oder verbaler beziehungsweise physischer Gewalt ausgesetzt sind oder die Situation zumindest bedrohlich erscheint. Ohne Kleidung, ohne Handy, ohne Freunde ist das Publikum allein auf sich gestellt, um die kommunikativen Anforderungen des Abends zu meistern.

Die diskursiven Regeln für alle Beteiligten werden am sichtbarsten in den sogenannten »Leidsätzen« (sic!) formuliert:

Kursisten

1. Ich trage deine Kleidung und deinen Namen.
2. Ich ekle mich nicht vor dir.
3. Ich darf dich nicht beurteilen.
4. Ich versuche nicht, dir dein Leid wegzunehmen.
5. Ich nehme teil an deinem Leid.

Leidende

1. Ich lasse mein Leid geschehen.
2. Mein Leid ist groß und immer bei mir.
3. Was du nur ahnst, sehe ich die ganze Zeit.
4. Willst du mein Leid sehen, musst du bei mir sein.
5. Ich teile mein Leid mit dir.

Mitleidende

1. Ich verlasse mein Glück, um dein Leid zu sehen.
2. Dein Leid ist größer als meines.
3. Ich scheue keine Mittel, dein Leid zu enthüllen.
4. Ich weiche nicht vor deinem Leid zurück.
5. Ich leide mit dir.⁹

Diese Regeln definieren die Position der einzelnen Spieler*innen in diesem Dispositiv. Sie geben, wie Diskursregeln generell, keine einzelnen Sätze vor, sondern öffnen den Raum, in dem Aussagen möglich sind. Ein*e Mitleidende*r wird nicht von seinem/ihrer eigenen Leid sprechen, ein*e Kursist*in soll Kleidung und Namen annehmen und sich damit so weit wie möglich von seiner Privatidentität entfernen.

Die Regeln sind für die an der Inszenierung Beteiligten also unterschiedlich nach Gruppen, und sie sind Regeln, die auf das Verhalten und die Einstellung der Akteure abzielen. Die Darsteller*innen agieren alle innerhalb der Rahmenhandlung und innerhalb ihrer fiktiven Biografie. Auch Wörter sind »bleak«, wenn sie in die Narration passen oder eben nicht. Die Begriffe ›Therapie‹ oder ›HSV‹ sollten so z. B. als »unbleak« in den gesprochenen Texten nicht genannt werden. Was »unbleak« ist, ist in der Fiktion nicht erlaubt. Die Darsteller*innen sagen keinen Satz, der nicht dazu passt oder aus diesem narrativen Rahmen fällt. Kursist*innen werden aufgefordert, sich ebenfalls innerhalb der Narration zu bewegen. Sie erhalten auch keine Antwort auf Sätze, die nicht in die Narration gehören. Weder die Sätze der Darsteller*innen noch die des Publikums sind festgelegt. Doch sie folgen den Regeln des Diskurses, der in *Das halbe Leid* aufgespannt wird. Während der Proben werden die Darsteller*innen mehrfach daraufhin getestet, ob sie ihre Rolle so verinnerlicht haben, dass sie keine Sätze sagen, die nicht zur Rolle gehören. Verstoßen sie wiederholt gegen diese Regeln, verstummt die Figur in der Aufführung. Sie wirkt also mit, darf aber keine Sätze mehr sagen. Hier wird die Verbindung zwischen einer Regel für eine diskursive Praxis und einer Verhaltensregel, die als künstlerische Setzung von einer Person vorgegeben wird und eine eindeutige Machtausübung darstellt, besonders deutlich. Das »Bleak«-Sein ist Vorgabe für alle Mitwirkenden, auch für das Publikum, das Kleidung, Schmuck, Handy etc. ja bereits im Spind eingeschlossen hat.

Während der vier Probenwochen nimmt die Klärung der sozialen Regeln sowohl für die Probensituation als auch während der Aufführungen insgesamt einen großen Stellenwert ein.¹⁰

Regeln für die Probenarbeit sind oft pragmatische Prozesssteuerungen: Pünktlichkeit, aufmerksames Zuhören, Putzpläne, Ordnungsregeln, aber auch gegenseitiger Respekt, die Vorgabe, Streitigkeiten nicht in großer Runde auszutragen, sodass Bloßstellungen vermieden werden, das Verbot von sexistischem Verhalten. Die ›Aufgaben‹, die SIGNA den Darsteller*innen stellt, zu denen u. a. die Ausarbeitung der Rollenbiografie gehört, sind so ernst zu nehmen wie in anderen Theaterformen das Lernen von Texten im Skript; sie dienen der Klärung

der Biografie und der Handlungen in der fiktiven Rahmengeschichte sowie im Umgang mit den anderen Charakteren und mit dem Publikum. Auch darf niemand außerhalb des Produktionsteams die Räume betreten. Besuche müssen vorher mit Signa und Arthur Köstler abgesprochen werden. D. h., dass erst mit den Endproben (mit sogenanntem Testpublikum) und dann bei den Aufführungen die Fiktion nach außen geöffnet wird.

Das Netzwerk der Biografien bedeutet, dass die Darsteller*innen die Biografien ihrer Charaktere nicht nur mit Blick auf diesen Charakter entwickeln dürfen und schreiben, sondern immer die Beziehungen zu den anderen Figuren berücksichtigen müssen. So erhalten Darsteller*innen, die zum ersten Mal dabei sind, die sogenannten »Newbies«, folgende Anweisung:

Die Vorstellung ist primär das Resultat eines intensiven Gruppenprozesses, die Charaktere funktionieren nur im Zusammenspiel mit den anderen Charakteren – und im Kontext zum Grundkonzept. Man sollte sich also auf eine konstante Zusammenarbeit vorbereiten und seinen Charakter dem Ganzen anpassen.¹¹

Es kann passieren, dass die Biografien von Signa Köstler korrigiert und verändert werden. Hier wird also kein Manuskript gelernt, sondern eine detailreiche Rahmengeschichte entwickelt, ein fiktives Netzwerk aus Regeln, Biografien, internem Wissen, Grundhaltungen und Beziehungen untereinander aufgespannt. Die Sicherheitsregeln sollen Unfälle verhüten und Verletzungen vermeiden. Dazu gehört sicher das Rauschverbot (betrunken zu sein ist nur samstags während der Probenzeit und während der Feiern, die immer samstagsabends stattfinden, erlaubt, illegale Rauschmittel sind ganz verboten). Bei Gewaltspielen darf nicht ins Gesicht geschlagen werden. Alle Teammitglieder müssen den jeweiligen individuellen Grad der Bereitschaft zu Sex und Gewalt in den Szenen kennen und immer beachten. Außerdem wird ein System von Codewörtern vermittelt, das es erlaubt, innerhalb einer Aufführung wirkliche Gefahren oder Unpässlichkeiten von Sätzen innerhalb der Fiktion zu unterscheiden, ohne dass die Fiktion für das Publikum aufgebrochen wird. In den Regeln für die Aufführungen ist es absolut untersagt, aus der Rolle zu gehen, und dies bedeutet den Ausschluss aus dem Projekt. Es gibt auch eine Liste weiterer Dinge, die nicht erlaubt sind, so z. B. das Bühnenbild zu zerstören, Vorhänge zu öffnen oder die Backstage-Räume für Publikum offensichtlich zu betreten, dies sollte überhaupt nur in Ausnahmefällen geschehen.

