

**Yana Prinsloo: Über männliche Wehen und fragile Sägeblätter.  
Wenn drei weiße Männer in ihren 40ern einen Workshop leiten.**  
In: Festivals als Innovationsmotor? Hg. v. Alexandra Portmann, Beate  
Hochholdinger-Reiterer. Berlin: Alexander 2020 (itw : im dialog 4),  
S. 144–151.

## Über männliche Wehen und fragile Sägeblätter

Wenn drei weiße Männer in ihren 40ern einen Workshop leiten

Ein angenehmer Geruch nach Holz, ein raumfüllender Tisch mit schwarzen Arbeitsleuchten und kleinen Kügelchen aus Knetgummi: eine Arbeitsatmosphäre, die Erwartungen auf Selber-Machen, auf Sägen, Schrauben, Hämmern weckt. Im Raum warten drei männliche Performer, für die Zuschauer\_innen stehen Hocker bereit. Doch bevor es überhaupt zum Austeilen der Werkzeuge oder zur Einweisung in Sicherheitsvorkehrungen kommt, beginnt einer der Performer mit leiser, brüchiger Stimme seinen Monolog über estnische Kunst. Schon nach den ersten Minuten wird mir klar: Der angekündigte Workshop zielt nicht auf die Vermittlung praktischen Wissens ab. Die Performance *Workshop* setzt sich vielmehr aus einem Konglomerat aus Kurzvorträgen (u. a. zur korrekten Ausführung eines Schmerzensschreis bei der Geburt), assoziativen Aneinanderreihungen von Wissensfetzen (über die richtige Körperhaltung beim Sägen von Holz oder die korrekte Aufbewahrung von Filzmarkern) und virtuosen Demonstrationen der eigenen schauspielerischen Leistung (durch das Nachspielen von Anekdoten aus dem Leben des eigenen Urgroßvaters über dessen angebliche Gefangenschaft in Russland) zusammen. Daraus entsteht ein komplex gestalteter Theaterabend, der zum einen die Vorstellung von Theater als »Raum von unbegrenzten Spiel-Möglichkeiten« irritiert und zum anderen die Erwartungshaltung in Bezug auf die Performer als männliche weiße Subjekte mittleren Alters als zeitgenössisches Feindbild zur Disposition stellt. Durch den Rekurs auf den Film *Vertigo – aus dem Reich der Toten* aus dem Jahre 1958 und dessen misogyne Tendenzen wird der Eindruck verstärkt. Der Verweis zum Ende der Performance auf den Hitchcock-Klassiker trägt zur bitterbösen Institutions- (Position von nicht-männlichen Personen in

der Film- und Theaterbranche) sowie Selbstkritik bei und betont die (kultur-)historische Tiefendimension der Problematik.

*Workshop* (2018) heißt die provokante Arbeit, die sich selbstironisch mit den Grenzen der (Re-)Präsentationsmöglichkeiten durch drei männliche Subjekte im Theater und den Bruchstellen der Subjektkonstitution befasst.<sup>1</sup> Sie ist die erste Zusammenarbeit zwischen Mart Kangro (Tänzer und Choreograf), Juhan Ulfask (Schauspieler und Regisseur) und Eero Epner (Dramaturg) aus Tallinn, die im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern 2019 aufgeführt wurde. Der Workshop wird von ihnen als Experimentierlabor begriffen: Die Performer probieren sich in Dingen, von denen sie nichts verstehen, scheitern an der Durchführung von geprobtten Handgriffen oder liefern Kostproben ihrer lang erprobten Fähigkeiten als Tänzer, Schauspieler oder Dramaturg. Sie verweisen damit selbstreflexiv auf den Ort des Geschehens (den »konsequenzverminderten« Theaterraum) (vgl. Kotte 2012: 40 f.), ihre Ausbildung (die dramaturgische ›Gemachtheit‹ der Performance) und ihre männlichen Körper als kulturelle Einschreibungsflächen. In einem Zeitraum zwischen 90 Minuten und zwei Stunden schauen die Zuschauer\_innen ihnen dabei zu, wie sie sich auf dem raumfüllenden Holztisch körperlich verausgaben oder in den Ecken des Raums durch Kurzvorträge Aufmerksamkeit einfordern. Dabei kreist die Performance um die Frage: Wollen die Performer ›nur‹ eine bestimmte Zuschauerhaltung ›provokieren‹ oder steckt hinter ihrer (Re-)Präsentation von Wissen auch eine Kritik an einer gegenwärtigen Subjektkultur wie sie der Soziologe Andreas Reckwitz mit dem Begriff des »konsumtorischen Kreativsubjekts« beschreibt? (Reckwitz 2006: 588)

### Holzschnitte – Konflikte der (Re-)Präsentation

»In other words, when we look at some artwork, we shouldn't only ask what we see but what we don't see. We should try to see what can't be seen«, verkündet Epner bereits in den ersten Minuten der Performance (bedeutungsschwer).

