

Beate Hochholdinger-Reiterer (Hg.)

itw: im dialog – *Forschungen zum Gegenwartstheater*

Band 1

Reihenbeirat

Andreas Härter, Universität St. Gallen, Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Andreas Kotte, Universität Bern

Christina Thurner, Universität Bern

Arbeitsweisen im Gegenwartstheater

Herausgegeben von

Beate Hochholding-Reiterer

Mathias Bremgartner

Christina Kleiser

Géraldine Boesch



Alexander Verlag Berlin

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften und der Bürgergemeinde Bern.

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



**Bürgergemeinde
Bern**

© by Alexander Verlag Berlin 2015
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 auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

6 [Wrad] [WWW] fca` [eZWH] a` i g d Wg X4W AbWBgT[eZ]` Y
/Zffb,!!Tabzg` [TWZ] [fi [MibgT] [WZ7eY] [fV] [W] [W] 5 d [h] h5a_ _ a` e@S_ WeZ
` W` g` YZ` [W] [STVg` fWY] [WZ] 4W]` Yg` YW] [HW] a` & /55 4KZE & fz6 W
> [l W] fW] [e W] eZISdg` fW] Zffb,!! [h] h5a_ _ a` ead! [UW] [T] [Z] S! & ! [W] [Z] W

DWS] f[a` !>Wtoraf, 4SW aUZZa`V] YWZD [W] 9éS`V] W a WZ
Christina Kleiser, Mathias Bremgartner
Satz und Layout: Antje Wewerka
Umschlaggestaltung: Antje Wewerka
Druck und Bindung: SDL, Berlin
;E4@/6 dU] hW] a` fi +) *Z%` +` *#Z%) Z%
;E4@/W] fca` [eZWH] a` fi +) *Z%` +` *#Z%#Z

Printed in Germany (April) 2015

Inhalt

7	Vorwort
	Annemarie Matzke
15	Das Theater auf die Probe stellen Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters
	Laurette Burgholzer
35	Große Erzählungen auf der Theatercouch <i>Mahabharata</i> von Marjolijn van Heemstra
	Lucas Herrmann
42	Diskurs als Spiel mit Fakt und Fiktion Erzählen in <i>Mahabharata</i> von Marjolijn van Heemstra
	Barbara Gronau
46	Global Transfer Überlegungen zu Geschichte und Formen internationalisierten Theaters
	Alexandra Portmann (mit Alexander Devriendt, Joeri Smet und Barbara Gronau)
59	International Festival Aesthetics
	Sandra Umatham
67	The Art of Being Moved Wie uns das zeitgenössische Theater in Bewegung versetzt

	Jan Dammell (mit Sebastian Brünger und Sandra Umathum)
82	Global und ortsspezifisch? Zu Mobilität und Zuschauen bei Rimini Protokoll
	Philipp Schulte
89	Grenzen der Verflüssigung Einige Risiken und Nebenwirkungen von Allianzen zwischen Freier Szene und Stadttheater und was eine Alternative zu ihnen sein könnte
	Hannah Neumann (mit Tomas Schweigen und Philipp Schulte)
100	Freie Szene und Stadttheater – ein kongeniales Miteinander?
	Annika Wehrle
107	Time Will Reverse Theaterhistoriografische Überlegungen zu Ontroerend Goeds <i>A History of Everything</i>
	Karin Nissen-Rizvani
115	Schreiben als Ereignis
	Mona De Weerd (mit Sabine Harbeke und Karin Nissen-Rizvani)
126	Schreiben und Inszenieren
137	Abstracts auf Deutsch, Englisch und Französisch
144	Beiträgerinnen, Beiträger und Herausgebende

Vorwort

Mit diesem Band zu aktuellen Arbeitsweisen im Theater startet die neue Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater*. »itw : im dialog« widmet sich den Ästhetiken, Themen und Tendenzen gegenwärtigen Theaterschaffens und will Impulse zu seiner Erforschung geben. Ausgehend von der besonderen Position des Gegenwartstheaters als Ort der unmittelbaren Konfrontation mit gesellschaftlichen und politischen Fragen, wird dieses zum Gegenstand wissenschaftlicher Problematisierung und Reflexion.

Seit 2014 finden am ITW, dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, »itw : im dialog«-Symposien und Workshops statt. Sie bieten Raum zur Erprobung neuer Formen des Dialogs zwischen Wissenschaft und Kunst. In der direkten Interaktion zwischen Forschenden, Theaterschaffenden und Publikum wird Gegenwartstheater zu einer transdisziplinären Angelegenheit. Die neugegründete Reihe gibt den teils von Inszenierungsanalysen ausgehenden theatertheoretischen sowie theaterhistorischen Reflexionen und den Gesprächen mit Künstlerinnen und Künstlern ein erweitertes wissenschaftliches Forum. Die Bände der Reihe werden zeitnah zu den »itw : im dialog«-Veranstaltungen produziert. So können die aus dem internationalen Austausch mit den Theaterforschenden und Theaterschaffenden gewonnenen Erkenntnisse und Anregungen umgehend in den akademischen Diskurs zum Gegenwartstheater einfließen. Mit den Symposien, praxisorientierten Workshops und zugehörigen Arbeitsbüchern will »itw : im dialog« wissenschaftliche Forschung und ihre gesellschaftliche Relevanz über den akademischen Kontext hinaus sichtbar machen.

Die vorliegende Ausgabe versammelt die Beiträge des ersten Symposiums. In enger Kooperation mit dem internationalen zeitgenössischen Theatertreffen AUAWIRLEBEN und der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) lud das ITW im Mai 2014 erstmals zu einem Dialog zwischen Wissenschaft, Kunst und interessierter Öffentlichkeit ein. Für die Pilotveranstaltung wurde das Thema »Arbeitsweisen im Gegenwartstheater« gewählt, um das Panorama

international unterschiedlicher künstlerischer Verfahrens- und Ausdrucksweisen zu untersuchen. Das dreitägige Symposium führte Forschende, Studierende und Kunstschaffende zusammen und forcierte die kritische Diskursivierung aktueller Debatten zum Gegenwartstheater. Diskutiert wurden beispielsweise die (methodischen) Herausforderungen der Probenforschung, die Auswirkungen der Internationalisierung und Globalisierung auf die Theaterszene, die Entwicklung mobiler Theaterformate und die Annäherung von institutionalisiertem Theater und sogenannter Freier Szene.

Für die Vorträge konnten internationale Expert_innen gewonnen werden. Darüber hinaus versteht sich »itw : im dialog« dezidiert auch als Plattform für Nachwuchsförderung: Die Analysen zu den gemeinsam besuchten Festival-Aufführungen und die Künstler_innengespräche wurden von Nachwuchsforschenden vorbereitet, (durch-)geführt und für die Publikation überarbeitet.

Wissenschaftler_innen diskutierten mit dem Publikum und Theaterschaffenden, deren Inszenierungen bei AUAWIRLEBEN gezeigt wurden, über die komplexen und divergenten Erscheinungsformen zeitgenössischen Theaters. Im Fokus stand der Zusammenhang von Arbeitsweisen und Ästhetiken, so etwa in den Praktiken von She She Pop, Rimini Protokoll und des belgischen Performancekollektivs Ontroerend Goed. Am Beispiel von Sabine Harbekes Arbeit und Werk kamen ästhetische Spezifika der *Autorenregie* zur Sprache. In unterschiedlichen Vortrags- und Diskussionsformaten wurden wissenschaftliche Befunde und Thesen in der direkten Begegnung mit Schweizer und internationalen Theaterschaffenden und ihren Arbeiten überprüft, diskutiert und weiterentwickelt. Theaterwissenschaftliche Forschung wurde so an aktuellen Inszenierungen sicht- und nachvollziehbar.

Die Anordnung der Texte bildet die Chronologie und den dialogischen Charakter des Symposiums ab.

Annemarie Matzke eröffnet den Band mit ihrem Beitrag »Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Reflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters«, in dem sie, ausgehend von ihren eigenen Erfahrungen bei der Probenarbeit zur Inszenierung *Testament der*

Performancegruppe She She Pop, nachzeichnet, wie in gegenwärtigen Theaterformen die Probe selbst zu einem Gegenstand der Reflexion theatraler Praxis wird.

Laurette Burgholzer und Lucas Herrmann dient als Ausgangspunkt ihrer Reflexionen die beim Theatertreffen AUAWIRLEBEN gezeigte Produktion *Mahabharata*. Laurette Burgholzer interpretiert in ihrem Beitrag »Große Erzählungen auf der Theatercouch. *Mahabharata* von Marjolijn van Heemstra« die Inszenierung nicht als authentisches Produkt eines kollektiven Arbeitsprozesses, das sich der Völkerverständigung widmet. Sie fokussiert in ihrer Analyse vielmehr auf die angewandten und vorgeführten Darstellungsstrategien und regt an, Marjolijn van Heemstras und Satchit Puraniks Arbeit unter dem Gesichtspunkt einer Sprach- und Kulturräume übergreifenden »Variante der Scharlatanerie und verbaler wie körperlicher Beredsamkeit« zu betrachten.

Lucas Herrmann interessiert sich in seiner Annäherung »Diskurs als Spiel mit Fakt und Fiktion. Erzählen in *Mahabharata* von Marjolijn van Heemstra« für die in der Inszenierung angelegte Diskursivierung künstlerischer Mittel des Erzählens und zeigt auf, »wie mit dokumentarisch anmutendem Material als Stoff für eine Inszenierung kokettiert und so ein Diskurs über das Spiel mit Fakt und Fiktion etabliert wird.«

Barbara Gronau geht in ihrem Text »Global Transfer. Überlegungen zu Geschichte und Formen internationalisierten Theaters« der Frage nach Ausprägungen internationaler Ästhetik bzw. der Internationalisierung von ästhetischen Formen in historischer und gegenwärtiger Perspektive nach.

Es folgt das von Alexandra Portmann mit Alexander Devriendt und Joeri Smet, den Mitbegründern von Ontroerend Goed, geführte Künstlergespräch »International Festival Aesthetics«. Dieses gewährt Einblicke in die durch eine enge Verzahnung von Thema und Form geprägten Arbeitsweisen der Gruppe und reflektiert die Auswirkungen des Produzierens auf ein internationales Publikum.

Ein weiterer Schwerpunkt ist der Thematik der Mobilität im Gegenwartstheater gewidmet. Sandra Umatham erinnert in ihrem Beitrag »The Art of Being Moved. Wie uns das zeitgenössische Theater in Bewegung versetzt« an die neoavantgardistischen Bestrebungen, das

Publikum zu mobilisieren, und zeichnet die Differenzen zu gegenwärtigen Erscheinungsformen mobilen Theaters nach.

Sebastian Brünger, verantwortlich für Recherche und Dramaturgie bei zahlreichen Arbeiten von Rimini Protokoll, erläutert als Gesprächspartner Jan Dammels im anschließenden Künstlergespräch »Global und ortsspezifisch? Zu Mobilität und Zuschauen bei Rimini Protokoll« die unterschiedlichen Strategien zur Publikumsmobilisierung sowie das Ideal eines »Theater[s] aus dem Koffer«.

Mit dem Faktum, dass immer häufiger freie Gruppen an traditionelle Stadttheater eingeladen werden, um an diesen fixen Spielstätten innovative Formen und Arbeitsweisen zu erproben, setzt sich Philipp Schulte in seinem Plädoyer »Grenzen der Verflüssigung. Einige Risiken und Nebenwirkungen von Allianzen zwischen Freier Szene und Stadttheater und was eine Alternative zu ihnen sein könnte« auseinander.

Als Kenner der Freien Szene wie auch der Bedingungen an Stadttheatern ermittelt der Theaterleiter und Regisseur Tomas Schweigen (FAR A DAY CAGE und Theater Basel) im Künstlergespräch »Freie Szene und Stadttheater – ein kongeniales Miteinander?« mit Hannah Neumann Vor- und Nachteile der institutionellen Annäherungen. Auch hinterfragt er, inwiefern das etablierte Repertoiresystem im heutigen Theaterbetrieb noch zeitgemäß ist.

Als zweite Veranstaltung wurde im Rahmen des Symposiums gemeinsam die Vorführung *A History of Everything* des Performancekollektivs Ontroerend Goed besucht und am darauffolgenden Morgen diskutiert. Annika Wehrle geht in ihrer Reflexion »Time will reverse. Theaterhistoriografische Überlegungen zu Ontroerend Goeds *A History of Everything*« den prinzipiellen Fragen nach den Möglichkeiten historischen Erzählens nach und problematisiert die durch den verfremdenden Effekt einer von der Gegenwart in die Vergangenheit zurückgehenden umgekehrten Geschichtsdarstellung »tradierte[n] Kausalitätsbildungen und die Idee einer evolutionären Abfolge«.

Den Band beschließen der Beitrag »Schreiben als Ereignis« von Karin Nissen-Rizvani und Mona De Weerds Gespräch mit der Autorin und Regisseurin Sabine Harbeke, die ihre Theatertexte immer auch selbst zur Aufführung bringt. Nissen-Rizvani sieht in dem von ihr geprägten Begriff *Autorenregie* eine im 21. Jahrhundert gehäuft

auf tretende Arbeitsweise. Sie unterscheidet sich von der Autorenregie-Praktik früherer Jahrhunderte vor allem dadurch, dass Text und Inszenierung als »einzigster sich zum Theaterereignis hin offen gestaltender Prozess« verstanden werden, »in dem sich die textuellen und die szenischen Elemente wandeln.«

Sabine Harbeke erläutert in ihren Ausführungen die Spezifik auf führungsbezogenen Schreibens und spricht mit Mona De Weerdt im Künstlerinnengespräch »Schreiben und Inszenieren« über den Rollenkonflikt zwischen Autorin und Regisseurin, die je einen eigenen künstlerischen Betrachtungspunkt besitzen. Im Idealfall sei bei Probenbeginn der Text jedoch so autark, dass die Autorin »nichts mehr im Raum zu suchen habe.«

Die Realisierung der neuen Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* verdanken wir zu großen Teilen der wohlwollenden Kooperation der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) sowie der großzügigen Unterstützung durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW). Dank gebührt zudem der Burgergemeinde Bern, die uns ebenfalls gefördert hat. Ausdrücklich gedankt sei Marcel Behn für das englische Lektorat sowie für die Übersetzung der Abstracts ins Englische. Claire Vionnet und Johanna Hilari haben die französische Übertragung der Abstracts besorgt, und Claudia Amsler war für die Transkriptionen der Künstler_innengespräche verantwortlich. Auch ihnen sei herzlich gedankt. Wir danken den Fotograf_innen und den Meininger Museen für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Fotos und Abbildungen.

Nur wenige Wochen nach dem Theatertreffen AUAWIRLEBEN 2014 und dem ersten »itw : im dialog«-Symposium verstarb Beatrix Bühler, Mitbegründerin und Leiterin des Festivals. Trix Bühler und die Co-Leiterin Nicolette Kretz waren von Beginn an in die Konzeption des Symposiums involviert, diskutierten mit uns mögliche Themenfelder und Fragestellungen, vermittelten die Kontakte zu *ihren* Künstler_innen, machten uns neugierig auf die für unsere Symposiumsgäste ausgewählten Aufführungen und waren trotz des hektischen

Festivalbetriebs während des gesamten Symposiums im Publikum anwesend. Trix Bühler erwies sich während dieser drei Tage als gewohnt debattierfreudige, scharfsinnige und weitsichtige, lebhaft argumentierende und immer enthusiastische DiskutantIn.

Dieser erste Band der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* ist Trix Bühler gewidmet.