Kommunikation mit dem Publikum ist immer wichtiger als Kommunikation untereinander. Es kann passieren, dass im Eifer der Aufführung eine Reihe von Darsteller*innen sich in einem Raum spielerisch verausgaben und dann feststellen, dass kein*e einzige*r Zuschauer*in in den letzten Minuten im Raum gewesen ist. Intern nennt die Gruppe das dann einen ›Hobbit‹.

Zur Spielweise erklärt SIGNA den Teammitgliedern: »Es handelt sich um naturalistisches Spiel, Interaktionen werden dem sprachlichen und nichtsprachlichen Verhalten des Publikums angepasst.«¹²

Dabei geht es sehr stark auch um die räumliche Positionierung zum Publikum; dazu gehört auch, Publikum, das miteinander spricht, voneinander zu trennen und die Konstellationen, die sich mit Darsteller*innen und Kursist*innen in den Räumen ergeben, immer mit zu beachten. Das Publikum spricht mit den fiktiven Figuren, mischt sich in Situationen ein und erzeugt auf diese Weise permanent Text und neue Spielsituationen. Mitunter vergessen Zuschauer*innen, dass es sich um eine Fiktion handelt, da sie – vergleichbar zu ihrem realen Leben – Gespräche führen. Diese vom Publikum erzeugten Texte sind zwar geprägt von den Regeln, der Raumatmosphäre, dem Netzwerk der Biografien, auf das sie reagieren, aber die Sätze sind nicht fixierbar, sie variieren wie die Zusammensetzung des Publikums. Im Rahmen der Fiktion agiert und spricht das Publikum und setzt damit die Dialoge und Spielsituationen, die ausschließlich auf sie hin ausgerichtet sind, fort. Bemerkenswert ist, dass durch die Äußerungen des Publikums im Verlauf der gespielten Shows die Rahmenhandlung immer weiter angereichert wird und die Spieler*innen mit ihren Sätzen auf Äußerungen des Publikums, die an einem anderen Tag gefallen sind, reagieren.

Signa Köstler hat als Texte zwar kurze Biografien erstellt, die die Spieler*innen weiterschreiben und die von Signa Köstler wiederum überarbeitet werden, aber was in den Situationen mit dem Publikum gesprochen wird, existiert nicht als fixierter Text. Es gibt Skizzen, Notizen und Rollenbiografien, aber keine Spielvorlage, da dies dem Spielprinzip widerspricht. Dieser mündliche Text folgt sowohl bei den Spieler*innen als auch beim Publikum Diskursregeln, variiert aber in den einzelnen Äußerungen.

III. Die institutionellen Regeln

Viele der Regeln erscheinen als Tipps und Erfahrungswissen. Je öfter Darsteller*innen bei SIGNA mitgewirkt haben, umso mehr tragen sie

als sogenannte »Veteranen« zum Funktionieren der Fiktion bei. Veteranen-Tipps werden ebenfalls verschriftlicht und an die »Newbies« weitergegeben. Insgesamt umfassen die Regeln etwa 20 Seiten.¹³ Die Rahmengeschichte oder Narration ist in SIGNAs Inszenierungen immer surreal und darauf angelegt, das routinemäßige Verhalten der Zuschauer*innen zu erschüttern. In *Söhne & Söhne* ging es um ein Unternehmen, dessen Energie durch Degeneration und äußere Einflüsse schwand, in *Schwarze Augen, Maria* um eine mysteriöse Familiengeschichte. In *Das halbe Leid* wird nun ein Verein erfunden, der das Leid von mittellosen Menschen thematisieren soll. Immer wieder sind es Geschichten von Gemeinschaften am Rande der Gesellschaft, die scheitern oder zu scheitern drohen. Immer sucht ein Kollegium (*Söhne & Söhne*), eine Familie (*Schwarze Augen, Maria*) oder eben ein Verein (*Das halbe Leid*) sein Heil in der Öffnung zum Publikum hin. Immer erleben die Zuschauer*innen, deren Weg durch die Räume der Installation mal minutiös vorgegeben und mal sehr frei disponierbar ist, eine bereits bestehende Gemeinschaft, deren Schwierigkeiten von ihnen, dem Publikum, geteilt oder geheilt werden sollen.

Die institutionellen Regeln ergeben sich demnach aus Regeln, die den Umgang miteinander im intensiven Proben- und Aufführungszeitraum und Regeln innerhalb der Fiktion betreffen; beides zusammen ergibt erst die *Social Fiction* für Darsteller*innen und Zuschauer*innen; auch Signa und Arthur Köstler sind immer ein Teil der Fiktion, d. h. sie agieren innerhalb dieser mit Verantwortung und Blick für das Gesamtbild, das erzeugt wird.

Es gibt darüber hinaus eine Reihe von Regeln, die man *administrative Regeln* nennen kann. Sie regulieren den Ablauf der Show und sind im Kern Sicherheitsregeln. Sie sorgen dafür, dass die Show nicht eskaliert, dass Zuschauer*innen (oder Darsteller*innen) nicht durchdrehen, keine traumatischen Erlebnisse haben und dafür, dass keine Unfälle passieren.

Dazu gehört das genannte System von Codewörtern, das allerdings nicht veröffentlicht werden darf. Es ermöglicht den Darsteller*innen, intern Alarm zu schlagen, wenn die eigene Gesundheit oder der psychische Halt gefährdet sind, oder Hilfe zu holen, wenn Zuschauer*innen die Regeln eklatant verletzen. So werden Sätze gekennzeichnet, die nicht innerhalb der Narration geäußert werden. Daher kann man von einem Notfallplan sprechen.

Wenn es zu Gewalttätigkeiten kommt, finden die in der Regel innerhalb der Gruppe der Darsteller*innen statt. Zuschauer*innen werden nicht aktiv in Gewalttätigkeiten verwickelt. Wenn diese aber un-

bedingt möchten, dürfen sie mitmachen. Hier gibt es Regeln für die Darsteller*innen, die für alle Situationen feststehen (etwa: »nicht ins Gesicht schlagen«) und Regeln, die abhängig sind von der Bereitschaft der Darsteller*innen. Drei Stufen sind vorgesehen. Die meisten Darsteller*innen sind für die höchste Stufe der Gewalt bereit.