Gegenwärtig steht die Frage nach den unsichtbaren künstlerischen Stimmen und der fehlenden Präsenz von marginalisierten Positionen

bei Theatermacher\_innen und Wissenschaftler\_innen hoch im Kurs. In seiner Abhandlung *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik* aus dem Jahr 2015 skizziert der Kunsthistoriker Hanno Rauterberg das aufkommende Bedürfnis nach einer politischen und ethnischen Positionierung der Gegenwartskünstler\_innen. Während die Kunst der Gegenwart so frei wie nie sei, befinde sie sich aktuell in einer Schwellenzeit:

Die Kunst ist frei und will es nicht länger sein. [...] Sie glaubt nicht mehr an den autonomen Künstler. Sie gibt nicht mehr viel auf Eigensinn und Originalität. Den alten Genieglauben bedenkt sie allenfalls mit süffisantem Lächeln. (Rauterberg 2015: 7)

In der Gegenwart sei die Kunstgemeinschaft immer auch eine Wertegesellschaft, zu der sich nicht nur der Gehalt des Kunstwerks, sondern auch die Künstler\_innen selbst verhalten müssten. Damit hätten sich grundlegende Verhältnisse verändert: Während Künstler\_innen Gesellschaftskunst produzierten, würde nun auch von den Rezipient\_innen der Kunstwerke eine veränderte Haltung verlangt.

In der Digitalmoderne ist für die Zeitgenossen nur in den seltensten Fällen noch eine zurückgelehnte Haltung vorgesehen; beständig wird von ihnen erwartet, dass sie bewertend, mitgestaltend und eingreifend auf Dinge und Prozesse einwirken. Kurzerhand wird der Kon- zum Prosumer erklärt, die Rede ist von einer ›user-led content creation‹ und kollaborativen Prozessen. (ebd.: 61)

Diese veränderte Zuschauerhaltung sowie die aufkommende Frage nach der Ethik der Ästhetik schlägt sich in den aktuellen Entwicklungen des Gegenwartstheaters nieder. Auch in der theaterwissenschaftlichen Forschung wird das Potenzial einer Transformation auf der Bühne kritisch reflektiert: Schon seit 2013 beschäftigen sich die Mainzer Theaterwissenschaftler\_innen Friedemann Kreuder, Hanna Voss und Ellen Koban im Rahmen der DFG-Forschergruppe 1939 »Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung« mit dieser Problematik. In ihren Arbeiten zeigen sie das paradoxe

Spannungsverhältnis im Theater zwischen der Reproduktion und der Transgression körperbasierter Humandifferenzierungen mit dem Fokus auf das deutsche Sprechtheater auf.

Was es bedeutet, dass der Körper als ausführendes Agens und auf-führendes Medium von Kultur und kulturellen (Identitäts-)Katego-rien fungiert, wie in Anlehnung an Judith Butlers Theorie der Per-formativität von Geschlecht formuliert werden kann, offenbart sich im deutschen Stadttheatersystem in all seiner Ambivalenz: Während sich ›die Kunst‹ mehrheitlich auf freiheitliche Prinzipien wie Gleich-berechtigung und Toleranz beruft und soziale Kategorisierungen auf der Bühne als solche auszustellen und zu verflüssigen vermag, integriert die Institution bei Weitem nicht alle darstellenden Künst-ler/innen. So prägen beispielsweise normative, in den (Bildungs-) Kanon eingeschriebene Vorstellungen die Erwartungen der Rezipi-ent/innen vor sowie die Entscheidungen der Produzent/innen hin-ter der Bühne in Bezug auf die ›typgerechte‹ Besetzung von Rollen wesentlich mit. (Kreuder/Koban/Voss 2017: 9)