Beate Hochholdinger-Reiterer

Mathias Bremgartner

Christina Kleiser

Géraldine Boesch

Bern, im Februar 2015

Beatrix Bühler (1948–2014)

Foto: Anna Lupien



Das Theater auf die Probe stellen

Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters

Each project for us remains an attempt to find a new and appropriate solution to the situation of standing up and trying to speak before a crowd of gathered persons whom one does not know and whom one can not trust. (Etchells, 2004: 211)

Tim Etchells, künstlerischer Leiter der Gruppe Forced Entertainment, beschreibt so den Ansatz für die eigene Theaterarbeit, der für viele Gruppen des Gegenwartstheaters gilt: das Projekt als ein Versuch, immer neue Lösungen für das Verhältnis von Publikum und Performer_innen zu finden. Diese Situation ist durch Fremdheit bestimmt. Sie ist nicht durch Konventionen bereits geklärt und vorgegeben, sondern – und das ist das Besondere – muss mit jedem Projekt aufs Neue definiert werden. Das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum ist von Misstrauen geprägt und kennt keinerlei Sicherheiten. Zugleich ist dieser Versuch kein singulärer Zugriff eines einzelnen Regisseurs: Das von Etchells aufgerufene *Wir* verweist auf den gemeinsamen Versuch der gesamten Gruppe, die Situation Theater jeweils neu zu bestimmen. Es ist eine Probengemeinschaft, die dem Publikum als Kollektiv gegenübersteht. In diesem Zusammenhang spricht er auch davon, dass die Performer_innen eine Gruppe von Menschen seien, die vor einer anderen Gruppe von Leuten ihren Job macht (ebd.: 216). Doch wie führen sie diesen Job aus? Durch welche Methoden, Verfahren und Techniken werden die Situation Theater und ihre jeweils anderen Bedingungen im Probenprozess entwickelt?

Etchells Überlegungen sind paradigmatisch für viele Formen des Gegenwartstheaters. Dies gilt vor allem für jene Arbeiten von

Theatergruppen und Regiekollektiven, die nicht mehr den dramatischen Text zum alleinigen Ausgangspunkt nehmen und deren Probenprozesse nicht auf eine Übersetzung dieses Textes in szenische Aktionen oder auf die Erarbeitung dramatischer Figuren zielen. Damit verbunden ist eine Infragestellung der Aufteilung von Dramatiker_in als Autor_in des Textes, Regisseur_in und Schauspieler_in. Die Performancetheoretikerin Alison Oddey schlägt für solche Theaterformen den Begriff des *Devising Theatre* vor (vgl. Oddey 1994). Der Ausdruck *to devise* bedeutet in seiner deutschen Übersetzung *ausdenken, erfinden*. Der Begriff meint mithin Theaterformen, die nicht von einem dramatischen Text ausgehen, sondern sich jedes beliebige Thema als Ausgangspunkt wählen können. Texte und szenische Aktionen entstehen während des Probenprozesses. Alle Konstanten der theatralen Produktion werden zu Beginn der Arbeit in Frage gestellt beziehungsweise neu definiert: Raum, Zeit, Funktionen von Akteur_innen und Publikum. Der jeweilige Arbeitsprozess schafft seine eigenen Regeln. Im besten Falle wird das Theater so selbst auf die Probe gestellt: in der Suche nach der Antwort auf die Frage, was (alles) Theater sein kann.

Diese Arbeit an der Situation Theater wird nicht selten selbst zum Thema. Das ist meines Erachtens ein zweites herausragendes Merkmal dieser Inszenierungen des Gegenwartstheaters. Die Art und Weise, wie gearbeitet wird, wird auf der Bühne gezeigt. Wenn Souffleusen und Souffleure auf der Bühne den Text vorgeben, Proben- und Casting-Situationen gezeigt, Gagen offengelegt, Konzepte erklärt werden, dann wird der Modus des Versuchens zum bestimmenden Merkmal der Ästhetik.¹ Das Gegenwartstheater sucht nicht nur nach neuen Arbeitsweisen, sondern reflektiert diese in seinen Inszenierungen als Frage danach, wie Theater gemacht wird. Ästhetik und Arbeitsform sind nicht zu trennen.

Was das für die konkrete Probenarbeit heißt, möchte ich an einem Inszenierungsprozess zeigen, dem ich selbst beigewohnt habe. Ich arbeite seit 1994 mit dem Performancekollektiv She She Pop. Prinzip unserer Arbeiten ist die gemeinschaftliche Entwicklung unserer Inszenierungen. Es gibt keine Aufteilung in Dramatikerin, Regisseurin und Schauspielerin. Alle schreiben ihre Texte selbst, arbeiten mit an dem Entwurf einer theatralen Situation, nehmen im Inszenierungsprozess einen Außenblick ein und stehen selbst auf der Bühne. Wie ein

solcher Probenprozess aussieht, lässt sich exemplarisch an unserer Inszenierung *Testament* zeigen, die 2010 Premiere hatte. Ausgehend von Shakespeares *King Lear*, jenem Drama um Alter und Verfall, Erbe und Verrat, in dem der alte König abdanken will und aus diesem Grund zwischen seinen Töchtern einen rhetorischen Wettstreit inszeniert, baten wir unsere eigenen Väter mit uns auf die Bühne. Unter der Zeuggenschaft des Publikums wird – entlang der Motive von Shakespeares Drama – über die gemeinsame Zukunft, über Erbe und Pflege, Liebeschwüre und Generationswechsel verhandelt.

Nicht nur die private Situation von Vater und Tochter ist Thema, auch die vorherigen Proben finden Eingang in die spätere Inszenierung. Innerhalb der Inszenierung gibt es vier Sequenzen, in denen Gespräche aus den Proben präsentiert werden. Über Kopfhörer hören die Performer_innen Aufzeichnungen, die aus dem Probenraum eingespielt werden, und sie sprechen die eigene (aufgenommene) Stimme mit. Für das Publikum ist nur das Nachsprechen, nicht aber die Originalaufnahme hörbar.

Innerhalb dieser Gespräche werden Fragen und Themen diskutiert, die sich analog zur Handlung des Dramas lesen lassen: Die Töchter,² die hinter dem Rücken des Vaters über dessen Unzurechnungsfähigkeit debattieren; die Weigerung des Vaters, sich auf die von den Töchtern vorgeschlagene Vereinbarung einzulassen; die Drohung der Väter, aus dem Probenprozess auszusteigen, als Analogie zum Auszug Lears in die Heide. »So mache ich das nicht mit, da lass ich auch die Vorstellung platzen«, sagt einer der Väter – und dass er dies während der Aufführung sagt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Der Konflikt auf der Bühne konstituiert nicht nur das Verhältnis von Vätern und Töchtern, sondern verweist auch auf einen anderen Konflikt, der hier als Wiedergänger der Proben auftaucht.

Verhandelt werden in diesen wiederholten Probengesprächen nämlich auch Modelle theatraler Praxis. In der Auseinandersetzung darüber, was auf der Bühne gesagt werden darf und soll, wird eine Theorie der Darstellung entwickelt. Beispielsweise wird die Frage aufgeworfen, wer spricht, wenn die Performerin oder der Performer auf der Bühne *Ich* sagt. Nicht nur das Verhältnis von *Selbst* und *Rolle* wird thematisiert, sondern auch gegenteilige Konzepte von (Selbst-)Darstellung auf der Bühne werden kontrovers diskutiert.

In diesen rekonstruierten Probengesprächen wird das Konzept einer Arbeitsform präsentiert, die sich als ein kollektives Sprechen vorstellt. Es ist ein Sprechen, das an keine individuelle Stimme gebunden ist, kein Ende findet, durchzogen ist von willkürlichen Zäsuren und Pausen. Aufgeführt wird die Idee einer Probengemeinschaft, die nicht in eine Stimme überführt werden kann, sondern die in einer sich durch Stottern, Widersprüche und Versprecher auszeichnenden dialogischen Praxis erst hervorgebracht wird – und im Moment der Aufführung immer schon vergangen ist.

Der Dialog reflektiert damit erstens das Bühnengeschehen, zweitens die Spielweisen auf der Bühne, drittens die Dramenhandlung und schließlich das kollektive Arbeitsszenario, in dem die Inszenierung entstanden ist. Zusammenfassend ließe sich also sagen, dass hier auf der Szene ein Modell theatraler Arbeit entworfen wird, das sich durch Kollektivität und Reflexivität auszeichnet. Wenn aber, wie eingangs behauptet, Ästhetik und Arbeitsweise nicht zu trennen sind, durch welche Verfahren, Methoden oder Techniken ist dieses Modell entstanden? Ausgehend von den oben angeführten Zitaten aus der Probensituation möchte ich nach dem Entstehungsprozess der Inszenierung *Testament* fragen. Dieser Prozess lässt sich – ganz fragmentarisch – anhand von vier Parametern beschreiben: Konzept und Aufbau, Material, Kollektivität und Reflexivität sowie Dramaturgien, wobei jeder Punkt selbst schon ein Spannungsfeld aufmacht. Dies möchte ich ausgehend von der Betrachtung einiger Bilder untersuchen. Es sind Schnappschüsse aus dem Probenprozess, die zu Dokumentationszwecken und ohne künstlerischen Anspruch entstanden sind. Sie eröffnen aber vielleicht einen ethnografischen Blick auf das, was sonst leicht im Reden über Proben übersehen wird.³

Anfangen: Konzept und Aufbauten

Womit anfangen? Diese Frage stellt sich für Theaterformen, die auf keinen dramatischen Text zurückgreifen, in besonderer Weise. Wie anfangen, wenn es scheinbar nichts gibt? Keine darzustellenden Figu-

ren, keinen dramatischen Text, keine Handlung oder Szenenabfolge, noch nicht einmal eine Textsammlung.

Auch bei der Betrachtung der Inszenierung *Testament* stellt sich die Frage nach dem Anfang. Die Geschichte der Inszenierung ließe sich mit verschiedenen Anfängen erzählen. Am Anfang stand die Aufforderung vieler Festivalmacher_innen, einen dramatischen Text zu bearbeiten. Es gab ein Gespräch in der Gruppe über die Situation der eigenen Väter, die alle gerade pensioniert wurden. Bevor die Proben begannen, gab es bereits einen Konzept-Antrag, der bewilligt wurde, einen Fragebogen sowie Interviews mit unseren Vätern. Es gab die Idee einer Gerichtsverhandlung – in der das Publikum sich entweder auf die Seite der Töchter oder die der Väter stellen sollte. Zu Beginn stand die Lektüre des Dramas *King Lear* und die dort aufgeworfene Frage, wie Liebe gegen Geld gesetzt wird. Am Anfang der Proben wurde ein einfacher räumlicher Aufbau entworfen.

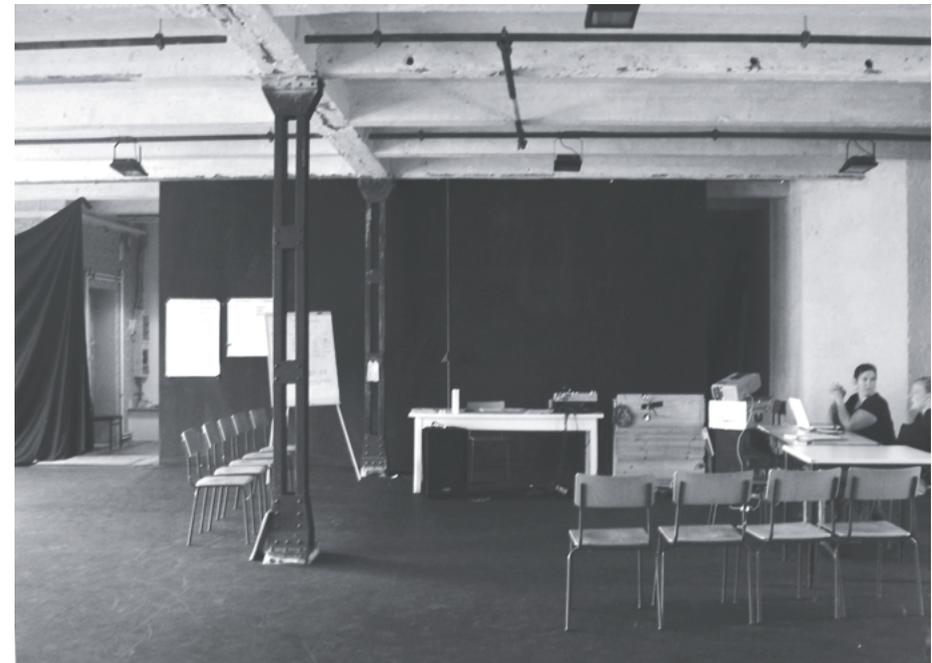


Foto: Kathrin Jakstat

An der Seite zwei Stuhlreihen, ein Tisch, ein Videorekorder, ein Flipchart. Alles angeordnet in einer Ecke des Probenraums. Das aufgebaute Arrangement markiert eine Bühnenfläche, schafft Möglichkeiten für Auftritte und bietet Positionen für die Zuschauenden.

Eine Besonderheit vieler Formen des Gegenwartstheaters ist die Ausrichtung an einem Konzept statt an einem dramatischen Text, der jenseits der Probensituation geschrieben wurde. Der Probenprozess startet von einer Idee aus, die, wie es die deutsch-britische Performance-Gruppe Gob Squad fordert, klar genug sein muss, um in einem Satz zusammengefasst zu werden (vgl. Gob Squad 2010: 19).

Die Aufgabe der Probenarbeit ist damit nicht mehr die Übersetzung eines Textes in ein szenisches Geschehen. Die Arbeit an der Inszenierung beginnt mit der Formulierung einer Idee als Handlungsauftrag an die Darsteller_innen. Davon ausgehend werden Texte, Handlungen und schließlich eine Dramaturgie entwickelt. Sandra Umathum spricht in diesem Zusammenhang von der »Erfindung und Gestaltung von theatralen Anordnungen, in denen Besucher wie Performer unterschiedlichen Erfahrungen im Hier und Jetzt einer intersubjektiven Begegnung ausgesetzt werden« (Umathum 2011: 160). Interessant ist hier der Begriff *Anordnung*, der auf ein räumliches Konzept verweist. Im Diskurs über gegenwärtige Theaterästhetiken werden von den Künstler_innen oft Raummodelle zur Beschreibung dieser konzeptuellen Arbeit verwendet: Von einem *Set-Up* ist bei Forced Entertainment die Rede, von *Aufbauten* bei She She Pop oder auch von einer *Architektur* der Inszenierung bei Showcase Beat le Mot, in der sich die Performer_innen verirren (vgl. Sprenger 2012: 229). Die Inszenierung wird als räumliches Modell gedacht, innerhalb dessen sich die Darsteller_innen bewegen. Dieses Modell steht am Beginn der Probenarbeit.

Im Falle der Inszenierung *Testament* ist dies die Idee, sich gemeinsam mit den realen Vätern mit Shakespeares *King Lear* in einer spezifisch räumlichen Anordnung auseinanderzusetzen: einem Gerichtssaal. Daraus ergeben sich klare Rollenvorgaben: Richter_in, Anklagende, Zeug_innen, Verteidiger_in und das Publikum in der Rolle der Schöff_innen.

Solche räumlichen Anordnungen sind häufig Ausgangspunkt der Inszenierungen von She She Pop. Zitiert werden Situationen, die als *cultural performances* aus dem Alltag bekannt sind: beispielsweise ein Ballsaal in unserer Inszenierung *Warum tanzt ihr nicht?* (2004) oder der Stuhlkreis einer Workshop-Situation in *BAD* (2002). Eine wichtige Strategie ist hier die Überlagerung des theatralen Raums – Szene wie Zuschauer Raum – und der ihm eingeschriebenen Codes mit anderen Räumen der außertheatralen Wirklichkeit. Gearbeitet wird mit Ortsverschiebungen: Die Zuschauenden werden beispielsweise als Mitglieder einer Familie angesprochen oder als Besucher_innen einer Tanzveranstaltung. Genutzt werden die *cultural performances* mit ihren je eigenen Handlungsmöglichkeiten: der Ballsaal oder der Stuhlkreis pädagogischer Workshops. Jeder dieser Räume ist durch einen Handlungsrahmen definiert und eröffnet Zuschauenden wie Performer_innen Rollenmodelle.