Ebenfalls drei Stufen gibt es bei erotischen Körperberührungen und dem Thema Nacktheit. Auch hier sind die Teammitglieder in den meisten Fällen auf der höchsten Stufe eingetragen.

Es werden auch Listen, Aushänge und Informationen zusammengestellt, die für die Aufführungen von Belang sind. So gehören auch Inventarlisten aus den Räumen dazu, in denen mit Material, beziehungsweise Essen und anderen Utensilien gearbeitet wird – hier ist überprüfbar, welche Objekte nachbestellt werden müssen, welche in der Form bestehen bleiben können. Dies ist das institutionelle Element des Dispositivs.

Die Verteilung der Körper im Raum ergibt sich in *Das halbe Leid* dadurch, dass die Leidenden die Kursist*innen durch eine Vielzahl von offen zugänglichen Räumen führen. Nur ab und an werden Programme angeboten, an denen die Teilnahme möglich, aber nicht notwendig ist, z. B. Vorträge, Workshops oder Freizeitaktivitäten.

Im Beiheft ist eine Übersicht der zu besuchenden Räume und Veranstaltungen enthalten, auf die sich dann die Zuschauer*innen verteilen. Für die Darsteller*innen erstellt SIGNA in der dritten Probenwoche genaue Laufpläne, wohin die Figuren zu welchem Zeitraum gehen. Dadurch wird zwar kein Dialog festgelegt, aber das Aufeinandertreffen bestimmter Figuren bestimmt. Es gibt sogar einen Masterplan, der laut Signa Köstler zu den komplexesten Elementen des Probenprozesses gehört. Hier wird in einer großen Tabelle festgelegt, welche*r Darsteller*in zu welchem Zeitpunkt wo ist. Die Laufpläne sind dann die individuelle Variante aus der Sicht des/der einzelnen Darsteller*in. Bei diesen Begegnungen wird also sowohl zwischen den Darsteller*innen als auch in Interaktion mit dem Publikum gesprochener Text erzeugt.

IV. Prozessuale Texterzeugung: *Das halbe Leid*

Die Texterzeugung geschieht in den Räumen. Hier kommen zu bestimmten Zeiten, entweder genau festgelegt, beispielweise zu einem Seminarbeginn, oder wie es die Laufpläne vorgeben, Figuren zusammen, die sich in diesem Zeitraum in diesen Räumen aufhalten können, und treffen auf Kursist*innen, die in *Das halbe Leid* oft gemeinsam mit

Aktivitäten der Kursphase I

Oase	Musikzimmer	Spielothek	Gesprächszimmer 1	Gesprächszimmer 2	Diskussionsraum	Fernsehraum	Halle	Sportraum	Bestellraum
20:00	SPEZIFISCHESTÖNEN mit Ruben (max. 6 TN)		KOLLOQUIUM mit Peter (max. 4 TN)	SCHATZSUCHE mit Anette (max. 4 TN)					
20:30	DAS ZARTE BAND mit Ruben (max. 4 TN)		KOLLOQUIUM mit Peter (max. 4 TN)	SCHATZSUCHE mit Anette (max. 4 TN)				INFERNO mit Serkan (max. 6 TN)	LEIDGESTALT mit Ute (max. 6 TN)
21:00	RÜCKENWIND mit Anette (max. 5 TN)				SCHREIB- UND LESERUNDE mit PC Patrick (max. 6 TN)			ORKAN mit Serkan (max. 4 TN)	VOM EINDRUCK ZUM mit Ute (max. 6 TN)
21:30	RÜCKENWIND mit Anette (max. 5 TN)				SCHREIB- UND LESERUNDE mit PC Patrick (max. 6 TN)			VULKAN mit Serkan (max. 6 TN)	EIN OBDRACH FÜR DOLORES mit Elisa (max. 8 TN)
22:00	WEINEN mit Viola (max. 6 TN)					REFLEXIVES FERNSEHEN mit Anette (max. 5 TN)		HERZ & STAHL mit Ute und Susi (max. 8 TN)	EIN OBDRACH FÜR DOLORES mit Elisa (max. 8 TN)
22:30	AUSZEIT mit Serkan (max. 6 TN)	LIFESTYLE mit Gretchen (max. 6 TN)	KOLLOQUIUM mit Peter (max. 4 TN)						EIN OBDRACH FÜR DOLORES mit Elisa (max. 8 TN)
23:00	DIALOG MIT DOLORES mit Ute (max. 5 TN)		KOLLOQUIUM mit Peter (max. 4 TN)			REFLEXIVES FERNSEHEN mit Viola (max. 5 TN)		KÖRPERSCHLEUSEN mit Elisa (max. 5 TN)	
23:30	DAS ZARTE BAND mit Ruben (max. 4 TN)			HOFFNUNGS-LUFTBALLON mit Anette (max. 4 TN)	SEHNSUCHTSTEICH mit Ute (max. 4 TN)			KÖRPERSCHLEUSEN mit Elisa (max. 5 TN)	RAUM FÜR PERSPEKTIVENWECHSEL mit Peter (max. 8 TN)

Kursphase II

Vortragsraum

22:00

Peter Freund:

Ich fühle, was du fühlst

23:00

Ruben Maria Harbeck-Schwenk:

Sich selbst im Leiden anderer finden

23:30

Honey:

In sieben Schritten zu Dolores (oder lernen, sich selbst rückgängig zu machen)

03:00

Viola Freund:

Und auch die Tiere schlafen

den Mentor*innen unterwegs sind. Hier entsteht aus der (biografisch in den Proben festgelegten) Beziehung, die die Figuren zueinander haben, eine Spielsituation. Text wird improvisiert gesprochen und das Publikum reagiert auf diese Situation.

Für die Texterzeugung spielt es daher eine besonders große Rolle, welche Figuren mit welchen Biografien und Zuständen beziehungsweise Energien aufeinandertreffen, da das die Grundatmosphäre einer Szene bestimmt. Kursist*innen erhalten ihr Kursheft bereits bei der Einführung ganz zu Beginn. In *Das halbe Leid* können sie einigermaßen frei wählen, wann sie wohin gehen. In anderen Inszenierungen, etwa bei *Söhne & Söhne*, wurde das sehr stark reglementiert und auf die Minute festgelegt.

Die Darsteller*innen haben da weniger Auswahl. Sie erhalten jede*r einen genauen Laufplan, der festlegt, wann sie in welchem Raum sein sollen und auf welchen anderen Charakter sie dann treffen werden. Da die Charaktere alle ein Netzwerk von Beziehungen untereinander haben und sich einige der Figuren feindlich gegenüberstehen, können Konflikte auf diese Weise bereits geplant werden, ohne sie im Einzelnen inszenieren zu müssen.