Diese Paradoxie (zwischen der Reproduktion von ›Menschentypen‹ und dem gleichzeitigen Versprechen einer Transgression der Schau-spieler\_innen durch das Spielen einer Rolle) leitet auch die Theater-historikerin Gerda Baumbach in ihrer Abhandlung *Schauspieler. His-torische Anthropologie des Akteurs* aus dem Jahre 2012 historisch her. Die etablierte Form des veristischen Schauspielstils, einer bürgerli-chen Schauspielkunst, die sich seit dem 18. Jahrhundert durchzuset-zen vermochte, verlangt die Illusion der Einheit von Akteur\_in und Rolle (vgl. Baumbach 2012: 265–274). Diese Diskrepanz zwischen dem veristischen Schauspielstil und einer Infragestellung dieses Transfor-mationsversprechens (der Schauspieler\_in in die Rolle) wirkt wie ein ungeschriebenes Gesetz auf das deutsche Sprechtheater ein und ist in *Workshop* eine zentrale (politische wie ästhetische) Strategie: Als weiße männliche Subjekte mittleren Alters fordern die Performer allein durch ihre Präsenz von mir geradezu eine entrüstete und ablehnende Haltung als ›Prosumerin‹ heraus. Die lehrerhaften Kurzvorträge oder die willkürlichen Demonstrationen einer scheinbar willkürlichen Aneinanderreihung von Wissen machen diese Problematik sichtbar

beziehungsweise überdeutlich. Einerseits wird das Theater als Experimentierlabor pluraler Meinungen und Weltanschauungen verstanden und andererseits ist es Teil des Problems veralteter Machtgefälle zwischen den Geschlechtern. Dieses Spiel zwischen den drei männlichen ›Musterbeispielen‹ des gängigen Theaterbetriebs ist ein Kernmotiv von *Workshop* und wirkt stellenweise ziemlich lustig. Holzschnittartig werden Phänotypen männlicher Klischees verhandelt, die von den Performern präsentiert werden: der draufgängerische Schauspieler, der gesundheitsbewusste Tänzer und der sensible Dramaturg.

### Holzsplitter – eine nachklingende Selbstkritik

Doch diese skizzierte Provokation weist im Laufe der Performance einige (Soll-)Bruchstellen auf. Die bewusste Übersteuerung des Motivs des ›mansplaining‹<sup>2</sup> eröffnet mir eine weitere Ebene: eine kritische Reflexion der eigenen Unzulänglichkeit gegenüber gegenwärtigen Anforderungen an das Subjekt. In seiner Monografie *Das hybride Subjekt* aus dem Jahre 2006 entwickelt der Soziologe Andreas Reckwitz die Definition des gegenwärtigen Subjekts als eines ›konsumtorischen Kreativsubjekts‹ (Reckwitz 2006: 588). Zentral für diese Subjektkultur sei nach Reckwitz die Aufwertung des Konsums (vgl. ebd.: 556) sowie die Entwicklung einer neuen Subjekt- und Modernitätskultur, welche durch die veränderten Arbeitspraktiken, durch die persönlichen Beziehungen im Rahmen der ›peer society‹ (ebd.: 616) sowie durch den Umgang mit audiovisuellen Medien und Konsumobjekten motiviert werden würde. Das Subjekt lerne die Oberflächen von Gegenständen und Personen als Projektionsflächen und damit als ›Objekte der ›Attraktivität‹‹ (ebd.: S. 410) zu erfassen und als solche zu konsumieren (vgl. ebd.: 409–410).

Das Subjekt, das in seinen Praktiken hervorgebracht wird und sich hervorbringt, nimmt die Struktur eines ›konsumtorischen Kreativsubjekts‹ an. Dieses ergibt sich als überdeterminiertes Produkt eines ästhetischen und eines ökonomischen Codes; es hat die Form einer ästhetisch-ökonomischen Doublette. Als eine solche verinnerlicht die postmoderne Subjektkultur eine Wunsch- und Kompetenzstruktur,

die das Subjekt in den Bereichen der Arbeit, der persönlichen Beziehungen, des Konsums, des Körpers und der Medien nach Momenten, Objekten und Subjekten suchen lässt, welche ihm eine Potenzierung und Intensivierung seiner Erfahrungsmöglichkeiten, den Stil des Individuellen und eine kreativ-kombinatorische Gestaltung von Gegenständen einschließlich seiner selbst, insgesamt ein *self growth* seiner Persönlichkeit versprechen. Das Ideal-Ich ist ein quasi-künstlerisches Subjekt der Selbstkreation (vgl. ebd.: 592).