Für die Probe ergeben sich hieraus Aufgabenstellungen an die Performer_innen, nicht im Sinne einer konkreten dramatischen Figur, aber als Set von Handlungsmöglichkeiten, die erprobt werden. Die Inszenierung wird also ausgehend von einer räumlichen Situation gedacht, die wiederum Aufgaben an die Darsteller_innen stellt. Aus diesen Aufgaben entstehen Texte, Szenen und letztlich die Dramaturgie. Im Beispiel von *Testament* sind dies Anklagen und Plädoyers zu den Themen Respekt, Erbe und Verzeihen. Diese Reden werden von den einzelnen Performer_innen vorbereitet und dann in einer gemeinsamen Improvisation im räumlichen Aufbau des Gerichtssaals durchgespielt. Reaktionen auf die vorbereiteten Reden werden improvisiert. Die Inszenierung einer Gerichtsverhandlung gibt dabei Gesprächsformate und Formen der Adressierung vor. Die Performer_innen begeben sich in den Aufbau wie in eine Versuchsanordnung, jedoch ohne zu wissen, was entstehen wird. Spielend werden Handlungsmöglichkeiten, Textformate und Interaktionsprinzipien ausgetestet. Dabei ist die räumliche Anordnung selbst nur vorläufiges Material, das bearbeitet und verändert werden kann. So wandelte sich im Laufe des Probenprozesses von *Testament* der Gerichtssaal in ein Wohnzimmer, das dann das spätere Bühnenbild wurde.

Diese Versuchsanordnung schafft in ihrer Offenheit Unsicherheiten. So ist zu Probenbeginn nicht klar, wer welche Rolle haben wird, wer

zur Protagonist_in werden und wer welchen Text sprechen wird. Mit der Besetzung der Performer_innen ist nur klar, wer auf der Bühne zu sehen sein wird, aber nicht, in welcher Funktion bzw. Rolle. Inszeniert wird eine Situation des gemeinsamen Nicht-Wissens – es gibt keine Regisseurin und keinen Regisseur, die oder der schon ein Konzept gemacht hat, keine Dramatikerin und keinen Dramatiker, die oder der bereits eine Vorstellung von den Figuren hat und keine Bühnenbildnerin und keinen Bühnenbildner, die oder der ihr bzw. sein bereits entworfenes Modell vorstellt. Die Performer_innen können sich ihrer Position in der späteren Inszenierung nicht sicher sein, sie müssen sich ihren Platz und Auftritt im wahrsten Sinne des Wortes erarbeiten. Etwas, das sowohl als Bedrohung wie auch als Freiheit begriffen werden kann.

Im Prozess: Material

Wenn der dramatische Text nicht mehr (vor allem) im Fokus der Inszenierungsarbeit steht, stellt sich die Frage des künstlerischen Materials: Wie wird es generiert? Jens Roselt konstatiert in seinen Überlegungen zur Projektarbeit, dass im Gegenwartstheater an die Stelle der literaturwissenschaftlichen Kompetenz der Interpretation eines Dramas die kulturwissenschaftliche Kompetenz der Recherche getreten sei (vgl. Roselt 2013). Dies impliziert, dass während des Probenprozesses das Material, das es zu inszenieren gilt, überhaupt erst generiert werde. Das ist beispielsweise der Fall, wenn die Mitglieder von Rimini Protokoll mit den *Experten des Alltags* Interviews führen, aus deren Aussagen Text und Dramaturgie der Inszenierung entwickelt werden. Der Text entsteht im Machen und ist direkt an die Darsteller_innen gebunden.

Material kann in diesen Theaterformen erst einmal alles werden. In der Inszenierung *Testament* ist dieses Material anfangs der Text von Shakespeare in Form eines Reclam-Hefts, aus dem gemeinsam gelesen wird. Material in den Proben sind auch die Ergebnisse der Recherchen zur Altenpflege. *King Lear*-Adaptionen anderer Künstler_innen werden ebenso zum Probenmaterial. Hinzu kommt das Material, das in

den Proben selbst generiert wird: Dies sind vor allem die Reden und Texte, die sich aus konkreten Aufgabenstellungen ergeben. Folgende Fragen werden dabei von den einzelnen Performer_innen beantwortet: Was respektierst du? Was musst du als Vater loslassen, wenn du zu mir ziehst? Oder was müsste mein Vater zurücklassen, wenn er zu mir ziehen würde? Genauso finden Songs, mit denen Vater und Tochter oder Sohn gemeinsame Erinnerungen verbinden, Eingang in die Inszenierung.

Als »Material« bezeichnet Adorno in der *Ästhetischen Theorie* das,

womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet: insofern können auch Formen Material werden; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben. (Adorno 1970: 222)

Dabei ist die Wahl des Materials nicht beliebig. Im Gegenteil, Adorno spricht vom »Zwang des Materials«: »Auswahl des Materials, Verwendung und Beschränkung in seiner Anwendung, ist ein wesentliches Moment der Produktion« (ebd.). Betrachtet man die oben beschriebene Inszenierung, dann stellt sich die Frage, wie hier etwas zum Material im Adorno'schen Sinne werden kann? Die Auswahl und Beschränkung liegt in der Anbindung an das Konzept, das den Rahmen setzt. Zugleich wird das Material in doppelter Weise als das *Gegenübertretende* bearbeitet: Es ist in seiner Materialität im Probenraum präsent – Texte, Reclam-Hefte und Videos liegen auf Tischen. Der Auswahlprozess wird auf der Probe sichtbar und kollektiv vollzogen. Diese Materialien unterliegen einem beständigen Prozess der Be- und Verarbeitung. Das nicht-gewählte oder verworfene Material verbleibt zugleich als Archiv auf der Probephöhne. Dies schlägt sich auch auf die Ästhetik der Aufführungen nieder. So wird während der Aufführung aus der Kopie des Shakespeare-Textes, erkennbar in der Version des Reclam-Heftes, für die Zuschauer_innen sichtbar gelesen. Dieser Text wird während der Aufführungen weiter bearbeitet. Streichungen und Hervorhebungen werden für das Publikum als sichtbare Markierungen in den Text eingetragen.

Indem die Texte in ihrer Materialität ausgestellt werden, bekommen sie auch einen jeweils eigenen Status. Während der Shakespeare-Text sichtbar vorgelesen wird und damit als etwas Fremdes ausgestellt wird, sind alle anderen Texte an die Performer_innen gebunden. Im Falle von *Testament* haben alle ihre Texte selbst geschrieben. Jede und jeder auf der Bühne ist für das verantwortlich, was sie oder er sagt. Die Verantwortlichkeit jeder einzelnen Person für ihren jeweiligen Text wird auf der Bühne mitinszeniert. Diese Texte existieren nicht außerhalb ihres Aufführungsstatus. Autorschaft ist in einem solchen Zusammenhang nicht als Funktionsstelle hinter dem Text charakterisiert, welche die Texte authentifiziert und ihnen Autorität verleiht, sondern die Autor_innen sind als Dialog- und Ansprechpartner_innen für das Publikum präsent.

Auch dort, wo durchaus eine Autorin oder ein Autor in Erscheinung tritt, wie beispielsweise bei Forced Entertainment, sind die Inszenierungen von der Auflösung individueller Autorschaft gekennzeichnet. Etchells beschreibt die Entstehung der Stücktexte mit Kategorien wie *Zufälligkeit* und *Unfertigkeit*. Texte würden nicht geschrieben, sondern auf der Straße gefunden und gesammelt. Sie würden in den Probenprozess hineingeworfen, überschrieben und enteignet (vgl. Etchells 1997: 66).

Die Texte, die in einem solchen Arbeitsprozess entstehen, existieren nur in ihrer Beziehung zum Proben- und Aufführungsprozess. Sie entstehen nicht in einem individuellen und einsamen Schreibprozess, sondern ihre Entstehung und Bearbeitung zieht sich durch alle Formen der theatralen Produktion. Die Beziehung zwischen Autor_in und Text wird in einem solchen Konzept beweglich. Dies zeigt sich auch im Unterlaufen des auktorialen Status der Performerinnen und Performer. Gob Squad und She She Pop beispielsweise spielen in verschiedenen Besetzungen: Die Texte der Performer_innen werden untereinander weitergegeben. Auch Etchells spricht von der Übertragung des Materials. Autorschaft wird als etwas verstanden, das immer wieder neu aktualisiert werden muss. In der Weiter- und Übergabe der Texte wird die Textgenese der Inszenierung zu einem permanenten Aneignungsprozess.



Foto: Kathrin Jakstat

Die Anderen im Blick: Kollektivität/Reflexivität

Das räumliche Arrangement, das am Beginn der Proben stand, ist erweitert worden. Es gibt einen Tisch für die Assistentin, auf dem ein Laptop mit der Textdatei des Inszenierungsskripts steht. Jede Veränderung wird direkt eingegeben. Ebenso findet sich eine abgetrennte Bühnenfläche, auf der die Performer_innen agieren, und eine Reihe von Stühlen, von denen aus die Szene betrachtet wird. Die Positionen Präsentieren und Korrigieren scheinen klar verteilt. In der Betrachtung verschiedener solcher Probenfotos fällt auf: Auch einer der Väter schaut zu, eine der Performerinnen gibt Feedback und ist dann wieder selbst auf der Bühne. Die Positionen von Zeigen und Schauen wechseln permanent.

Viele Gruppen des Gegenwartstheaters sind kollektiv organisiert, wobei es keine personalisierte Position einer Regisseurin oder eines Regisseurs gibt. Damit verbunden ist die Absage an das Konzept eines

individuellen autonomen Künstlersubjekts. Denn obwohl Theater eine kollektive Kunstform ist, zu deren Hervorbringung unterschiedliche Positionen und damit auch Personen beitragen – Bühne, Technik, Text, Schauspiel, Regie –, ordnet sich der Theaterdiskurs um die machtvolle Position der Regie, der die besondere Position des Autors oder der Autorin hinsichtlich der Inszenierung zugesprochen wird. Verbunden mit dieser Position ist ein bestimmtes Künstlerbild, das in der Romantik gefeiert wurde und seit dem beginnenden 20. Jahrhundert kritisiert und verworfen wird, aber bis heute wirkungsmächtig ist (vgl. Roselt, Hg., 2014). Mit dem Konzept der singulären Regieposition wird die Idee eines künstlerischen Subjekts verbunden, das sich durch Originalität, Individualität, Expressivität bis hin zu Genialität auszeichnet. Ein solches Künstlerkonzept widerspricht zwar dem arbeitsteiligen Vorgang theatralen Produzierens. Seine Wirkungsmacht zeigt sich aber bis heute in Arbeitshierarchien am Theater, die sich in unterschiedlichen ökonomischen wie strukturellen Arbeitsbedingungen niederschlagen. An der Spitze der Hierarchien von Aufmerksamkeit, Geld und Entscheidungsbefugnissen steht in den Proben die Regisseurin oder der Regisseur.

Die kollektive Arbeitsweise vieler Gruppen wirft allerdings neue Probleme und Fragen auf: Wenn alle auf der Bühne stehen, wie kann dann eine Distanz zum Geschehen auf der Bühne geschaffen werden? Dieser fehlende Außenblick ist immer wieder Thema, wenn über kollektive Arbeit im Theater gesprochen wird. In den Fokus rückt damit die Funktion von Regie im Probenprozess selbst. Jenseits der Anbindung an ein konkretes Subjekt geht es um die Aufgaben der Regie, die sich in unterschiedliche Handlungen differenzieren lassen: Konzeption, Organisation eines Arbeitskontextes, Reflexion des Gesehenen, Korrektur. Was die Probenarbeit von She She Pop angeht, so gibt es durchaus die Regieposition im Sinne der Funktion eines Blicks von außen auf die Bühne und der Reflexion des dort Gesehenen. Diese Position ist aber nicht an eine feste Person gebunden. Sie wechselt zwischen den Beteiligten. Sie ist im Prozess eine Funktion unter anderen.

Die Inszenierung *Testament* wird mit sechs Darsteller_innen von She She Pop erarbeitet, von denen allerdings nur vier in der konkreten

Aufführung spielen. So übernehmen immer wieder andere Mitglieder der Gruppe den *Außenblick* der Regie, betrachten das Geschehen, kommentieren und kritisieren die Darstellung der anderen. Die Gruppenmitglieder bewegen sich im Probenprozess und in den verschiedenen Aufführungen zwischen der Innenperspektive des Darstellens und der Außenperspektive des Beobachtens. Die Betrachtung der Darstellung der Mitspielerin oder des Mitspielers eröffnet eine Reflexion über die eigenen Darstellungsformen: ein Prinzip der *Selbstspiegelung*. Dies bedeutet auch, dass der prüfende und testende Blick auf die Darstellung an keine individuelle Instanz gebunden ist. Den Positionen *Darstellung* oder *Regie* wird kein besonderes Können zugeschrieben, das sie von der jeweils anderen abgrenzt. So kann sich aus der einen Position auch keine Autorität gegenüber der anderen Position begründen. Ohne die Hierarchisierung von Darstellung und Regie wird die räumliche Dimension des Verhältnisses der beiden Positionen zueinander augenfällig. Zwischen Außenblick und Bühne eröffnet sich ein Resonanzraum, der sich nicht an ein intentionales Subjekt zurückbinden lässt. Erst im wechselseitigen Prozess von Zeigen, Beobachten, Beschreiben und Geschehenlassen wird die theatrale Darstellung hervorgebracht.

Einerseits erhält jede Person mehr Autonomie bei der Gestaltung ihrer Darstellung sowie auch mehr Einfluss auf die Gestaltung der Inszenierung als Ganzes. Andererseits läuft eine solche Arbeitsweise aber auch Gefahr, sich in die verschiedenen Betrachtungsweisen, die durchaus widersprüchlich sein können, aufzulösen.

Schrift im Raum: Dramaturgien

An der Wand hängt, bestehend aus einzelnen Zetteln, in der Abfolge einzelner Akte geordnet, ein Fahrplan der Inszenierung Testament. Es ist ein klares Schema mit nachvollziehbarer Ordnung, sorgfältig notiert. Mit roten Ausrufungszeichen sind Schwierigkeiten markiert, Übergänge, die nicht klar sind, Texte, die zu diesem Zeitpunkt noch an keine Darstellerin oder keinen Darsteller gebunden sind.

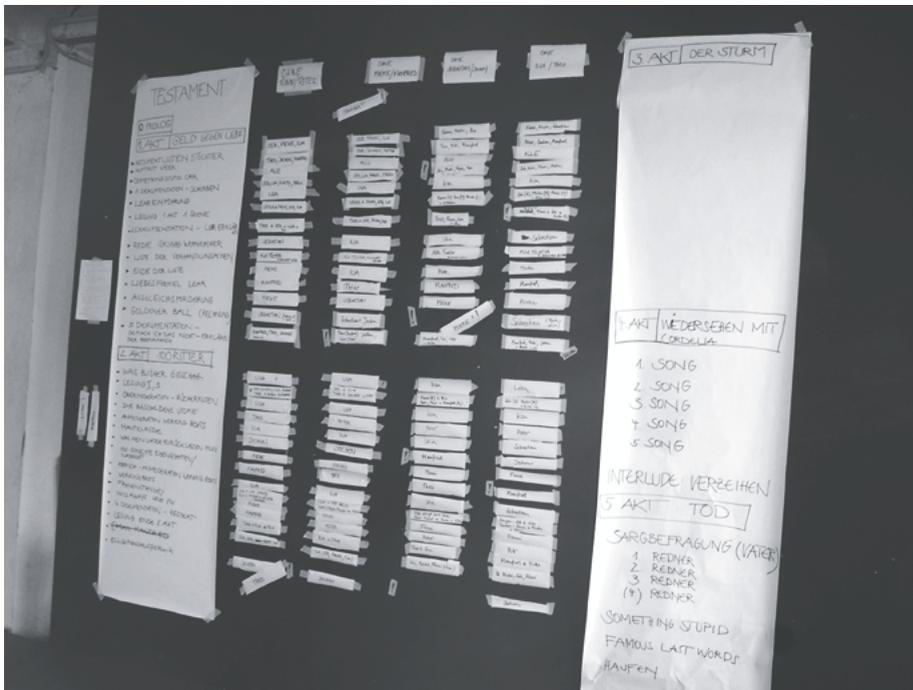


Foto: Kathrin Jakstat

Festgehalten im Foto ist ein besonderer Zeitpunkt der Proben. Wir haben stundenlang Post-its mit Szenentiteln hin- und hergeschoben, Ordnungen entworfen und verworfen sowie Systematisierungen ausprobiert. Aus einer Materialsammlung aus Texten, Szenen und auch nur szenischen Ideen ist quasi auf dem Reißbrett – in diesem Falle an der Wand – der Entwurf einer dramaturgischen Struktur entstanden. Aus der Dreidimensionalität der räumlichen Anordnung wird hier ein zweidimensionales Modell der dramaturgischen Struktur.