An zwei Beispielsituationen aus *Das halbe Leid* möchte ich die Form der Texterzeugung kurz verdeutlichen: In der zu bestimmten Zeiten im Kursheft verzeichneten »Schreib- und Leserunde«, die im Diskussionsraum stattfindet, sind als Beginn 21 Uhr und 21:30 Uhr angegeben: Maximal sechs Kursist*innen können den ca. sechs Quadratmeter großen Raum betreten. Patrick, »Mitleidender« des Vereins, Blondie sowie der stumme Gaze als »Leidende« sind im Raum, als die Kursist*innen eintreten. Das Vereinsmitglied Patrick erklärt die Regeln und das Publikum beginnt über seine Wünsche für die Zukunft zu schreiben. Blondie liest alle Texte vor und kommentiert sie. Er zeigt sein Notizheft mit eigenen Texten und Zeichnungen. In dem sehr engen Raum erleben die Kursist*innen die Angstzustände von Blondie, sehen seine Verletzungen, Striemen am Körper aus einer Schlägerei und nehmen wahr, wie Gaze Schleim aus der Nase tropft und er apathisch, ohne zu sprechen, dasitzt. Das Publikum versucht zu schlichten, wenn es zum Streit zwischen Blondie und Patrick kommt, der im gemäßigten Helfersprech die Situation ruhig zu halten versucht. Was gesprochen wird, hängt hier also von der Beziehung ab, die zwischen Blondie, Patrick und Gaze besteht, als Handlungsvorgabe steht das Schreiben und die Diskussion über die Schreibergebnisse im Raum sowie als Diskussionsgrundlage die Geschichten, die die Kursist*innen erfinden. Das Seminar ist auf eine halbe Stunde begrenzt.

Im Seminar »Rückenwind«, das auf der Liste für 21 Uhr sowie 21:30 Uhr im Raum »Oase« angeboten wird, wird Lonnie von der »Mitleidenden« Anette in die Mangel genommen und soll, verstärkt durch die von ihr angeleiteten Äußerungen der Kursist*innen, über ihr Leid sprechen, sich in das Leid begeben und es zulassen. Es werden vorformulierte Sätze wiederholt und eine Weigerung Lonnies wird sofort sanktioniert und bestraft. Anette hat Lonnie massiv mit Sätzen attackiert und die Kursist*innen dazu aufgefordert, diese zu wiederholen. So wird der von ihr vorgegebene Satz »Du hast es verdient« chorisch gesprochen. Ein Kursist, der sich geweigert hat mitzusprechen, wird von Anette dazu aufgefordert, sich hinzuknien. Aus den Regeln des Sprechens und dem Brechen dieser Regeln ergibt sich eine Spielsituation, durchzogen von Machtausübungen durch Anette, in der sich die Figuren und die Kursist*innen gleichermaßen aufhalten, handeln und sprechen.

Die Texterzeugung zwischen den Figuren und dem Publikum spannt ein fiktionales soziales System auf, in dem sich das Publikum verhalten und sprechen kann. Die Regeln des Sprechens in der Fiktion von *Das halbe Leid* sind künstlerische: Die Fiktion setzt sich aus »bleaken« Farben zusammen, der Kaffee, die Suppe schmecken anders und es kommt oft in den Shows vor, dass das ins Set eingeladene Publikum auch anders, fast intimer, offener spricht als im Alltag. Absicherungen und Attribute der Identität bleiben draußen, werden für den Zeitraum abgegeben oder eben in einem Spind eingeschlossen. Es ist zu beobachten, dass SIGNAs Shows Situationen von Minderheiten in den Vordergrund stellen und das Publikum damit konfrontieren.

V. Social Fiction

SIGNAs Inszenierung *Das halbe Leid* kann als *Social Fiction* verstanden werden: als ein künstlerisches Dispositiv, das den Text als Interaktion mit dem Publikum in einem fiktiven sozialen System erzeugt. Hierzu werden im Probenprozess Räume geschaffen, in denen die Beziehungen der Darsteller*innen untereinander und zum Publikum hin insofern verstärkt werden können, dass gewohnte Verhaltensweisen aus dem Alltag in ihnen fast unangebracht und unerwünscht erscheinen. Zudem werden Regeln implementiert, die das Verhalten der Darsteller*innen steuern, und Biografien erfunden, die den Darsteller*innen eine Rolle einzunehmen erlauben und die sie in die Lage versetzen, aus ihrer Figur heraus zu sprechen und den Text live im Moment der Aufführung zu erfinden. Zugleich wird das Publikum, das in der Insze-

nierung aktiv teilnimmt, mit Regeln konfrontiert und immer wieder einem Druck ausgesetzt, sich in den durch Regeln, Raumkonzepte und Laufpläne vorab geplanten Spielsituationen entweder anforderungskonform oder rebellisch zu verhalten.

Die beabsichtigte Wirkung auf die Zuschauer*innen besteht sicher in einer Hinterfragung ihres eigenen Selbstbildes. Wie besteht man, wenn man ohne die eigenen Freunde, den eigenen sozialen Status, ohne Handy und Kontokarte, einfach auf sich gestellt und existenziell gefordert ist? Zum anderen wird auch das, was als Realität wahrgenommen wird, infrage gestellt und mit Parallelwelten konfrontiert:

Im Allgemeinen überlassen wir es den Leuten selbst, zu verarbeiten, was sie bei uns erleben. Manche sagen, es ging ihnen schlecht nach der Aufführung oder sie konnten nicht schlafen, weil es sie so sehr beschäftigt hat, was sie gesehen haben. Aber wir beleuchten ja keine erfundenen Themen, sondern reale zwischenmenschliche und existenzielle Probleme. Ich denke, dass die Leute das auch suchen, dass sie stark reagieren wollen, dass sie sich berühren lassen wollen, auch auf eine unangenehme Art. Wir versuchen, nicht übergriffig zu sein. In unseren Aufführungen gibt es das Düstere und das Gefährliche, aber gleichzeitig erleben die Zuschauer diese Dinge in einem geschützten Raum. Wir versuchen nicht Leute auszustellen – schon gar nicht auf arrogante Art. Es geht um eine Begegnung mit Mitmenschen, die uns fremd und unverständlich bleiben, weil sie anders sind als wir. Und es geht darum, dieses Andere oder das Fremde in sich selbst zu entdecken.¹⁴

Viele Zuschauer*innen kommen mehrmals in eine Aufführung, um den Kontakt zu liebgewonnenen Charakteren, deren Fiktionalität sie kaum glauben können, weiterzuführen oder um Charakterproben beim zweiten Mal besser zu bestehen oder um dort, wo man beim ersten Mal ängstlich war, sich nun richtig einzumischen. Viele Zuschauer*innen erleben zumindest für die Dauer der Show eine Art Neu-Subjektivierung. Sie nehmen wahr, welche Sätze in ihnen entstehen, wenn sie in ungewohnten Räumen Machtbeziehungen ausgesetzt sind, die sie nicht kennen, und Entscheidungen treffen müssen, die sie nicht gewohnt sind; wenn sie auf Emotionen und Energien treffen, mit denen sie in ihrem Alltag keinen Umgang haben. Hier liegt das gesellschaftskritische Potenzial von SIGNAs Shows, die Zuschauer*innen sogar unmittelbar das Gefährliche, Ausgrenzende und implizit Ge-

walttätige ihrer eigenen Handlungen erleben lassen. Für die Theaterwissenschaft ist klar, dass man Inszenierungen wie *Das halbe Leid* von SIGNA nicht analysieren kann, ohne den Bezug zwischen Sprache, Raum und Machtbeziehungen herzustellen.