Nach Reckwitz ist also von einer Ablösung auszugehen: Das Angestelltensubjekt wird vom ›konsumtorischen Kreativsubjekt‹ und damit einhergehend der normalistische Ideal/Konsum vom individualistischen Ideal/Konsum abgelöst. Diese Entwicklung scheint auch in *Workshop* verhandelt zu werden. Die willkürliche Präsentation von (Halb-)Wissen scheint damit nicht nur auf aktuelle Diskurse wie das ›mansplaining‹ hinzuweisen, sondern auch die Überforderung gegenüber der selbstermächtigten und individuellen Lebensgestaltung zu reflektieren: Die Performer sollen drei weiße Männer mittleren Alters sein und performen dies auch – ungeachtet dessen, ob sie das auch leisten können oder sie sich bei ihren Versuchen eher zu Kleinkindern zurückentwickeln oder gewalttätig werden. Diese Überforderung spiegelt sich in der Performance auch durch die Gleichwertigkeit des präsentierten (Halb-)Wissens wieder. Wie ein ›stream of consciousness‹ fließen die Gedanken/Anekdoten/Informationen durch die Performer und die Zuschauer\_innen. Die Ambivalenz ihrer Positionen, das Scheitern in der Anwendung von Wissen (wenn das Holz sich doch nicht so wie gewünscht bändigen lässt) und ihr Spiel mit dem angelernten Wissen, stellt die Vorstellung eines ›konsumtorischen Kreativsubjekts‹ infrage. Die Performer bringen das geforderte Maß an Selbstbestimmtheit, Leistungsbereitschaft und ihre Kompetenz der Wissensaneignung in der Gegenwart durch eine Übersteuerung des Informationsflusses ins Wanken.

### **Workshop – eine paradoxe Weiterbildung mithilfe von überholten Männerbildern**

Die Performance zeichnet sich durch ein emsiges Feilen aus: am Geniekult, am Theatermythos, an Subjektkonstitutionen und an Männerbildern. Klar wird, dass sich *Workshop* mit dem Machen/Herstellen und Hervorbringen von Körperbildern, Machtstrukturen und Repräsentationslogiken auseinandersetzt, indem diese reflexiv reproduziert werden. Auf den zweiten Blick entfaltet sich dann eine gesellschaftskritische Selbststudie: Als Schauspieler, Dramaturgen und Tänzer sind die Performer Repräsentanten und Kritiker des Theaterapparats; als männliche Subjekte sind sie gleichzeitig Teil des kulturellen Normgefüges. Ob die selbstkritische Auseinandersetzung mit diesen Theematiken und die Komplexität der Narration der Performance ausreichen können, um diesen Problematiken subversiv entgegenzuwirken und selbige in neue Weltbilder zu transformieren, anstatt die tradierten Narrationen endlos zu reproduzieren, vermag dieser Beitrag nicht zu beantworten. Zumindest werden hier aktuelle Fragen der Zuschauer\_innenposition als Prosument\_innen (Rauterberg) und die Problematiken, ein (als männlich markiertes) ›konsumtorisches Kreativsubjekt‹ (Reckwitz) zu sein, eindrucksvoll miteinander verknüpft. Durch die Einbeziehung von Filmgrößen wie dem Regisseur Alfred Hitchcock werden die historischen Ablagerungen von Frauen- und Männerbildern und ihre stille Präsenz in der Gegenwartskunst/ im Gegenwartstheater spürbar. *Workshop* zeigt: Um sich von körperbasierten Zuschreibungen zu befreien und das Theater als Raum der unbegrenzten Möglichkeiten wirklich ernst zu nehmen, ist noch viel zu tun. Beim Verlassen der Spielstätte hat sich sicherlich die\_der eine oder die\_der andere gewünscht, es wäre nur um den Umgang mit der Säge und um estnische Malerei gegangen.



### Verwendete Literatur

- Baumbach, Gerda (2012): *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Kreuder, Friedemann/Koban, Ellen/Voss, Hanna (2017): »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript, S. 9–11.
- Kotte, Andreas (2012): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Stuttgart u. a.: UTB-Verlag.
- »Mansplaining«, auf: [www.dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/mansplaining](http://www.dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/mansplaining) (letzter Zugriff: 28. 2. 2020).
- Rauterberg, Hanno (2015): *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

### Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Workshop* vom 14. 5. 2019 im Schlachthaus Theater in Bern besucht.
- 2 Der Neologismus setzt sich aus den Begriffen »man« und »explaining« zusammen. Das Cambridge Dictionary definiert den Begriff wie folgt: »the act of explaining something to someone in a way that suggests that they are stupid; used especially when a man explains something to a woman that she already understands.«

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



**u<sup>b</sup>**

Philosophisch-historische Fakultät  
Institut für Theaterwissenschaft

UNIVERSITÄT  
BERN

© by Alexander Verlag Berlin 2020

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin  
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com  
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-  
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-  
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative  
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-  
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-535-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-556-0

DOI: 10.16905/itwid.2020.13