Die Liste hat zwei Funktionen. Erstens wird hier das Material gesammelt und geordnet. In der Übertragung in das Medium der Schrift wird das szenische Material, das an die Körper der Darsteller_innen gebunden ist, veräußert und damit auch stillgestellt. Es ist ein Prozess der Speicherung, der in der Übertragung in die Schrift das Material auf das Notwendigste verdichtet. Diese Stillstellung ist nur um den Preis der Vereinfachung möglich: Die verschiedenen Ebenen theatraler Darstellung werden ausgeblendet, um die Inszenierung als Ganzes denkbar zu machen. Dieser Plan lässt sich so als poetisches

Instrument fassen, das durch die bewusste Auslassung, die Lücke zwischen dem Bekannten und dem noch Unbekannten, den szenischen Abschnitten und der Inszenierung als Ganzheit, zwischen einzelnen Einfällen und deren Systematisierung vermittelt.

Präsentiert wird ein Modell, das eine Vorstellung von der späteren Inszenierung zur Anschauung bringt. In dem Zusammenhang verdient der Ort, an dem dieser Ablauf präsentiert wird, besondere Aufmerksamkeit. Das Modell, das weder ein Ausdruck im DIN-A4-Format ist, noch sich aus den Mitschriften in individuellen Probetagebüchern der Performer_innen oder in einem von einer Assistentin oder einem Assistenten geführten Regiebuch zusammensetzt, hängt prominent im Probenraum und ist in den szenischen Proben für alle Beteiligten sichtbar (wenn auch nicht im Detail lesbar). Es ist damit auch Kommunikationsmittel: Die Namen, die sich hier finden, werden später Grundlage der Verständigung über den Ablauf der Inszenierung sein. Es geht um die Vorstellung und Abgleichung des in der Probe entwickelten Vokabulars. Die Liste ist Arbeitsinstrumentarium für die weitere Probenarbeit und markiert einen Umschlagpunkt im Probenprozess: Nicht mehr die Suche nach szenischen Ideen, sondern die Arbeit an deren Ordnung steht im Vordergrund. Dies impliziert zugleich eine Veräußerung von gespeichertem Wissen, das bisher nicht verbalisiert war und nun nach außen gewendet und explizit wird. Seine Ausstellung markiert für die Darsteller_innen eine Verschiebung der Perspektive: Sie sind nicht mehr auf der Szene, in der Inszenierung, sondern schauen von außen auf ihre (mögliche) Ordnung.

Zugleich zeigt sich hier aber auch die zweite Funktion des Modells. Es ist nicht nur Speicher von Wissen, sondern auch Handlungsanweisung für die Performer_innen auf ihrem noch unbekanntem Weg durch die Inszenierung, deren endgültige Gestalt noch niemand kennt. Es wird zur Vorschrift für die nächste Probenphase. Aus der losen Sammlung von Material wird eine dramaturgische Struktur, die erst handelnd – mit Körper und Stimme – auf die Bühne gebracht werden kann. Es findet eine doppelte Bewegung der Übertragung und Übersetzung statt: von der szenischen Aktion in Schrift und die Benennung durch Szenen-Titel als Grundlage einer weiteren Übertragung dieses Skripts in den Raum der Bühne. Der erste Durchlauf wird nun zum

Test für die entworfene Struktur und zur Überprüfung dessen, was auf dem Papier fixiert wurde.

Für die Performer_innen stellt sich nun eine besondere Darstellungsanforderung, nämlich die Übertragung des Entwurfs in den konkreten Bühnenraum. Es geht um ein Finden von Übergängen und um ein Wiederfinden bereits vollzogener Wege. Die ersten Proben auf der Bühne werden deshalb oft nicht als *Durchlauf* – so heißen Proben, in denen die gesamte Inszenierung in ihrem Originaltiming durchgespielt wird –, sondern als ein *Durchgehen* bezeichnet. Die Durchlaufprobe wird so zum Versuchsaufbau mit offenem Ausgang. Die Performer_innen begeben sich in diesen Aufbau hinein. Sie kennen bereits einzelne Teile, wissen aber noch nicht um die Gesamtheit der Aufführung. Ihre Aufgabe ist es, ihren *Weg* durch die Aufführung zu finden und im Abschreiten dieses Weges die Inszenierung gemeinsam hervorbringen. Die Funktion von Szenografie und Dramaturgie wird auf die Performer_innen übertragen, die ihre Szenen in Bezug zu den anderen Szenen stellen, für sich und andere Übergänge finden, die Aufführung zugleich entwerfen und ihren eigenen Weg darin finden müssen. Die Auseinandersetzung findet nicht mit einer im Vorfeld konzipierten Figur und deren Aneignung statt, sondern die Aufgabe liegt im Zusammenführen heterogenen Materials.

Auch für die Darstellerin oder den Darsteller einer dramatischen Figur ist die erste Durchlaufprobe eine besondere Testsituation – wie wird das, was in einzelnen Szenen entwickelt wurde, im Rhythmus der Aufführung bestehen? Die hier beschriebenen Arbeitsweisen unterscheiden sich von der eben genannten dadurch, dass die Logik der Inszenierung erst im Proben und mit den Proben hervorgebracht wird, im kollektiven Prozess und in der reflexiven Verschaltung von Zeigen und Schauen.

Abschließend möchte ich den Blick aus dem Probenraum herauslenken und die Überlegungen in einen größeren Kontext stellen. Dieses Foto zeigt den Blick von der Bühne in den Zuschauerraum des Nationaltheaters in Thessaloniki, wo wir im Oktober 2012 *Testament* aufgeführt haben. Es zeigt nicht nur den wunderschönen Zuschauerraum, sondern auch eine Tribüne für Ton. Diese ist extra hinter dem



Foto: Kathrin Jakstat

Publikum aufgebaut worden, damit die Person, welche die Mikrofone aussteuert, hören kann, was das Publikum hört. Die Abbildung zeigt auch eine andere Position, die für die Aufführung von Bedeutung ist. Oben hinter diesem kleinen Fenster schaut der Lichtdesigner auf das Geschehen und fährt die vorher eingerichteten und gespeicherten Lichtstimmungen ab. Auch hier geht es um Timing, um ein gemeinsames Zusammenspiel im Wissen um die Aufführung. Dieses Fenster ist sehr klein, sehr weit weg von der Bühne. Das Lichtpult ist zudem so angeordnet, dass kein direkter Blick auf die Bühne möglich ist. Nur über einen winzigen Monitor kann das Bühnengeschehen verfolgt werden. (In vielen Theaterkontexten ist es üblich, dass die Inspizientin oder der Inspizient die Lichtwechsel von der Bühnenseite über Funk durchgibt, die Lichttechnik drückt auf deren Anweisung auf einen Knopf und ist von der Bühne selbst so weit wie möglich abgeschirmt.) In einer Aufführung, in der die Lichttechnik in Interaktion mit den Handlungen der Bühne das Licht steuert, bedeutet eine solche räumliche Anordnung einen Supergau. Der Lichtdesigner von She She Pop stand daher während der gesamten Aufführung. Er musste sich aus dem Fenster beugen und quasi blind mit einer Hand die Aufführung fahren. Das Timing wurde hier zum Hochleistungssport.

Dieser Vorfall lässt sich als einfache Anekdote abtun, die ein architektonisches Problem veranschaulicht. Er verdeutlicht allerdings, dass in die materiellen und architektonischen Voraussetzungen für die Auf-führung immer bereits politische Implikationen eingeschrieben sind: Diese Theaterarchitektur arbeitet daran, dass die Schauspieler_innen von der Technik nichts erfahren, wie sie auch den Techniker_innen zu verstehen gibt, dass sie kein Teil des künstlerischen Prozesses zu sein haben, sondern nur eine technische Aufgabe mechanisch ausführen sollen. Die Körper beider werden in getrennten Räumen verortet. Die Technik ist nicht nur für die Zuschauer_innen, sondern auch für die Darsteller_innen versteckt. In einem seiner Texte über Bertolt Brecht schreibt Roland Barthes:

[Auch] die Theatertechniken müssen von Zwängen befreit werden. Wir leben noch allzu zahlreich in der Vorstellung, daß die Kunst des Schauspielers, die Techniken der Beleuchtung, des Bühnenbilds, des Kostüms oder der Inszenierung bescheidene handwerkliche Fakten sind, [...], ungeachtet der Gesellschaft, in der man sie verwendet. Doch das ist falsch: [...] alle Techniken, selbst die ›natürlichsten‹, bedeuten immer etwas: Es gibt eine revolutionäre oder fortschrittliche Kunst des Schauspielers, eine verantwortliche Art und Weise, einen Reflektor hier oder dort aufzustellen, einen Vorhang anstelle eines gemalten Bühnenbilds zu verwenden. (Barthes 2001:132)

Die Art und Weise, wie Theater gemacht wird, gibt über die gesellschaftlichen Vorstellungen von Kunst Auskunft, und sie sagt auch etwas über die Gesellschaft aus, in der dieses Theater gemacht wird.

Anmerkungen

- 1 Beispiele für solche Verfahren finden sich nicht nur in den Inszenierungen von Forced Entertainment, sondern etwa auch bei Rimini Protokoll, Gob Squad, Showcase Beat Le Mot, René Pollesch, andcompany&Co.
- 2 Die Bezeichnung *Töchter* bezieht sich auf die dramatischen Figuren der Töchter in Shakespeares Drama, mit deren Positionen sich auch der einzige männliche Performer Sebastian Bark auf der Bühne identifiziert.

- 3 Die Probenforschung ist ein junges Untersuchungsfeld der Theaterwissenschaft. Vor allem die Ethnografie bietet hier neue Ansätze zur Forschung: vgl. Hinz/Roselt (Hg.) 2011 sowie Harvie/Lavender (Hg.) 2012. Zu methodischen Überlegungen zu einer Ethnografie des Probenprozesses: vgl. vor allem MacAuley 1998.

Verwendete Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2001): *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, dennoch gehe ich fast nie mehr hin*, Berlin: Alexander.
- Etchells, Tim (2004): »Manifesto on Liveness«, in: Adrian Heathfield (Hg.): *Live. Art and Performance*, London: Tate, S. 210–217.
- Etchells, Tim (1997): »Hier sind 26 Buchstaben«, in: Tilman Broszat/Gottfried Hattinger (Hg.): *Theater Etcetera – zum Theaterfestival SPIELART München 1997*, München: Spielmotor e. V., S. 61–73.
- Gob Squad (2010): *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, Berlin: Selbstverlag.
- Harvie, Jen/Lavender, Andy (Hg.) (2012): *Making Contemporary Theatre. International rehearsal processes*, Manchester/New York: Manchester University Press.
- Hinz, Melanie/Roselt, Jens (Hg.) (2011): *Chaos und Konzept*, Berlin: Alexander.
- MacAuley, Gay (1998): »Towards an ethnography of rehearsal«, in: *New Theatre Quarterly* 53, S. 75–85.
- Oddey, Allison (1994): *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*, London: Routledge.
- Roselt, Jens (2013): »Es geht, wie gesagt, um mich«, auf: www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8734%3Arisiken-und-nebenwirkungen-des-freien-theaters-freud-und-leid-beim-lesen-von-projektantraegen&option=com_content&Itemid=84 (letzter Zugriff: 31.10.2014).
- Roselt, Jens (Hg.) (2014): *Regietheorien. Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin: Alexander.
- Springer, Veit (2012): »CHAOSYSTEMSELBSTMORD«, in: Annemarie Matzke/Christel Weiler/Isa Wortelkamp: *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin: Alexander, S. 229–247.



Laurette Burgholzer (Universität Wien)

Große Erzählungen auf der Theatercouch

Mahabharata von Marjolijn van Heemstra

Die Suche nach anthropologischen Konstanten und Konfliktpotenzial aufgrund von oder trotz Globalisierung ist das zentrale Thema der aktuellen Theaterarbeiten Marjolijn van Heemstras, einer niederländischen Autorin und Performerin. In ihrer Trilogie – *Family '81* (2011), *Mahabharata* (2012) und *Garry Davis* (2013) – arrangiert sie auf der Bühne anekdotenhaft bis analytisch (auto-)biografische Erfahrungen des Verbunden- und Getrenntseins. Was bleibt von dieser Inszenierung mit dem großen Titel *Mahabharata*, aufgeführt im Berner Schlachthaus Theater im Mai 2014? Gedankenbilder mit Tonspur: Eine junge Frau, ein junger Mann, die sich erzählend, ins Wort fallend, deklamierend rund um das Epizentrum der Bühne – eine Couch – bewegen, über ihnen ein Sternenhimmel aus Glühlampen. In Spielfilmlänge verknüpfen sie Geschichte und Geschichten – über Orient- und Okzidentkonstrukte, private Beziehungen, internationale Theaterarbeit, Mytheneigentum und nicht zuletzt die Frage nach dem Allgemein-Menschlichen. Es wird Niederländisch, Englisch, Hindi und Deutsch gesprochen, die Akteur_innen kommen aus Europa und Asien, es geht um eine globale Erzählung mit zahlreichen Figuren – ist das etwa eurasisches Theater, ein Supermarkt der Kulturen (vgl. Barba 2008: 258)?

Mahabharata, Marjolijn van Heemstra

Foto: Anna van Kooij

Eine nicht sehr theatrale Filmkritik

Der Aufführungsbeginn in rhetorischer Pose bietet dem Publikum einen roten Faden an und demonstriert den Erzählmodus: Wir, Marjolijn van Heemstra und Satchit Puranik, »we would like you to imagine a very old man«, kahl und gebeugt, in einer alten, staubigen Bibliothek. Dieser alte Mann ist ein indischer Gelehrter, der sein Leben dem Studium des Mahabharata gewidmet hat, jenem großen indischen Mythos über Krieg und Frieden, der die gesamte Welt enthalten soll und jahrhundertlang mündlich tradiert, aufgeführt, gezeichnet, aufgeschrieben, verfilmt wurde.

Die gemeinsame Geschichte der beiden Theaterschaffenden beginnt mit einem kleinen Kindheits-Gründungsmythos, der Fernsehübertragung von Peter Brooks *Mahabharata*-Film um 1990 in Indien und den Niederlanden. Dieser Film habe die beiden Akteur_innen vor vielen Jahren an *etwas* glauben lassen, das nun für immer in Vergessenheit geraten könnte: »We would like to share this *something* with you.«

In jenem Moment, in dem sie sich auf die Bühnencouch setzen, werden van Heemstra und Puranik sowohl zu Erzählenden als auch zu Fernsehenden, die Zuschauenden auf der Tribüne werden zu Zuhörenden und visuellen Stellvertreter_innen der zahlreichen Figuren aus Brooks Film.