Das soziale System von SIGNAs Shows erlaubt die energiereiche und dennoch geschützte Interaktion zwischen Menschen in einem außergewöhnlichen und emotionalen Umfeld und es deckt auf, wie soziale Systeme funktionieren können. Der Begriff *Social Fiction* bezeichnet in diesem Zusammenhang ein künstlerisches Dispositiv, in dem die texterzeugende Aktion die Interaktion in einem fiktiven sozialen System ist. Als künstlerisches Dispositiv kann man eine Inszenierung dann bezeichnen, wenn erstens Text und Verlauf ereignishaft offen und entweder gar nicht oder nur in Teilen im Vorhinein verfasst und festgelegt sind und wenn Regeln und Machtbeziehungen Räume, eine gegebene oder erfundene Institution und einen diskursiven Akt der Texterzeugung durchziehen. Diese Kriterien ergeben sich aus Foucaults Begriff von Dispositiv. Zweitens gehört zur *Social Fiction* unbedingt, dass die Texterzeugung durch eine Interaktion geschieht, nicht durch einen monologischen Akt des Nachdenkens, Träumens oder Schreibens und auch nicht durch einen abgesprochenen oder vorproduzierten Dialog. Dies alles könnte durchaus zu einer theatralen Fiktion gehören, sie wäre dann aber in keinem ernsthaften Sinne sozial zu nennen. Drittens muss die *Social Fiction* auch ein soziales System aufspannen, denn damit *Social Fiction* aufgeht, muss es um alle beteiligten Personen oder Figuren gehen. Nur in einem sozialen System ergibt die gemeinsame Interaktion der Beteiligten erst die Bedeutung oder den Gesamttext eines Ereignisses.

In diesem Dispositiv ist die sprachliche Dimension, der Text, diskursiv organisiert. Die einzelnen Äußerungen gruppieren sich entlang der Magnetfelder der Machtbeziehungen und der Diskursregeln. Der Text ereignet sich als Aufführung. So ergibt die dispositivanalytische Untersuchung einer Inszenierung wie SIGNAs *Das halbe Leid* Sinn, denn mit der Lektüre theatraler Zeichen allein würde man die wichtigsten Dimensionen der Inszenierung verfehlen: das Entstehen von Text am Schnittpunkt zwischen Macht, Raum und der künstlerischen Fiktion eines sozialen Systems, in dem das Publikum ereignishaft Subjektivierungen erlebt.

- 1 Arthur Köstler in: Schwarz, Julia: »Die Grenze zwischen Realität und Fiktion. Ihre Inszenierungen machen den Zuschauer zum Akteur: Ein Gespräch mit dem Performance-Kollektiv SIGNA über Immersion, Fiktion und ihr Stück *Das halbe Leid* im SchauspielHamburg«, in: https://www.schirn.de/magazin/interviews/interview_signa_koestler_arthur_performance_kunst_immersion_theater_hamburg_halbe_leid [abgerufen am 06. Juni 2020].
- 2 Der Begriff ›Show‹ steht als Synonym für Aufführung oder Performance. SIGNA verwendet häufig Begriffe aus der Filmbranche wie ›Set‹ für die Szene oder ›Backstage‹ für die Räume, die nicht für das Publikum zugänglich sind. Während der Jahre hat SIGNA ein »Basic Signa Vocabulary« verfasst, in dem Begriffe für die Proben und Shows – zum Teil an eine Geheimsprache erinnernd – in einer Übersicht gesammelt und zum Probenbeginn an die neuen Schauspieler*innen (Newbies) ausgegeben werden. Das ›Vocabulary‹ wird mit jeder neuen Show ergänzt und darf nicht veröffentlicht werden.
- 3 SIGNA besteht aus der dänischen Installationskünstlerin Signa Köstler und dem österreichischen Medienkünstler Arthur Köstler. SIGNA inszeniert überwiegend in leerstehenden Gebäuden oder Brachflächen. Sie kreieren in ihren von ihnen selbst so genannten »Shows«, die drei bis 300 Stunden am Stück dauern, eine in sich geschlossene Welt, die der/die Zuschauer*in selbst erfahren und erforschen kann. In den aktuellen Performances sind oft ebenso viele Darsteller*innen wie Zuschauer*innen beteiligt. Mit *Die Erscheinungen der Martha Rubin* (Schauspiel Köln) war SIGNA 2008 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Als Grundlage für die Untersuchungen zu *Das halbe Leid* haben Signa und Arthur Köstler mir ihre Text- und Regelbücher, die während der Proben und später der Aufführungen gültig waren, zugänglich gemacht. Hierzu gehören Struktur- und Laufpläne, Verhaltensregeln für die Darsteller*innen während der Probenarbeit und anschließend Kommunikationsregeln mit den Zuschauer*innen sowie Fragebögen, Tests und vieles mehr; insgesamt mehr als 250 Textseiten, die unveröffentlicht sind.
- 4 Haß, Ulrike: »Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist«, in: Aggermann, Lorenz/Döcker, Georg/Siegmond, Gerald (Hrsg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a. M. u. a. 2017, S. 89 – 102, hier: S. 92.
- 5 Der französische Begriff ›dispositif‹ hat in der Alltagssprache eine sehr allgemeine Bedeutung, die man zum einen mit »Gerät, Vorrichtung, Apparat«, zum anderen auch mit »Reihe von Maßnahmen« übersetzen könnte. So ist ein ›dispositif d'alarme‹ eine Alarmanlage, unter ›dispositif medical‹ versteht man »medizinische Vorkehrungen«.
- 6 Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 119f.
- 7 Foucault greift in *Überwachen und Strafen* eine architektonische Idee von Jeremy Bentham auf, der vorschlug, zur Steigerung der Effizienz Gefängnisse zu errichten, die so konstruiert waren, dass sie von einer einzigen Person überwacht werden konnten. Foucault deutet diese architektonische Idee als Technologie der Macht: »Das Panopticon kann sich wirklich in jede Funktion integrieren (Erziehung, Heilung, Produktion, Bestrafung); es kann jede Funktion steigern, indem es sich mit ihr innig vereint; es kann ein Mischsystem konstituieren, in welchem sich die Macht- (und Wissens-)beziehungen genauestens und bis ins Detail in die zu kontrollierenden Prozesse einpassen; es kann eine direkte Beziehung zwischen der Machtsteigerung und der Produktionssteigerung herstellen. Die Machtausübung setzt sich somit nicht von außen, als strenger Zwang oder drückendes Gewicht, gegenüber den von ihr besetzten Funktionen durch, vielmehr ist die Macht in den Funktionen so sublim gegenwärtig, dass sie deren Wirksamkeit steigert, indem sie ihren eigenen Zugriff verstärkt.« Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, aus dem Franz. von Walter Seiter, Frankfurt a. M. 1976, S. 265.
- 8 Das englische Adjektiv ›bleak‹ bedeutet etwa »karg«, »grau in grau«, »eintönig« oder »öde«.
- 9 Vgl. SIGNA: »Das halbe Leid. Kursheft für das Publikum«, in: dies.: *Das halbe Leid*, Konzept: Signa Köstler, Regie: SIGNA, Premiere: 16. November 2017, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Hamburg.

- 10 Die Darsteller*innen einer SIGNA-Show erhalten für jede Probenwoche Beschreibungen und Informationen, die das Erstellen der Biografie, aber auch soziale Regeln, Übersichten, Laufpläne etc. enthalten. Diese Listen werden nicht veröffentlicht, sondern dienen der Probenvorbereitung.
- 11 Interne Unterlagen für die Darsteller*innen von *Das halbe Leid*, unveröffentlicht, der Verfasserin zugänglich gemacht.
- 12 Ebd.
- 13 Die schriftlich gefassten Regeln stehen ausschließlich den beteiligten Darsteller*innen zur Verfügung. Signa und Arthur Köstler möchten nicht, dass diese Regeln veröffentlicht werden, weil es sich um geheime Regeln handelt, deren Funktion gerade darin besteht, die Fiktion aufrechtzuerhalten.
- 14 Petsch, Barbara: »Signa und Arthur Köstler: Müll als Leidenschaft«, in: [https://diepresse.com/home/kultur/news/4982846/Signa-und-Arthur-Koestler_Muell-als-Leidenschaft](https://diepresse.com/home/kultur/news/4982846/Signa-und-Arthur-Koestler-Muell-als-Leidenschaft) [abgerufen am 6. Juni 2020].

utor*innen

utor*innen

Miriam Dreyse ist Theaterwissenschaftlerin und unterrichtet an der Universität Hildesheim und der UdK Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind zeitgenössisches Theater und Performance, Gender Theorie, Inszenierungen von Geschlechtsidentität, Mutterschaft und Familie.

Kai van Eikels ist Philosoph sowie Theater- und Literaturwissenschaftler. Er lehrt Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Seine Forschungsschwerpunkte sind u. a. anarchische Kollektivformen wie Schwärme oder Smart Mobs sowie Kunst und Arbeit, Politiken des Performativen, das Verhältnis von Synchronisierung, Zeit und Materialität.

Monika Gintersdorfer ist Regisseurin und Mitbegründerin der Theater/Performance-Gruppen Gintersdorfer/Klaßen und La Fleur. Gemeinsam mit transnationalen Darsteller*innenteams entwickelt sie weltweit aufgeführte genreübergreifende Produktionen zwischen Club und Theater, Tanz und Film. Sie ist Gründungsmitglied der Akademie der Künste der Welt.

Anna Häusler und Tanja Prokić sind Literaturwissenschaftlerinnen am SFB »Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung« (TU Dresden). Anna Häusler forscht u. a. zum Verhältnis von Narration und Ereignis, zu Phänomenen des Storyboarding, zur Intermedialität der Fotografie und zur Theatralität von Herabsetzung. Tanja Prokić forscht u. a. zu neuen Theoriebildungen für ein Theater im digitalen Zeitalter und zu visuellen Kulturen des Films, Fernsehens, der Fotografie und Literatur.

Anja Kerschewicz und Eva Kessler sind Gründungsmitglieder des Performancekollektivs Frauen und Fiktion, das in recherchebasierten Performances zu Geschlechterrollen forscht. Anja Kerschewicz ist Szenografin und Regisseurin. Sie leitet als Kuratorin die Nachwuchsplattform We Present am Lichthof Theater Hamburg und unterrichtete u. a. an der HfG Karlsruhe und der UdK Berlin. Eva Kessler hat Schauspiel und Angewandte Theaterwissenschaft studiert. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit gibt sie Kreativ-Workshops und Kommunikations-Seminare für die Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Familie Berlin.

Daniel Ladnar und Esther Pilkington sind Performancemacher*innen und -forscher*innen. Beide sind Begründer*innen von random people, einer Plattform für kollaborative Projekte im Bereich Performance. Sie arbeiten u. a. zur Geschichte der Performancekunst und ihrer Dokumentation, zu Tourismus und Mobilität und zu alternativen Populärkulturformaten. Die Projekte manifestieren sich u. a. als Lecture Performances, Fotografien, Instruction Pieces, Durational Performances und Workshops.

Sybille Meier ist Dramaturgin am Deutschen Schauspielhaus Hamburg und arbeitet seit vielen Jahren mit SIGNA, Katie Mitchell, René Pollesch und Viktor Bodó zusammen. Sie unterrichtet regelmäßig u. a. am Institut für Medienkultur und Theater der Universität Köln, an der Zürcher Hochschule der Künste und an der Theaterakademie Hamburg.

Nikolaus Müller-Schöll lehrt Theaterwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt. Er forscht u. a. zu politischen und polizeilichen Dramaturgien, skriptbasiertem Theater, Theaterarchitektur als gebauter Ideologie und Darstellen »nach Auschwitz«. Zudem ist er als Dramaturg, Übersetzer, Wissenschaftsjournalist und Kritiker tätig.

Karin Nissen-Rizvani ist Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin. Sie hat die künstlerische Leitung des Hamburger Klabauter Theaters inne. Schwerpunkte ihrer Forschung sind u. a. Dramaturgien und Textformen des Gegenwartstheaters. Als Dozentin unterrichtet sie an der Universität Hamburg und an der Theaterakademie Hamburg.