Die Bühne ist ein angedeuteter Wohnzimmer-Schaukasten mit Couch, Kühlschrank, Bücherstapel, Topfpflanze. Das adressierte, jedoch nicht zur Interaktion aufgerufene Publikum und der Bühnenraum sind konsequent in einem statischen Gegenüber positioniert, es gibt Kostümwechsel, Licht- und Toneffekte, wie auch – die Übertitel verraten es – einen fixierten Sprechtext. Dennoch scheinen diese Indizien eines sehr konventionellen Theaterabends für Programm- und Presstexte mitunter nicht zu gelten: Die Produktion sei »wat weinig theatraal« (Wensink 2012), »[e]s ist kein Theater, es ist kein Tanz, es ist keine Performance« (Zürcher Theater Spektakel 2013), sondern vielmehr »Dialog«, »Filmkritik« oder »lautes Nachdenken« (ebd.) mit »entwaffnend ehrliche[m] Spiel der Performer« (Kohlmann 2012). Diese Beschreibungsfragmente könnten den Eindruck erwecken, *Mahabharata* sei ein Paradebeispiel für wortlastige Frontalunterrichts- und Authentizitätsästhetik. Doch die Agierenden sind keine

Textträger_innen eines abwesenden auktorialen Subjekts. Sie sind Produzent_innen ihres Materials und ziehen mittels Körpergebrauch weitere Ebenen ein, die die lose, sprachlich dominierte Erzählstruktur der Inszenierung zu einem Spiel mit theatralen Mitteln machen.

Das Konglomerat aus Reiseerlebnissen, Interviews, Lektüre, Video und Reflexion rund um die zentrale *Mahabharata*-Filmversion wird von den beiden Akteur_innen tendenziell assoziativ montiert. Nummerndramaturgische Elemente treten teils in Form eines explizit angekündigten Intermezzos auf, dann wieder als sprachliche Markierung einer Abschweifung oder Verzettelung – »Wo waren wir?« –, gefolgt von brüskten Themen- und Stimmungswechseln: Das Evozieren der Begegnung mit einer Schauspielerin aus Brooks *Mahabharata*-Film endet mit einem Soundeffekt, der autobiografische, zunehmend emotionalisierende Bericht Puraniks über ein Attentat wird nach einer künstlichen *peinlichen Stille* abgebrochen.

Van Heemstra und Puranik sind die einzigen leiblich Anwesenden auf der Bühne, doch in den etwa 90 Minuten der Aufführung erscheinen letztlich Hunderte – ephemere, puppenhafte Wesen – wie komplementäre oder kontrastierende Gesten zum gesprochenen Wort.

Massenszenen im Wohnzimmer

Zahlreiche Körper und Stimmen bevölkern die Aufführung: Figuren aus dem Mahabharata-Mythos und aus Brooks Film tauchen auf, auch eine Schauspielerin, ein Wissenschaftler, ein Filmkritiker, Studierende, mit denen van Heemstra und Puranik laut Inszenierungsnarrativ in Kontakt getreten sind, bevor das monatelange Projekt in Form eines Theaterabends fixiert wurde.

Nebenfiguren und Statisterie aus einem dokumentarisch-fiktionalen Andernorts werden allerdings nicht nur sprachlich *angerufen*, sondern mit physischer Präsenz versehen – nicht annähernd veristisch, sondern vermittelt einer ganzen Bandbreite von Schau/Spiel: von minimalistischem Objekttheater über ein exotistisches-tänzerisches Intermezzo bis hin zu gestischen Andeutungen, die eine abwesende Figur für Augenblicke auf der Bühne erscheinen lassen. Diese

Spielpraktiken wirken entscheidend auf die Grundstimmung, denn van Heemstra und Puranik setzen komödiantische Praktiken ein, welche die sprachlich transportierten Inhalte – Feindschaft und Krieg, existenzialistisch Anmutendes über das Zögern und Handeln etc. – intermedial in den Bereich des Komischen transferieren.

Eine kleine dramaturgische Einheit, als *Intermezzo* betitelt, präsentiert die große Erzählung des Mahabharata als zeitliche und räumliche Miniatur, eingeleitet von Bollywoodmusik und dem künstlichen Zeitdruck eines Kostümwechsels auf offener Bühne. Van Heemstra und Puranik spielen in leuchtend bunten, billig wirkenden Kostümen mit der Beschleunigung ihrer Körperbewegungen, die an einen hektischen Szenenwechsel denken lässt, und parodieren durch die starke Verlangsamung von per se pathosfreien Bewegungen – wie etwa dem saloppen Überkreuzen der Beine auf der Sofalehne – die getragene Gestik der Schauspieler_innen in Brooks Film; der *heilige* Text, der bei Brook im Modus des Ernsthaften bearbeitet wurde, erfährt eine erste Ironisierung.

Eine kleine Objekttheaterszene demonstriert die Grundkonstellation des Mythos: Puranik gibt den Erzähler, während van Heemstra im Gebaren einer Marktschreier-Gehilfin (oder einer Stewardess) einzelne Objekte herbeiholt und dem Publikum ostentativ zeigt, um sie dann an den Bühnenrändern gruppiert zu platzieren. Diese unbelebten *Mahabharata*-Protagonist_innen vereinen die Ernsthaftigkeit der Lichtsymbolik mit der Komik des Profanen. Die beiden Brüder, die sich um den Königsthron streiten, werden anhand zweier plumper Kerzenstümpfe mit elektrischen Flammen dargestellt, die 100 Söhne des einen Bruders mittels einer bunten, verhedderten elektrischen Lichterkette, deren fünf Cousins mithilfe eines kleinen Scheinwerfers mit fünffarbigem Wechselfilter etc. Die Verkörperung des Mythenpersonals geschieht durch alltagsgebräuchliche, nicht-anthropomorphe, stumme Stellvertreter_innen, welche die erzählte Größe der zwischenmenschlichen Konflikte durch ihre Unangemessenheit komödiantisch kontrastieren.

Im Anschluss beschreiben und mimen van Heemstra und Puranik frontal zum Publikum, folkloristisch kostümiert, die Wagenfahrt des jungen Helden Arjuna und des Gottes Krishna zum Schlachtfeld –

Puranik kniend, hinter ihm van Heemstra, beide mit den Körpern wippend und imaginäre Zügel in Händen haltend. Dieses gestisch und sprachlich angedeutete Reenactment wird abgelöst von einer intermedialen und vielschichtigen Pantomime: Beide agieren wiederum dem Publikum zugewandt, stumm und ohne Lippenbewegungen zum gesprochenen Wort der Tonzuspielung aus Brooks Film, in der zwei Stimmen in getragener Tonfall den Dialog zwischen Krishna und Arjuna über das Für und Wider des Eingreifens in den Krieg nach erzählen. Das Motiv der mündlichen Erzählung über etwas Abwesendes, Vergangenes, Entferntes bleibt hier präsent wie auch die komödiantische Brechung des sprachlich gefassten Inhalts durch eine gestische Überlagerung: »Victory and defeat are the same« wird von Puranik/Krishna übersetzt durch die Geste des nach oben, dann nach unten zeigenden Daumens und eine waagrechte Streichbewegung mit ausgestrecktem Arm. Beim Wort »reflect« weisen beide Zeigefinger auf die Stirn, bei »seek detachment« sind Zeige- und Mittelfinger in Richtung der Augen gestreckt und deuten dann in die Ferne etc. Die Gesichter bleiben währenddessen neutral bis ernst, maskenhaft. Van Heemstra/Arjuna agiert dynamischer und malerischer. Häufig setzt sie eine Gestik ein, die an asiatische Tanztheaterformen erinnert – weiche Bewegungen der Gewichtsverlagerung von einer Körperseite zur anderen, vom Körper wegzeigende, erhobene Handflächen mit anliegenden Fingern. In diese verfremdet-exotistische Szene mischen sich allerdings auf der Tribüne Lachen hervorrufende pathoszerrüttende Gesten aus dem Kanon der Alltagskommunikation: Auf die Zuspiegelung des Wortes »confused« folgt die übliche Handbewegung des skeptischen Abwägens, ein Hin-und-her-Schwenken der ab gespreizten Finger. »A long time« wird von beiden Akteur_innen synchron vom Blick auf imaginäre Armbanduhrn begleitet; im Kontext der Intermedialität des Intermezzos weckt diese Geste Assoziationen an populäre *Goofs* mit schlampiger Statisterie, die in Monumentalfilmen zu ihren historisierenden Kostümen fatalerweise moderne Armbanduhrn trägt.

Es ist die Kombination verschiedener gestischer Codes, die diese pantomimisch interpretierte Filmszene zu einer komödiantischen macht: Ernsthafte Sprachinhalte, die monoton-gedehnte Sprechweise

und tänzerisch-exotistische Körperbewegungen mischen sich mit nicht-auratischen, industriell gefertigten Kostümen und gegenwarts-spezifischer Alltagsgestik.

Redegewandte Puppen

Auch das abwesende Kollektiv jener Menschen, die laut van Heemstra und Puranik am Projektverlauf beteiligt waren – darunter die gealterte Schauspielerin Sarabhai, der Drogen nehmende Filmkritiker Arnab, eine nationalistisch echauffierte Studentin aus Puna –, wird ohne den Einsatz von medialem Material, nur verbal und durch Verkörperungstechniken wie etwa das Evozieren einer charakteristischen, teils parodierten Körperhaltung oder Gestik auf die Bühne gebracht. Sind van Heemstra und Puranik die pseudo-objektiven Bauchredner_innen der Anderen (vgl. Haraway 1995: 45–46)?

Die Position der Puppe und die der Sprecher_in fallen im Duo van Heemstra/Puranik zusammen. Polemisch formuliert, sprechen und agieren hier zwei Individuen, die ihre Bühnenpersonae mit bürgerlichen Namen versehen, auf einer Berner Bühne vor einem bildungsbürgerlich geprägten Festivalpublikum für die fernen Anderen aus dem Orient, während dieselbe Inszenierung Orientalismen sowie Okzidentalismen und die Frage nach der Legitimität der auktorialen Position – in Bezug auf die Aneignung geografisch oder politisch *patentierter* Mythen – zu reflektieren versucht.

Allerdings ist diese Perspektive nur dann relevant, wenn van Heemstra und Puranik Ehrlichkeits- und Objektivitätsambitionen unterstellt werden, wenn also diese Inszenierung das authentische Produkt eines kollektiven Arbeitsprozesses in Sachen Völkerverständigung sein soll und somit das Reduzieren bzw. Einkochen einer multiperspektivischen, kollektiven Erzählung zu einer subjektiven problematisiert wird.

Wird hingegen der Rezeptionsmodus etwas verschoben und der gewählten Form – dem Topos des mündlich und körperlich erzählten Reiseberichts – mehr Bedeutung zugemessen, so ließe sich *Mahabharata* gerade im Kontext eines internationalen Festivals eben nicht als

moderner Supermarkt der Kulturen (vgl. Barba 2008: 258) begreifen, sondern als eine Sprach- und Kulturräume übergreifende Variante der Scharlatanerie und verbaler wie körperlicher Beredsamkeit. Mutmaßlich objektiv-wissenschaftliche Recherche und subjektiv-körpereigene Erfahrungen, existenzieller Ernst und komödiantische Inszenierungsformen werden vermischt: Wir verkaufen euch heute Abend eine Geschichte – eine große Erzählung und Anekdoten über die Menschheit, denn wir beide sind auf Wanderschaft, gebildet und weit gereist bis ins Morgenland. Betrüger_innen etwa? Aber nein. Die Kunst der Behauptung von Authentizität und deren theatrale Herstellungsweisen sind interessanter als das Verhältnis von Fakten und Imaginiertem, lustvoller als Entlarvungsmanien. Die Frage bleibt letztlich, wie etwas mitgeteilt werden kann und ob das Publikum am Ende an dieses *Etwas* glauben wird.

Verwendete Literatur

- Barba, Eugenio (2008): »Théâtre eurasiens«, in: Eugenio Barba/Nicola Savarese (Hg.): *L'Energie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, revue et augmentée, traduite de l'italien par Eliane Deschamp-Pria, Montpellier: L'Entretemps, S. 258–261.
- Haraway, Donna (1995): *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*, Hamburg: Argument.
- Kohlmann, Alexander (2012): »Fast Forward – Das Braunschweiger Festival wagt den Blick über den Tellerrand. Emotional, europäisch, jung«, auf: nacht kritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7462 (letzter Zugriff: 8. 9. 2014).
- Wensink, Herien (2012): »Een ijzersterk idee en hoopvol betoog«, auf: www.nrc.nl/next/van/2012/januari/16/een-ijzersterk-idee-en-hoopvol-betoog-12152495 (letzter Zugriff: 8. 9. 2014).
- Zürcher Theater Spektakel (2013): »Marjolijn van Heemstra & Frascati Producties. Mahabharata«, Programminformation des Zürcher Theater Spektakel, 15. August bis 1. September 2013, Redaktion Esther Schmid, auf: 2013.theaterspektakel.ch/uploads/tx_theaterspectacle2/017_Heemstra.pdf (letzter Zugriff: 8. 9. 2014).

Lucas Herrmann (Universität Hildesheim)

Diskurs als Spiel mit Fakt und Fiktion

Erzählen in *Mahabharata* von Marjolijn van Heemstra

In ihrer Arbeit *Mahabharata*, die im Schlachthaus Theater Bern im Rahmen von AUAWIRLEBEN 2014 gezeigt wurde, nehmen die Niederländerin Marjolijn van Heemstra und der Inder Satchit Puranik Bezug auf das Mahabharata, welches zugleich indisches Nationalepos und hinduistische Glaubensschrift ist. Das *Mahabharata*, so erfahren wir, sei universell, alle Geschichten wären darin enthalten. Niemand könne darüber verfügen, jeder aber Teil von ihm sein.

In einem im Wohnzimmerstil mit herabhängenden Glühbirnen und grünem Sofa eingerichteten Bühnensetting wird in der Aufführung ein Diskurs über interkulturelle Verständigung entwickelt. Als Ausgangspunkt dient Peter Brooks Verfilmung des Mahabharata aus dem Jahre 1989. Dieser fünfstündigen Filmversion ging eine neunstündige Inszenierung (1985) des indischen Epos durch Brook voraus. Beide Adaptionen wurden mit einem internationalen Ensemble von Darsteller_innen erarbeitet. Insbesondere für seine Theaterversion ging Brook zur Vorbereitung auf eine mehrjährige Recherchereise nach Indien.

Die beiden Protagonist_innen van Heemstra und Puranik, die auf der Bühne ihre bürgerlichen Namen verwenden, erzählen uns von ihrer jeweiligen Begegnung mit dem Film Mahabharata im Alter von neun Jahren. Sie haben den Film in unterschiedlichen Teilen der Welt gesehen, und er hat mit seiner proklamierten Utopie einer Universalprache der Kunst bei beiden eine Begeisterung über die Möglichkeiten globaler Verständigung ausgelöst. Im Verlauf der Inszenierung wird in einer chronologischen Szenenfolge eine von Puranik und van Heemstra unternommene Recherchereise in Indien entfaltet, die zwar einen persönlichen Entwicklungsprozess beschreibt, deren autobiografische Grundlage letztlich aber ungeklärt bleibt. So bleibt beim Publikum die Frage offen, ob es mit autobiografischem Material, eher im

dokumentarischen Sinne, oder mit fiktionalem Material konfrontiert ist, das im Zuge einer diskursiv-künstlerischen Auseinandersetzung entstanden ist.

Im Folgenden soll mit Bezug auf diese Verunsicherung des Publikums das Erzählen in van Heemstras und Puraniks Inszenierung *Mahabharata* behandelt werden. Dabei stehen die narrativen und inszenatorischen Strategien, die angewandt werden, um einen Stoff auf der Bühne zu erzählen, im Mittelpunkt. Diese konzeptionelle Entscheidung erscheint gerade im Hinblick auf gegenwärtige Tendenzen des Theaters interessant, die nicht mehr einen dramatischen Text oder eine literarische Vorlage als Stoff der künstlerischen Arbeit zu Grunde legen, sondern diesen Stoff im Entwicklungsprozess selbst generieren, sei es durch Recherchen, projektbezogene Workshops oder die Auseinandersetzung mit eigenen bzw. fremden Lebensrealitäten.