Antje Pfundtner in Gesellschaft (APiG) steht für die unterschiedlichen künstlerischen Aktivitäten der Hamburger Choreografin Antje Pfundtner, die sie zusammen mit dem Kernteam Anne Kersting (Dramaturgie), Hannah Melder (Produktionsmanagement, PR und Marketing) und Jana Lühje (Distribution und Company Development) sowie mit wechselnden Gästen und Kolleg*innen entwickelt. APiG inszeniert Bühnenstücke und initiiert kollaborative Räume sowie Formate künstlerischen Teilens.

Julia Prager ist Komparatistin. Sie lehrt an der Technischen Universität Dresden. Sie forscht u. a. zu medialen, räumlichen und politischen Relationenbildungen in Theater, Performance und Protest, zum Theater der Anderssprachigkeit, zu Rhetorik und Körper sowie im Feld der Gender Studies.

Anne Rietschel ist Dramaturgin, Textarbeiterin und Produktionsleiterin. Sie war als Dramaturgin am Thalia Theater Hamburg und dem Staatsschauspiel Dresden engagiert und arbeitet mittlerweile meist an selbst produzierten Rechercheprojekten. Derzeit promoviert sie an der Universität Hamburg über den jugendlichen Blick auf die Wendezeit in der Gegenwartsliteratur.

Martin Jörg Schäfer lehrt Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt Theaterforschung an der Universität Hamburg. Er forscht u. a. zum Verhältnis von Theater und Text, zu Fiktionen des Politischen, zu Traditionsbrüchen und Krisennarrativen (etwa bezüglich Arbeit, Nichtarbeit und Kunst) sowie zu Gegenwartstheater und -performance.

Stefan Tigges lehrt und forscht an den Schnittstellen von theoretischer und künstlerischer Ausbildungspraxis beziehungsweise Schauspiel und Bühnenbild am Institut für Schauspiel an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz, wo er sich ebenso mit einer Schrift über das Theater von Jürgen Gosch und Johannes Schütz habilitierte, sowie an verschiedenen Universitäten im In- und Ausland.

Katrin Trüstedt lehrt am Department for Germanic Languages and Literatures der Yale University. Sie forscht u. a. zum Verhältnis von Recht und Literatur, zur Philosophie des Theaters und der Literatur, zum Verhältnis von Tragödie und Komödie sowie zur Beziehung von Literatur und Lebenswissen.

Christina Zintl ist Geschäftsführende Dramaturgin am Staatstheater Nürnberg. Von 2011 bis 2018 war sie Dramaturgin des Theatertreffens und Leiterin des Stückemarkts. Bei ihren weiteren dramaturgischen Arbeiten betreut und kuratiert sie immer wieder interdisziplinäre und transnationale Projekte in Kooperation mit der Freien Szene.

Recherchen

- 1 Maßnahmen: Die Maßnahme . Kontroverse Perspektive Praxis Brecht/ Eislers Lehrstück
- 3 Adolf Dresen – Wieviel Freiheit braucht die Kunst? . Reden Briefe Verse Spiele
- 4 Rot gleich Braun . Brecht-Tage 2000
- 6 Zersammelt . Die inoffizielle Literaturszene der DDR
- 7 Martin Linzer – »Ich war immer ein Opportunist ...« . 12 Gespräche über Theater und das Leben in der DDR, über geliebte und ungeliebte Zeitgenossen
- 8 Jost Hermand – Das Ewig-Bürgerliche widert mich an . Brecht- ufsätze
- 9 Die Berliner Ermittlung von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz – Theater als öffentlicher Raum
- 10 Friedrich Dieckmann – Die Freiheit ein Augenblick . Texte aus vier Jahrzehnten
- 11 Brechts Glaube . Brecht-Tage 2002
- 12 Hans-Thies Lehmann – Das Politische Schreiben . Essays zu Theatertexten
- 13 Manifeste europäischen Theaters . Theatertexte von Grotowski bis Schleeff
- 14 Jeans, Rock & Vietnam . Amerikanische Kultur in der DDR
- 15 Szenarien von Theater (und) Wissenschaft
- 19 Die Insel vor ugen . Festschrift für Frank Hörnigk
- 22 Falk Richter – Das System . Materialien Gespräche Textfassungen zu »Unter Eis«
- 23 Brecht und der Krieg . Brecht-Tage 2004
- 26 Gabriele Brandstetter – BILD-SPRUNG . TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien
- 27 Johannes Odenthal – Tanz Körper Politik . Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte
- 28 Carl Hegemann – Plädoyer für die unglückliche Liebe . Texte über Paradoxien des Theaters 1980 – 2005
- 30 VOLKSP L ST . Zwischen ktivismus und Kunst ufsätze
- 31 Brecht und der Sport . Brecht-Tage 2005
- 32 Theater in Polen . 1990 – 2005
- 36 Politik der Vorstellung . Theater und Theorie
- 37 Das naloge sträubt sich gegen das Digitale? . Materialitäten des deutschen Theaters in einer Welt des Virtuellen
- 39 Stefanie Carp – Berlin/ Zürich/ Hamburg . Texte zu Theater und Gesellschaft
- 40 Durchbrochene Linien . Zeitgenössisches Theater in der Slowakei
- 41 Friedrich Dieckmann – Bilder aus Bayreuth . Festspielberichte 1977–2006
- 42 Sire, das war ich . Lessings Schlaf Traum Schrei Heiner Müller Werkbuch
- 46 Sabine Schouten – Sinnliches Spüren . Wahrnehmung und Erzeugung von tmosphären im Theater
- 48 Die Zukunft der Nachgeborenen . Brecht-Tage 2007
- 49 Joachim Fiebach – Inszenierte Wirklichkeit . Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen
- 52 ngst vor der Zerstörung . Der Meister Künste zwischen rchiv und Erneuerung
- 54 Strahlkräfte . Festschrift für Erika Fischer-Lichte
- 55 Martin Maurach – Betrachtungen über den Weltlauf . Kleist 1933–1945
- 56 Im Labyrinth . Theodoros Terzopoulos begegnet Heiner Müller
- 57 Kleist oder die Ordnung der Welt
- 58 Helene Varopoulou – Passagen . Reflexionen zum zeitgenössischen Theater
- 60 Elisabeth Schweeger – Täuschung ist kein Spiel mehr . Nachdenken über Theater
- 61 Theaterlandschaften in Mittel-, Ost- und Südosteuropa
- 62 nja Klöck – Heiße West- und kalte Ost-Schauspieler? . Diskurse, Praxen, Geschichte(n) zur Schauspielausbildung in Deutschland nach 1945
- 63 Vasco Boenisch . Krise der Kritik? . Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten
- 64 Theater in Japan
- 65 Sabine Kebir – »Ich wohne fast so hoch wie er« Steffin und Brecht
- 66 Das ngesicht der Erde . Brechts Ästhetik der Natur . Brecht-Tage 2008
- 67 Go West . Theater in Flandern und den Niederlanden
- 70 Reality Strikes Back II . Tod der Repräsentation
- 71 per.SPICE! . Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen
- 72 Radikal weiblich? . Theaterautorinnen heute
- 74 Frank Raddatz – Der Demetriusplan . oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich
- 75 Müller Brecht Theater . Brecht-Tage 2009
- 76 Falk Richter – Trust
- 79 Woodstock of Political Thinking . Im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft
- 81 Die Kunst der Bühne . Positionen des zeitgenössischen Theaters
- 82 Working for Paradise . Der Lohndrucker. Heiner Müller Werkbuch
- 83 Die neue Freiheit . Perspektiven des bulgarischen Theaters
- 84 B. K. Tragelehn – Der fröhliche Sisyphos . Der Übersetzer, die Übersetzung, das Übersetzen
- 87 Macht Ohnmacht Zufall . ufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart
- 91 Die andere Szene . Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm
- 93 Adolf Dresen – Der Einzelne und das Ganze . Zur Kritik der Marxschen Ökonomie
- 95 Wolfgang Engler – Verspielt . Schriften und Gespräche zu Theater und Gesellschaft

Recherchen

- 96 Heiner Goebbels – Ästhetik der Bewesenheit . Texte zum Theater
- 97 Magic Fonds . Berichte über die magische Kraft des Kapitals
- 98 Das Melodram . Ein Medienbastard
- 99 Dirk Baecker – Wozu Theater?
- 100 Rimini Protokoll – BCD
- 101 Rainer Simon – Labor oder Fließband? . Produktionsbedingungen freier Musiktheaterprojekte an Opernhäusern
- 102 Lorenz Ggermann – Der offene Mund . Über ein zentrales Phänomen des Pathischen
- 103 Ernst Schumacher – Tagebücher 1992–2011
- 104 Theater im arabischen Sprachraum
- 105 Wie? Wofür? Wie weiter? . usbildung für das Theater von morgen
- 106 Theater in Afrika – Geschichten einer deutsch-malawischen Kooperation
- 107 Roland Schimmelpfennig – Ja und Nein . Vorlesungen über Dramatik
- 108 Horst Hawemann – Leben üben . Improvisationen und Notate
- 109 Reenacting History: Theater & Geschichte
- 110 Dokument, Fälschung, Wirklichkeit . Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater
- 111 Theatermachen als Beruf . Hildesheimer Wege
- 112 Parallele Leben . Ein Dokumentar-Theaterprojekt zum Geheimdienst in Osteuropa
- 113 Die Zukunft der Oper . Zwischen Hermeneutik und Performativität
- 114 FIEB CH . Theater. Wissen. Machen
- 115 auftreten . Wege auf die Bühne
- 116 Kathrin Röggla – Die falsche Frage . Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen
- 117 Momentaufnahme Theaterwissenschaft . Leipziger Vorlesungen
- 118 Italienisches Theater . Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890
- 119 Infame Perspektiven . Grenzen und Möglichkeiten von Performativität und Imagination
- 120 Vorwärts zu Goethe? . Faust-ufführungen im DDR-Theater
- 121 Theater als Intervention . Politiken ästhetischer Praxis
- 123 Hans-Thies Lehmann – Brecht lesen
- 124 Du weißt ja nicht, was die Zukunft bringt . Die Expertengespräche zu »Die Schutzfehlenden / Die Schutzbefohlenen« am Schauspiel Leipzig
- 125 Henning Fülle – Freies Theater . Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010)
- 126 Christoph Nix – Theater_Macht_Politik . Zur Situation des deutschsprachigen Theaters im 21. Jahrhundert
- 127 Darstellende Künste im öffentlichen Raum . Transformationen von Unorten und ästhetische Interventionen
- 128 Transformationen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995 . Umbrüche und ufrüchte
- 129 pplied Theatre . Rahmen und Positionen
- 130 Günther Heeg – Das Transkulturelle Theater
- 131 Vorstellung Europa – Performing Europe . Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart
- 132 Helmar Schramm – Das verschüttete Schweigen . Texte für und wider das Theater, die Kunst und die Gesellschaft
- 133 Clemens Risi – Oper in performance . nalyse zur ufführungsdimension von Operninszenierungen
- 134 Willkommen anderswo – sich spielend begegnen . Theaterarbeiten mit Einheimischen und Geflüchteten
- 135 Flucht und Szene . Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden
- 136 Recycling Brecht . Materialwert, Nachleben, Überleben
- 137 Jost Hermand – Die aufhaltsame Wirkungslosigkeit eines Klassikers . Brecht-Studien
- 139 Theater der Selektion . Personalauswahl im Unternehmen als ernstes Spiel
- 140 Thomas Wieck – Regie: Herbert König . Über die Kunst des Inszenierens in der DDR
- 141 Praktiken des Sprechens im zeitgenössischen Theater
- 143 Ist der Osten anders? . Expertengespräche am Schauspiel Leipzig
- 144 Gold L'Or . Ein Theaterprojekt in Burkina Faso
- 145 B. K. Tragelehn – Roter Stern in den Wolken 2
- 146 Theater in der Provinz . Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm
- 147 Res publica Europa . Networking the performing arts in a future Europe
- 148 Julius Heinicke – Sorge um das Offene . Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater
- 149 Julia Kiesler – Der performative Umgang mit dem Text . nsätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater
- 150 Raimund Hoghe – Wenn keiner singt, ist es still . Porträts, Rezensionen und andere Texte (1979–2019)
- 151 David Roesner – Theatermusik . nalyse und Gespräche
- 152 Viktoria Volkova – Zur Konstituierung der Kunstfigur durch soziale Emotionen
- 157 Afrika II – Kooperationen zwischen Togo, Burundi, Tansania und Deutschland
- 159 Inne halten. – Jeaner Corona-Gespräche

Im 21. Jahrhundert sind Theaterformen weit verbreitet, in denen Sprechtexte, Redeweisen und Skripte in gemeinsamen (Proben-)Prozessen entstehen: in einem Team von Kunstschaaffenden oder unter Mitwirkung des Publikums.

»TogetherText« bezeichnet kooperative und prozessuale Verfahren der szenischen Texterzeugung und ihre Konsequenzen für Sprache, (Bühnen-)Raum, Zuschauersituation, Theaterinstitution und deren Analyse. Hier stellen sich Fragen nach flachen Hierarchien und Entscheidungsbefugnissen, alltäglichem Sprachgebrauch und Ästhetisierung des Textmaterials, der Zusammenarbeit von Profis und Laien oder des Urheberrechts und der Nachspielbarkeit. Der Band konturiert die entsprechenden Problemfelder, versammelt künstlerische Strategien und liefert Vorschläge für ein analytisches Instrumentarium.

978-3-95749-303-3



www.theaterderzeit.de