Bei *Mahabharata* wird der Entwicklungsprozess der Inszenierung zur Bühnenhandlung. So erfahren wir beispielsweise, wie sich die beiden Protagonist_innen während der Arbeit zu van Heemstras vorangegangenen Projekt *Family '81* (2011) kennengelernt haben. Im Rahmen der gemeinsamen Recherchen in Indien wurden verschiedene Personen interviewt, die mit Brooks Filmversion *Mahabharata* in Zusammenhang standen, wie z. B. ein Sanskrit-Gelehrter, ein indischer Filmkritiker oder die indische Hauptdarstellerin. Schließlich wird sogar offengelegt, wie mit diesem Recherchematerial im Hinblick auf eine spätere Inszenierung verfahren wurde, wenn etwa über den Kürzungsprozess des Interviewmaterials mit dem indischen Filmkritiker gesprochen wird. Bei dieser Bühnenrealisation vollzieht sich ein narratives Spiel mit Fakt und Fiktion, wobei zugleich eine spezielle Autorschaft spürbar wird. Anhand eines Beispiels soll diese Beobachtung veranschaulicht werden.

In einem zehnminütigen Monolog erzählt van Heemstra gegen Ende der Inszenierung von einem Seminar an der Universität von Pune, zu dem sie und Puranik dortige Studierende eingeladen haben, um mit ihnen darüber zu diskutieren, wem das Mahabharata gehöre. Die Studiengruppe mit dem Namen »Unser heiliges Mahabharata«, welche in der Bühnenrealisation von einer namenlosen Studentin angeführt wird, gehört einem sehr konservativen Flügel des Hinduismus

an. Zwischen der Anführerin der Gruppe und van Heemstra entwickelt sich ein Streitgespräch über Krieg und Frieden und die Notwendigkeit, für die eigene Sache einzustehen – durch stetigen Rollenwechsel führt van Heemstra beide Positionen vor.

Für van Heemstra funktioniert das Streitgespräch auf der Bühne im Sinne einer Rekapitulierung. Es sei eine Auseinandersetzung mit sich selbst, in der sie das Aufeinanderprallen beider Positionen für sich gedanklich ausgearbeitet habe.¹ Der Monolog sei insofern als ein inneres Streitgespräch zu interpretieren. Van Heemstra deutet hier eine Form der Aneignung an. Sie hebt darüber hinaus aber auch die Fiktionalität des Erzählten hervor, wobei der Fokus stärker auf die Realität der Bühnensituation gelegt wird als auf die Vermittlung eines Streitgesprächs, das tatsächlich stattgefunden hat. Markiert wird die Fiktionalität der Konfliktsituation durch die narrative Wendung: »Das hätte ich gesagt, wenn ...« Sie verweist auf ein Nicht-Stattgefunden-Haben des Erzählten. Diese Strategie einer angedeuteten Möglichkeit des Erzählens wird in der Inszenierung zuvor bereits angewandt, wenn biografische Einzelheiten der beiden Protagonist_innen, wie etwa der durch einen Bombenanschlag verursachte Tod eines Freundes von Puranik oder die Ermordung einer Nachbarin von van Heemstra durch einen Anwohner mit Bezug auf die Wendung »Wenn das hier das Mahabharata wäre, wüsstet ihr ...« dem Publikum gewissermaßen anvertraut werden. Im Diskurs mit der indischen Studentin über Gewalt greift van Heemstra diese Ereignisse wieder auf, wodurch der dramaturgische Zusammenhang der beiden Erzählpuzzles deutlich wird. Es wird weniger über das Faktische des Erlebten erzählt als vielmehr über die Inszenierungsstrategien dieses vermeintlich Erlebten im Rahmen einer Bühnenfiktion. Neben einer effektvollen musikalischen Untermalung ist es vor allem das Sprechen van Heemstras, das in seiner emotionalen Steigerung und verstärkt durch ein Mikrofon die Sprache in den Raum stellt und das Publikum für die Sache der Protagonistin einnimmt.

Insofern kreiert die künstlerische Bearbeitung des Streitgesprächs mit sich selbst einen Dialog zwischen Performerin und Publikum, da die Perspektive der Gesprächs- bzw. Streitpartnerin ausgeklammert wird. Die Studentin wie auch der Sanskrit-Gelehrte, der Filmkritiker und die Filmschauspielerin stellen weniger Diskurspartner_innen als

vielmehr Figuren eines abwesenden Kollektivs dar. Es werden so verschiedene Perspektiven im Sinne einer Aneignung eines fiktiven oder realen Anderen verkörpert, wobei allerdings die Frage nach der Einverleibung von subjektiver und kollektiver Erzählung und somit auch die Frage, wer für wen erzählt, offenbleibt.

Der in der Inszenierung von *Mahabharata* intendierte Anspruch, einen Diskurs auf der Bühne zu entfalten, der verschiedene Positionen in einen Dialog bringt, steht im Widerspruch zu einer bewusst gestalteten Bühnenerzählung. Das Streitgespräch ließe sich als ein solcher bewusst gestalteter Moment des Erzählens anführen, in dessen Zusammenhang ein Diskurs als Verhandlung mit sich selbst initiiert wird.

Das Erzählen in *Mahabharata* bewegt sich in einem bewusst inszenierten Zwischenraum von Fakt und Fiktion sowie subjektivem und kollektivem Erzählen, wobei ein Diskurs über kulturelle Alterität in einem Spiel mit Narration konstituiert wird. Der in der Inszenierung angelegten Diskursivierung künstlerischer Mittel des Erzählens werden hier, gerade auch mit Blick auf Brook und dessen formale Einheit im Sinne einer Universalsprache, verschiedene Erzählstimmen gegenübergestellt. Sie sind als solche zwar benannt, sie werden allerdings als Figuren in eine subjektive Erzählung eingebettet. Letztlich erscheinen auch van Heemstra und Puranik selbst als Bühnenfiguren, die sich in ihrer vermeintlichen autobiografischen Geschichte gewissermaßen als Ich-Subjekte erzählen.

Der in *Mahabharata* angedeutete Rechercheprozess, welcher ein konstitutiver Bestandteil der Generierung des Inszenierungsmaterials gewesen zu sein schien, wird als solcher zwar thetralisiert, ist jedoch nicht Teil des Inszenierungskonzepts. So gesehen erzählt *Mahabharata* mit Blick auf Arbeitsweisen im Gegenwartstheater darüber, wie mit dokumentarisch anmutendem Material als Stoff für eine Inszenierung kokettiert und so ein Diskurs über das Spiel mit Fakt und Fiktion etabliert wird.

Anmerkungen

- 1 Laurette Burgholzer und ich führten nach der Aufführung am 15. 5. 2014 im Schlachthaus Theater Bern ein Publikumsgespräch mit van Heemstra und Puranik.

Barbara Gronau (Universität der Künste Berlin)

Global Transfer

Überlegungen zu Geschichte und Formen internationalisierten Theaters

»Gibt es so etwas wie eine Vision für ein Welttheater – und wenn ja, wie könnte sie aussehen?« (Theater der Welt 2014: Pressematerial). Die Eingangsfrage des Theater der Welt-Festivals 2014 ließ sich mit Blick auf das Programm scheinbar leicht beantworten: In jenem Sommer trafen in Mannheim 41 Künstler_innen und Gruppen aus Europa, Asien, Afrika und Amerika zusammen, um im Nebeneinander von Sprechtheater, Konzert, Diskussion, Performance, Film und Podiumsdiskussion einen Querschnitt zeitgenössischer Aufführungspraktiken zu repräsentieren. Gespielt wurde nicht nur im Nationaltheater Mannheim, sondern ebenso in der Feuerwache, einer ehemaligen Montage- und Fabrikhalle und dem temporären Stadtraumprojekt *HOTEL shabbyshabby*. Um diese Vielfalt medial und nachhaltig zu vermitteln, war das Event von einem umfangreichen Begleitprogramm durchzogen, welches Symposien und Podiumsdiskussionen ebenso wie eine Begleituniversität für 180 internationale Studierende umfasste (vgl. Theater der Welt, Hg., 2014).

Ausgehend vom Programm dieses Festivals könnte man also sagen: Die zeitgenössische internationale Theaterszene ist heterogen in Formen, Traditionen und Zielrichtungen. Sie geht weit über traditionelle Guckkasten Bühnen hinaus und lässt die Zuschauenden so irritiert zurück, dass sie durch pädagogische Formate aufgefangen werden müssen.

Damit hätte sich eingelöst, was Ivan Nagel bereits vor über 30 Jahren bei der Gründung des Festivals 1979 – das damals noch Theater der Nationen hieß – feststellte. Die verschiedenen künstlerischen Positionen hießen dort: »die großen Staatstheater, die Freien Gruppen, das Ein-Mensch-Theater. Sie ergänzen sich nicht zu einem harmonischen Begriff des ›Welttheaters‹. Ja, ihre Absichten, ihre Arbeitsweisen, die

Werke selbst, die sie hervorbringen, schließen einander aus« (Nagel 1999a: 4). Der Erfolg des Theater der Welt-Festivals beruhte vor allem auf der Tatsache, dass die Zuschauenden anstelle des gewohnten deutschen Literaturtheaters eine geballte Ladung fremder Aufführungsformen erlebten, von denen oft nicht einmal klar war, welcher Gattung sie überhaupt angehörten. Die Palette der eingeladenen Theaterschaffenden reichte von der Londoner Royal Shakespeare Company über Eugenio Barbas international besetztes Odin Theater aus Dänemark bis hin zu dem französischen Pantomimen Marcel Marceau und der amerikanischen Performerin Laurie Anderson. Das Ziel des Festivals skizzierte der Theatermacher Ivan Nagel als Wunsch: »Publikum und Theaterleute hierzulande mögen das Fremde fühlend und begreifend aufnehmen – [und so] vom Anderen, allmenschlich Fremden lernen« (Nagel 1999b: 5).

Nagels Absage an eine kanonische Ästhetik des Theaters kann man zunächst als Apotheose kultureller Vielfalt lesen, die auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges in den frühen 1980er Jahren als politisches Gegenprogramm startete. Problematisch erscheint hier jedoch der strategische Exotismus, der im »Begriff des Fremden« (ebd.) die eingeladenen – zumeist westlichen – Theatergruppen als kulturell *anders* markiert. Das Festival stilisiert sich als Aufklärungskampagne, bei der mithilfe ästhetischer Erfahrungen »allmenschliche« Erkenntnisprozesse initiiert werden sollen. Die Idee des Internationalen meint hier eine Verständigung mit dem sogenannten Fremden durch Kunst, ein Konzept, das leitmotivisch das moderne westliche Theater durchzieht und dessen Prozesse der Internationalisierung und Globalisierung formt.

Ausgehend von diesem schwierigen historischen Befund möchte ich drei Schlaglichter auf Formen und Probleme der Internationalisierung von Theater werfen. Wann internationalisiert sich Theater und welche Missverständnisse markieren diesen Weg? Gibt es so etwas wie eine globale Theaterszene überhaupt? Was wären ihre Merkmale?

Als Beschreibungsmodell für diese ökonomischen, ästhetischen und politischen Internationalisierungsprozesse scheint mir der Begriff *Global Transfer* sinnvoll, der aus der internationalen Wirtschaft stammt und den grenzüberschreitenden Austausch von Gütern, das Verrechnen von Geldwerten in andere Währungen oder den Wechsel

von Sportlerinnen und Sportlern resp. ihrer Körper in andere Vereine meint. Im System globalen Transferierens geht es um komplexe Übertragungs- und Übersetzungsleistungen jenseits simpler Prinzipien der Öffnung und Einschließung (Person A wandert in das Land B ein). Es geht um einen Prozess der Systemabgleichungen, bei denen die beteiligten Seiten einander tangieren und verändern.

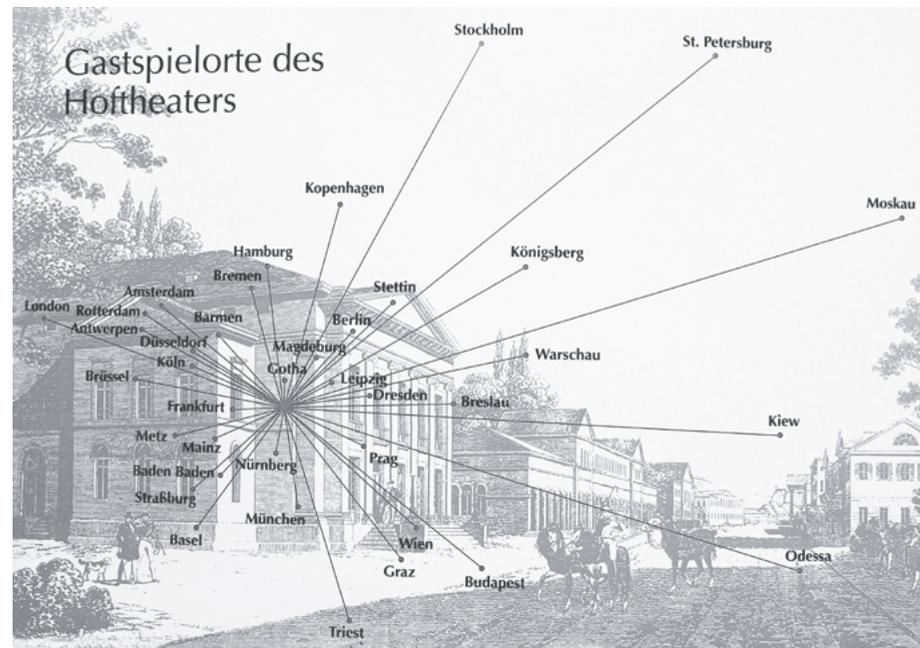
Mit der Eisenbahn durch Europa: die Meininger

Im April 1874 konnte man in der Residenzstadt des damaligen Kleinstaates Sachsen-Meiningen hektische Vorbereitungen am Hof des Herzogs Georg II. erleben. Das gesamte Hoftheater – Schauspieler_innen, Technik und Dienerschaft – versammelte sich und verpackte Bühnenbilder, Apparaturen, Requisiten und Kostüme ihrer Inszenierung von Shakespeares *Julius Cäsar* und fuhr schließlich mit fast 100 Mitwirkenden und 18 Güterwagen voller Dekoration in einem Sonderzug nach Berlin. Dort öffnete sich am 1. Mai 1874 im Friedrich-Wilhelm-Stadttheater der Vorhang für ein Gastspiel, das den Beginn einer ungeahnten Erfolgsserie markiert und der Anfang eines *internationalen Theaters* im deutschsprachigen Raum ist.¹

In den kommenden 16 Jahren zwischen 1874 und 1890 spielte das Meininger Hoftheater in nicht weniger als 36 europäischen Städten 2877 Aufführungen von 41 dramatischen Werken und nahm dabei 6.322.978 Mark ein (vgl. Osborn, Hg., 1980, hier v. a. den Anhang: 192–196).

Die Reisen führten von Frankfurt, Amsterdam, Straßburg, Basel, Graz und Wien bis nach Budapest, Odessa, Moskau, St. Petersburg, Stockholm, Kopenhagen und London. Die jeweiligen Spielorte waren nicht nur Gastgeber der Meininger Truppe, sondern stets auch finanziell beteiligt, so wurden etwa die Kosten für Wasser und Gas ausführlich zwischen den Geschäftspartnern verhandelt und aufgeteilt.²

Der Erfolg des Meininger Hoftheaters gründet bekanntermaßen in einer Neudeutung des klassischen Stückrepertoires unter der Perspektive historischer Recherche und der Einführung der Regie im Sinne



Gastspielorte des Hoftheaters zwischen 1874–1890

Quelle: Meininger Museen/Theatermuseum

einer einheitlichen Komposition der verschiedenen theatralen Mittel. Georg II. war nicht nur der Besitzer des Theaters, sondern auch dessen oberster Ausstatter, Zensor und Regisseur. Der Text wurde mit so wenig Strichen wie möglich originalgetreu aufgeführt – was bekanntlich dazu führte, dass viele Stücke zum ersten Mal in ganzer Länge und mit moralisch anzüglichen Szenen zu sehen waren. Die Schauspieler_innen spielten in individuell gefertigten, historisch ausgerichteten Kostümen und standen auf Bühnen, die detailgetreue Nachbildungen der Spielorte (etwa des Forum Romanum) waren. In wochenlangen Proben wurden die Darstellenden auf ihre Rollen vorbereitet, und insbesondere die Massenszenen waren durchkomponierte aktive Menschenmengen, die echten Volksaufläufen gleichkommen.

Im Ergebnis entstand eine völlig neue Illusionsästhetik, mit dem Ziel, das auf der Bühne Gezeigte real erscheinen zu lassen und das Publikum emotional in den dramatischen Ablauf einzubeziehen. Dass diese neue Theaterästhetik jedoch nicht nur kontemplative

Zustimmung hervorrief, zeigt eine Rezension zur Meininger Inszenierung von Schillers *Die Räuber*, die 1880 im Düsseldorfer Schauspielhaus gezeigt wurde. Damals entbrannte eine Schlacht zwischen den Traditionalisten und den Neuerern des Theaters. Während die einen lautstark dem im Virtuosen theater verbreiteten Brauch des *Hervorrufens* einzelner Schauspieler_innen folgten, begannen die anderen, sie lautstark niederzuzischen, sodass im entstehenden Tumult die Vorstellung völlig unterging (vgl. Meininger 1994: 8). Das illusionistische Theater der Meininger war nicht nur ein visuelles Ereignis, sondern zugleich eine Provokation für das damalige Rezeptionsverhalten.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das Meininger Hoftheater ist eines der ersten Beispiele für die Internationalisierung von Theater in Europa. Auch wenn die Meininger als fahrendes Gastspielensemble in der Tradition der mittelalterlichen Komödianten und Juculatores gestanden haben mögen, so sind sie doch ein Beispiel für einen vollkommen modernen Spielbetrieb. Sie reisten durch ein Europa, das durch die Eisenbahn bereits verkehrstechnisch vernetzt war, sie spielten in festen, institutionalisierten Häusern, die Treffpunkte der bürgerlichen Öffentlichkeit waren, und sie etablierten ein ökonomisches Austauschprinzip, das man als Vorstufe der Koproduktion bezeichnen kann.

Der wichtigste Effekt ist jedoch ein ästhetischer: nämlich die Vision eines neuen, durchkomponierten Inszenierungsstils, der sich erst im darauffolgenden 20. Jahrhundert im gesamten europäischen Raum entfalten wird. Schließlich saßen im Publikum der Meininger nicht nur Otto Brahm, Max Martersteig, Theodor Fontane, William Archer und Alexander Ostrowski, sondern auch der 22-jährige Konstantin Stanislawski und sein Freund Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko, welche die ersten exponierten Vertreter des Regietheaters wurden.

Auf der Kolonialausstellung: Antonin Artaud

Im Mai des Jahres 1931 besuchte der 35-jährige französische Dichter und Theatermacher Antonin Artaud als einer von 33 Millionen internationalen Gästen die Pariser Kolonialausstellung im Bois de

Vincennes. Vor der rekonstruierten kambodschanischen Pagode Angkor Wat erlebte der Künstler eine Aufführung balinesischer Tänzer, die ihn so beeindruckte, dass er an seinen Freund Jean Paulhan schrieb:

das balinesische theater offenbart uns das verschüttete leben einer art richtigen bühnensprache von einer wirksamkeit, die [...] jede form der übersetzung durch wörter unmöglich und unnützlich macht. es handelt sich um eine art orchester von modulationen und gebärden [...]. es herrscht etwas absolutes in dieser art von konstruktionen im raum, [...] das wirklich körperlich ist und wie nur orientalen es zu untersuchen vermögen. [...] es ist untertrieben, wenn man sagt, daß es unsren alten abendländischen auffassungen vom schauspiel ins gesicht schlägt. (Artaud, zitiert nach Kapralik 1977: 121)³

In den darauffolgenden Monaten entwickelte Artaud aus dieser Begegnung eine Theatertheorie, die er zunächst unter dem Titel »Das balinesische Theater auf der Kolonialausstellung« am 1. Oktober 1931 in der *Nouvelle Revue Française* veröffentlichte und 1938 – angereichert um weitere Texte – zu dem Kompendium *Das Theater und sein Double* zusammenfasst. Dieses Buch hat – wie wir wissen – eine der beachtlichsten Karrieren in den Theaterdiskursen des 20. Jahrhunderts hingelegt. Es wurde zum Manifest der neoavantgardistischen Theaterformen der 1960er und 1970er Jahre, und Artauds Suche nach einem a-textuellen, multimedialen und ritualhaften Theater, in dem die Schauspieler_innen oder der Schauspieler zur »lebendige[n] Hieroglyphe« (Artaud 1989: 65) geworden ist, taucht als wiederkehrender Bezugspunkt in den verschiedensten Theaterutopien auf.

So fruchtbar also Artauds Begegnung mit dem balinesischen Ensemble für eine Kritik am europäischen Literaturtheater war, so problematisch ist sein Umgang mit dem Gegenstand. Artauds Bezugnahme auf die Aufführungen ist ein geradezu paradigmatisches Beispiel für einen kolonial geprägten Zugriff auf *das Fremde*, den man im freundlichsten Fall als kulturelles Missverständnis bezeichnen kann. Wie der Ethnologe Michael Prager detailreich herausgearbeitet hat, geht Artauds Kenntnis und Einordnung indonesischer Aufführungsformen gen Null. Artaud kaschierte sein Unwissen mit

dem rhetorischen Trick der intendierten Rätselhaftigkeit dieser Theaterform (vgl. Prager 2000: 192–207).⁴ Genaugenommen gibt es nicht nur das balinesische Theater als einheitliche Form nicht, sondern es gibt auch kein Theater. Vielmehr handelt es sich um rituelle Tänze im Rahmen großer Feste und Zeremonien, die nicht von Künstler_innen (im Sinne einer bürgerlichen Profession), sondern von Mitgliedern der Gemeinde durchgeführt werden. An der – von Artaud vorgenommenen – Analogie zwischen balinesischem Tanz und einem *Theater der Grausamkeit* wird schließlich die größte Divergenz deutlich: Während balinesische Rituale durchgeführt werden, um die Harmonie einer kosmischen Ordnung aufrechtzuerhalten, zielt Artauds Theater auf die Destabilisierung und Auflösung jeder Ordnung durch das Theater ab. Diese Intention wiederum rettet seine Theorie davor, bloße westliche Regression und Sehnsucht nach Vormoderne zu sein: Artauds Theorie will nicht retten, sondern verunsichern, sie ist eher Dystopie als Utopie (vgl. Derrida 1976: 259–301).

Auch wenn es augenscheinlich gar nicht Artauds Interesse war, die vielfältigen kulturellen Bezüge dieser Tanzformen zu ermitteln, so zeigt sich, dass in seiner künstlerischen Annäherung an das Phänomen alle Oppositionen des *Orientalismus*-Diskurses zu finden sind, die Edward Said kritisch zusammengefasst hat: nämlich die Gegenüberstellung von Westen und Osten, psychologisch und metaphysisch, diskursiv und körperlich, profan und sakral usw. (vgl. Said 1981). Dass Artauds Konzept des balinesischen Theaters in der Folge solch eine Strahlkraft und Faszination entfalten konnte, hat auch mit diesem immanenten Exotismus zu tun. Im Balinesischen schien all das enthalten, was das Abendland im Sieg des modernen Rationalismus verdrängt hatte: die Natur, der Kontakt zu Göttlichem und Transzendente, kollektive Mythen und körperliche Rauschzustände.

Wenn Theatermachende wie Ariane Mnouchkine oder Richard Schechner und die New Yorker Performance Group in den 1960er Jahren Artauds Fantasien zum Ausgangspunkt ihrer Suche nach einem neuen Theater machten, so taten sie das mit demselben Ziel: Auch sie wollten das westliche Theater mithilfe ritueller Elemente aus anderen Kulturen erweitern und transzendieren, sprich: es mit Gesten der Überschreitung anreichern. Diese Einspeisung von Formen

oder Patterns aus anderen Kulturen im Feld des eigenen Theaters war nicht auf Artaud beschränkt (sie blieb hier vielmehr eine avancierte Theorie). Sie etablierte sich in den Avantgarden und Neoavantgarden als gängige künstlerische Praxis westlicher Theatermacher. Transferiert wurden nicht nur Stücktexte, sondern auch Schauspielstile, Bühnenelemente oder ästhetische Grundprinzipien. So benutzte Max Reinhardt bereits seit 1910 für seine Inszenierungen *Sumurun* (1910), *Die schöne Helena* (1911) und *Mikado* (o. J.) einen Hanamichi aus dem Kabuki Theater, um darauf Tänzer_innen auftreten zu lassen. Ariane Mnouchkine inszenierte Shakespeares *Heinrich IV.* (1984) mit japanisch anmutenden Kostümen, Schminkmasken und Bewegungen – die bei genauerer Betrachtung alle gar nicht im japanischen Theater vorkommen, sondern eher eine Art *japanisierte* Ästhetik darstellen (vgl. Fischer-Lichte 1995: 156–241, dies. 2010: 157–193). Erinnerung sei auch an Peter Brooks Inszenierung *Orghast* beim Theaterfestival im iranischen Shiraz-Perspepolis 1971, die dem Versuch entsprang, den Prometheus-Mythos durch die Verwendung sogenannter »toter Sprachen«⁵ – die nur durch ihre Soundqualitäten auf das Publikum einwirken sollten – in einen kulturellen Urzustand zu übersetzen. Bezeichnenderweise wiederholte Brook mit dieser Inszenierung künstlich eine Situation des Nichtverstehens, mit der sich Artaud auf der Kolonialausstellung konfrontiert sah. Hier kippt die Suche nach Archetypen in den Gestus eines ideologischen Antirationalismus.

Der Import von nichtwestlichen Theater Techniken und Formen, der in den Wissenschaften unter der Bezeichnung *interkulturelles Theater* diskutiert wurde, ist – wie die zeitgenössische Forschung zeigt – vor allem ein kulturimperialistischer Gestus der Appropriation. Während der Einfluss westlicher Theater Techniken auf asiatische Darstellungsformen schlichtweg als notwendige Modernisierung eines noch rückschrittlichen Theaterverständnisses betrachtet wurde, galt die Übernahme außereuropäischer Theater Elemente in die westliche Kunstpraxis stets als ästhetische Innovation. Die Verknüpfung oder Hybridisierung von Theaterkulturen im 20. Jahrhundert trägt mithin die bis heute nur ansatzweise aufgearbeitete schwierige Erbschaft des Kolonialismus (vgl. Regus 2009).

Durch die SAP-Kantine: Theaterfestivals heute

Richtet man den Blick nun auf die zeitgenössische Theaterszene, so scheint sich die Situation vereinheitlicht zu haben. Große Theaterfestivals zeigen heute Produktionen, die bereits international koproduziert wurden, also von vornherein eine ökonomische Verbindung verschiedenster Länder und Institutionen darstellen. Die auftretenden Gruppen sind selbst global zusammengesetzte Kollektive von Kunstschaffenden, die neben verschiedenen Sprachen und Traditionen auf einen gemeinsamen ästhetischen Kanon zurückgreifen können. Dieser Kanon entsteht zum einen durch ein gemeinsames Wissen um die Geschichte der Performance Art und zum anderen durch eine im Zuge des Bologna-Prozesses analogisierte Ausbildungssituation. Im Ergebnis entsteht nicht notwendigerweise eine *globale Ästhetik*, aber doch so etwas wie ein globalisierter Diskurs des Kuratierens. Dieser entscheidet in einem internationalen Markt von Theaterereignissen über das *In* oder *Out* der künstlerischen Positionen, und er sorgt auch dafür, dass auf Tagungen dieselben Aufführungsbeispiele gezeigt werden.⁶

Anstatt diese Kanonisierung wortreich zu beklagen, möchte ich auf (das) Theater der Welt zurückkommen und zwar auf das neue, für Mannheim entwickelte Aufführungsformat *X Firmen*, das man als Modus des lokalen Produzierens von Globalität bezeichnen kann.

Für *X Firmen* – so die Beschreibung – »öffnen sich Unternehmens-türen und Werkstore, schaut man hinter Geschäftstresen, Schreibtische und meterlange Lagerregale. Mitarbeiter ganz verschiedener Branchen geben Einblicke in ihren Arbeitsalltag, die Philosophie ihrer Firmen oder ihre kleinen Fluchten aus dem Alltag« (Theater der Welt 2014: Pressematerial).



*Theater der Welt, Mannheim:
X Firmen Tour durch die SAP-Zentrale (oben)
und die Mannheimer Quadrate (unten)
Foto oben: LYS | Foto unten: Hans Jörg Michel*

20 internationale Künstlerinnen und Künstler inszenierten in Unternehmens- und Betriebsräumen je zehnmütige Situationen, die sich zu drei unterschiedlichen Touren verbanden (vgl. Theater der Welt 2014: Pressematerial). Die Zuschauenden folgten in kleinen Gruppen von vier bis acht Personen einer Wegbeschreibung und tauchten so in zeitgenössische Arbeitswelten ein. Während eine Tour durch den Stammsitz von SAP in Walldorf führte und Einblicke in die Organisation des international führenden Anbieters von Unternehmenssoftware bot, schlugen sich andere Teilnehmer_innen mit Wegweisern durch die Mannheimer Quadrate durch: Sie verfolgten Szenen im Braut- und Abendmodeladen, beim Juwelier und im türkischen Imbiss.

Wenn an die Stelle von Pekingoper und Royal Shakespeare Company die Mannheimer SAP-Kantine und das türkische Brautmodengeschäft treten, dann hat sich die Perspektive auf das sogenannte Fremde heute augenscheinlich vollkommen umgekehrt: Exotisch und anders sind nicht die Kunstformen anderer Kontinente, sondern ist die eigene soziale Wirklichkeit.⁷ Das von Matthias Lilienthal entwickelte Theaterformat *X Firmen* bringt Folgendes auf den Punkt: Wer heute etwas über globalisierte Performance wissen will, muss nicht in scheinbar fremde Künste, sondern in zeitgenössische Arbeitswelten eintauchen. Der Blick hinter die Kulissen internationaler Konzerne (samt ihren Waren und Datenströmen) oder auf eine durch Migration geprägte Arbeitsbiografie erzählt über den tatsächlichen Transfer zwischen den Kulturen heute. Dieser *Global Transfer* ist durch den Doppelsinn des Performancebegriffes geprägt: nämlich Performance als Aufführung und als Leistung. Das Ökonomische ist darin nicht versteckt, sondern offen anwesend. Das Transkulturelle liegt nicht auf einem anderen Kontinent, sondern vor der eigenen Haustür.

Anmerkungen

- 1 »Udenkbar im Zeitalter der Postkutsche, der schaukelnden Frachtwagen, der lehmigen Straßen – ein ganzes Theater auf Reisen mit allen Schauspielern, Technikern, mit Dekorationen, Apparaturen, Requisiten und Kostümen. Im Zeitalter der Dampflokomotiven schon. Die Meininger [...] waren historisch die Ersten, die ganze Aufführungen original in andere Orte transportierten.

In markigen Nachrufen für den Herzog als Theateragenten stand später zu lesen: »Mit sicherem Blick für die neugeschaffenen Verkehrsmöglichkeiten sah er die Zeit gekommen, die umständlichsten Darbietungen auf Reisen zu schicken, um den geistigen und künstlerischen Reichtum zum Gemeingut der Kunstfreudigen zu machen.« 1874 gab es neue Eisenbahnverbindungen und ein militaristisch geeintes Deutsches Reich. Und so fuhren die nahezu 100 Mitwirkenden der Meininger Hoftheatertruppe in einem Sonderzug mit 18 Güterwagen voller Dekoration nach Berlin, wo sich im heutigen Deutschen Theater am 1. Mai 1874 erstmals der Vorhang hob und den Blick freigab auf einen tobend erregten Haufen römischen Volkes in Julius Cäsar.« (Hoffmeier 1974: 3–4)

- 2 Zur Geschichte des Meininger Hoftheaters: vgl. Fischer-Lichte 1999: 217–235, Erck 2006, Kern/Koch 2004.
- 3 Gesehen hat Artaud wohl eine Nummernrevue aus neun Stücken mit Gamelanorchesterbegleitung, die von einer Gruppe bezahlter indonesischer Künstler aufgeführt wurde: vgl. Kapralik 1977: 121.
- 4 Ich gebe im Folgenden die zentralen Argumente Pragers wieder.
- 5 Neben dem Altgriechischen wurden auch das Avestinische sowie die Fantasiesprache *Orghast* verwendet: vgl. Smith 1972.
- 6 Vergleicht man etwa das 2014 aufgestellte Festspielprogramm der Wiener Festwochen mit dem Kunstenfestival Brüssel und dem Foreign Affairs Festival Berlin, so wiederholen sich permanent dieselben Namen und kuratorischen Innovationen: Die niederländische Gruppe FC Bergman tourte mit dem chinesisch-malaysischen Regisseur Tsai Ming-liang, dem russischen Theaterkollektiv Chto delat und dem libanesischen Künstler Rabih Mroue wechselweise durch die europäischen Metropolen.
- 7 »An die Stelle des fremden Exotischen tritt die eigene Realität als fremde Welt.« (Kosminski/Lilienthal 2014: 8)

Verwendete Literatur

- Artaud, Antonin (1989): *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Derrida, Jacques (1976): *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Erck, Alfred (2006): *Geschichte des Meininger Theaters. 1831–2006*, Meiningen: Südthüringisches Stadttheater.
- Fischer-Lichte, Erika (1995): »Inszenierung des Fremden. Zur (De-)Konstruktion semiotischer Systeme«, in: dies. (Hg.): *Theater-Avantgarde. Wahrnehmung, Körper, Sprache*, Tübingen/Basel: Francke, S. 156–241.

- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen: Uni-Taschenbücher.
- Fischer-Lichte, Erika (2010): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen/Basel: Francke.
- Hoffmeier, Dieter (1974): »Historismus als Tageswirkung«, in: Verband der Theaterschaffenden der DDR (Hg.): *Material zum Theater. Beiträge zur Theorie und Geschichte des sozialistischen Theaters* 54/16, S. 3–47.
- Kapralik, Elena (1977): *Antonin Artaud. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*, München: Matthes und Seitz.
- Kern, Volker/Koch, Manfred (²2004): *Das Meininger Hoftheater*, Regensburg: Schnell und Steiner.
- Kosminski, Burkhard C./Lilienthal, Matthias (2014): »Einleitung«, in: Theater der Welt 2014 (Hg.): *Theater der Welt*, Programmbuch, Mannheim, S. 8–9, auf: www.nationaltheater-mannheim.de/de/multimedia/downloads/thdw_ph_rz_low.pdf (letzter Zugriff: 7.1.2015).
- Meininger (1994): »Die Meininger kommen!« *Die Gastspiele des Meininger Hoftheaters und die europäische Theatermoderne*, Beiheft zur Ausstellung der Staatlichen Museen Meiningen im Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf 1994, Düsseldorf: Theatermuseum, Dumont-Lindemann-Archiv.
- Nagel, Ivan (1999a): »Die Kriege des Geistes«, in: Joachim Fiebach (Hg.): *Theater der Welt 1999 in Berlin*, Berlin: Theater der Zeit, Insert »THEATER DER WELT historisch«, darin S. 4.
- Nagel, Ivan (1999b): »Wie entstand THEATER DER WELT?«, in: Joachim Fiebach (Hg.): *Theater der Welt 1999 in Berlin*, Berlin: Theater der Zeit, Insert »THEATER DER WELT historisch«, darin S. 4–5.
- Osborne, John (Hg.) (1980): *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Tübingen: Niemeyer.
- Prager, Michael (2000): »Lebendige Hieroglyphen«, in: Klaus Peter Köpping/Ursula Rao (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster: LIT, S. 192–207.
- Regus, Christine (2009): *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript.
- Said, Edward (2009): *Orientalismus*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Smith, A.C.H. (1972): *Peter Brooks Orghast in Persepolis*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Theater der Welt (2014): Pressematerial, Privatarchiv B. G.
- Theater der Welt (Hg.) (2014): *Theater der Welt*, Programmbuch, Mannheim, auf: www.nationaltheater-mannheim.de/de/multimedia/downloads/thdw_ph_rz_low.pdf (letzter Zugriff: 7.1.2015).

Alexandra Portmann (Universität Bern)

International Festival Aesthetics

An Interview with Alexander Devriendt & Joeri Smet (Ontroerend Goed, Gent) and Barbara Gronau (Universität der Künste Berlin)

Alexandra Portmann: Looking at your artistic work, I made two observations: Firstly, all of your performances seem to take different artistic approaches in terms of content, dramaturgy and audience engagement. Secondly, most of your productions are shown at national as well as international festivals. Before coming back to the second observation and the related question about international festival aesthetics, I am curious as to your artistic practice. Bearing in mind the wide range of performances you have already made, I wonder how you begin working on a show?

Alexander Devriendt: The basic starting point of our work is always the content. We start every production with two beliefs we share: Firstly, that the world is doomed. The rich will only get richer and there is simply nothing you can do about it. And secondly, that every act matters. Bearing these two opposing beliefs in mind, we ask ourselves how we as individuals relate to them. So even though we use very different formats in our performances, I think that this recurrent starting point serves as a kind of common language in our work.

Alexandra Portmann: Why do you use these different formats?

Alexander Devriendt: In my opinion, theatre is the most experimental, the most openly creative medium imaginable. It is not flat like literature, a canvas or a movie screen. I really believe that form and content should match. This is why we always try to find the best form for every content. Sometimes you end up with a conventional production like

A History of Everything (2012). And sometimes you feel that you need a different form to express certain contents. For instance, our show *Fight Night* (2013) is about voting. Before we started working on this show we asked ourselves, why do we vote and what makes us vote? Considering these questions, it made sense to give the audience pieces of voting advice to help them establish an emotional connection to the topic. In order to find the format for this performance, it was necessary to start with the content and only then to begin looking for its corresponding form.

Alexandra Portmann: After having found the topic and the appropriate form, how do you start developing the show? Do you work as a collective? How do you share responsibilities and functions within the team?

Joeri Smet: The division of work is normal and there is always a certain structure we follow, but we do work as a collective. Everybody who works on the show should have ownership or at least recognize him or herself in the work. In extreme cases, for instance, the actors/actresses are left alone with the audience. In such situations, they are responsible for the performance, like in *A Game of You* (2010). To give another example of our collective work, I would like to mention the show *A History of Everything*. This performance clearly reflects the history of our work together as a team and the ways in which we look at the history of the world. We are well aware that history is always told from a certain point of view, and so we incorporated the perspectives of each of the seven performers into the piece. In this sense it is a collective work, but a structured one. Alexander always uses the metaphor of a coffee filter: We put things in, he filters, and the outcome is the performance.

Alexander Devriendt: As regards the working process, it is important to be aware of the fact that choosing a different format also implies adopting a different artistic approach. For instance, *All That Is Wrong* (2012) is a performance about a girl who wants to write down everything that is wrong in the world. We told the actress our idea, handed her a crayon, and asked her to write down everything that came to

her mind on the topic. After six hours the walls of the room were full of writing. Following this first instruction it was my job to turn the material into a performance. In contrast to that production I had to choose another approach in *Fight Night*. Since the cast didn't care as much about politics as I did, I ended up writing most of the text. Another example would be the work on *Sirens* (2014), which is a production about sexism in the Western world. I didn't write any of the text for this production because it didn't feel right. Actresses who have to perform a production up to one hundred times must somehow identify with it, or they won't perform it wholeheartedly.

Joeri Smet: I think the task is always to find the universal in the very personal and to respect the truth of a performer relating to a very individual experience. It is also important to communicate this in a way which allows everybody to share in this experience.

Alexandra Portmann: Does the fact that you often show your performances at international festivals influence your artistic work?

Alexander Devriendt: I don't create performances for festivals. I create them for as many people as possible, without changing what I want to say or how I want to say it. I remember when we started with our artistic work, only few people in Belgium wanted to see our shows. It was too experimental, too weird sometimes, which is why we had to go abroad. The Anglo-Saxon world seemed to feel more connected with it. Probably because we had been reading a lot of English literature. We didn't have to change our shows because there was an audience for them. That is my objective: I want to make our performances for as many people as possible.

With respect to travelling, the only things which I perhaps inadvertently create for festivals are productions with small scenography. For example, *A History of Everything* can fit into three suitcases. This is something one bears in mind, but it doesn't necessarily limit one's imagination. So I would never intentionally create something for a festival. That would seem very uninspiring to me.

Joeri Smet: We haven't been commissioned to produce a play specifically for a festival as yet. What usually happens is we come up with an idea which we work on until we have a product, and then we basically sell that product to international festivals interested in it. But we do not work specifically towards that type of medium.

Alexandra Portmann: Since you have shown your performances in different cultural contexts, I wonder which international staging you consider the most defining or the most memorable?

Alexander Devriendt: I think our weirdest international stint was when we were invited to tour Morocco with our production *The Smile Off Your Face* (2004) eight years ago. In Oujda there was nothing apart from a barbershop, a grocery and a Western Union agent's. It seemed like everybody lived off Western Union. Some people had never even seen theatre before. Interestingly, the show worked in the sense that this audience got something out of it. I'm not saying that I know what, because that is pretty open. But I realized that we didn't have to change what we wanted to communicate, even when approaching a different culture.

Joeri Smet: Since the performance is very physical, you can imagine that it raised a lot of questions. The audience, blindfolded and alone with strangers, is also in a very unusual situation. We were aware that this might be an issue in Morocco, which is why we made some minor alterations, for instance with respect to the use of touch. The most important thing for us was that the specific experience should communicate what we wanted to say with this performance. In order to get the meaning across, we had to alter things slightly, but it was still the same performance. It was a real discovery to see that it worked, which is an important thing for us. After the show, I talked to audience members who told me about their different interpretations. Some of them said that it was like therapy. Others said it was a massage of the imagination, which I like very much. It gave us the feeling that if you create a structure which is open enough, you can actually go beyond the borders of your own Western mindset – maybe this is an illusion, but we believe in it.

Alexandra Portmann: Which performances were best received on national and international festivals? Are there any favourites?

Joeri Smet: I think that *The Smile Off Your Face*, which we have been performing since 2004, is definitely a favourite. And *Once and For All* (2008) is an absolute favourite.

Alexander Devriendt: I think that among all our shows, *Once and For All*, which was a show with teenagers, and *A History of Everything* are the most feel-good shows. I have observed that festivals prefer these performances to others. Just to give you an example, in contrast to *Once and For All*, our show *Teenage Riot* (2010) emphasizes a very harsh view of teenagers. Even though this show communicated what I wanted to say better than others, it played less. But we are still spoiled in the sense that most of the things we made worked in different environments and in different festival contexts. In contrast to regular theatres, festivals seem to take more risks. Whereas regular theatres tend to be wary of their audiences, festival audiences might be considered more open for something new. I know this is a generalisation so I'm not quite sure.

Alexandra Portmann: What, then, would you consider a clear advantage of performing within a festival context?

Joeri Smet: It seems to me that within a festival context some sort of community feeling develops after a while. This might be because of the regular exchange which occurs between audience members in a festival environment. There is usually a festival centre, so there is a certain vibe that allows people to talk about controversial shows. For example, our trilogy *A Game of You*, *The Smile Off Your Face* and *Internal* (2007) works very well at festivals because people exchange their personal experiences. The audience becomes a group of people who share the same kind of experience. Even if the format is a little bit shocking or unusual at the beginning, they really grow into it, they even start to find it exciting after a while. The reason for this is that the experience is being shared by a group of people within the festival atmosphere.

Alexandra Portmann: Even though you work with various theatrical formats, you often use the theatre space as a black box. Why do you favour this setting for your performances?

Alexander Devriendt: It's just a belief that the black box is a very free space into which every other medium can enter. I still like creating mirrors for real life because real life is constantly mixed with imaginary elements. A mirror should be fiction which is constantly mixed with realistic elements. Otherwise, if it is absolute fiction, it can only mirror absolute reality. If you go to a show on the street it is harder to find what is being mirrored.

Joeri Smet: But you really have to see the black box as something very free. You could say, for instance, that *Internal* is a black box. People in groups of five enter the stage. Then a curtain is raised to reveal five performers standing opposite them. You're like in a lineup, a blind date show in which every performer chooses one person and then talks with him/her over a glass of wine. All these things happen in a black box. The experience could be described as a sort of group therapy session with your performer partner. I mean even though it is in the black box of theatre it really doesn't feel that way for the audience.

Barbara Gronau: Do you consider your work to be international theatre?

Joeri Smet: I would say yes.

Barbara Gronau: And what is international theatre or what is your idea of international theatre?

Alexander Devriendt: I have to say, being from Ghent, Europe alone is not inspiring. I would never think of myself as a Flemish theatre artist because I believe that one is always connected to people around oneself. From the moment you go to a city you are also connected to the world abroad. This is what I meant by my notion that the world is

doomed and every act matters: Somebody in Cambodia may be quite distant from me in terms of space, but less so in terms of political ideology compared to the person next to me in the street who votes for an extreme right wing party. So I don't see myself as being much of a national theatre artist, but more of an international one.

Joeri Smet: When talking about international theatre, the important thing to me is to be aware of different perceptions. Even though we try to make plays that are universal, I think that this is ultimately a utopian endeavour...

Alexander Devriendt: ...it might be utopian and naïve, but it is something we strive for...

Joeri Smet: ...but you also need to accept it when things are understood differently than you intended. Then you can start arguing about whether or not to continue putting on the same play internationally despite the fact that it might be misunderstood by certain audiences.

Barbara Gronau: But why shouldn't the performances change? You are interested in performances that don't have to be changed while travelling around. Why is this still important?

Alexander Devriendt: Because wherever you are you buy a ticket to get a view of an artistic mind. I think that is still the point. I hate interactive theatre where the audience is responsible for supplying the content of a play because they simply aren't prepared for it. So wherever I go, I buy a ticket to get a world view of another mind. Too many cooks spoil the broth. For instance, what Joeri said earlier about our performance of *The Smile Off Your Face* in Morocco is that we had to change the sexual touching because otherwise we wouldn't have been able to communicate the content of the play. *A History of Everything* is Eurocentric because this is how we see the world. We do not hide it.

Joeri Smet: I think, however, that in this performance we ended up

departing from a Eurocentric point of view in order to show how limited it is. It's a fact that we have limitations since we have a Eurocentric perspective on history, but there's no use denying it because that wouldn't be truthful either.

Verwendete Literatur

Radosavljević, Duška (2013): *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Englisches Lektorat: Marcel Behn

Sandra Umathum

(Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin)

The Art of Being Moved

Wie uns das zeitgenössische Theater in Bewegung versetzt

Seit jeher ist es ein Anspruch des Theaters, auf die Sinne der Zuschauenden einzuwirken, sie zu berühren, mitunter auch nur zu rühren, in ihre Gemüter zu dringen, ihnen die angenehmsten wie unerträglichsten Affekte zu entlocken oder sie den widersprüchlichsten Empfindungen auszusetzen. Lange waren in der Geschichte des Theaters die Repräsentation von Rollenfigur und Handlung sowie der damit verbundene Versuch, das Publikum in innere Bewegung zu versetzen, an eine distanzierte und stillgestellte Betrachtung gebunden, ja diese wurde geradezu als Voraussetzung für die Evokation bestimmter Gefühle gedacht. In jüngerer Zeit zielen viele Inszenierungen auf eine äußere, eine physische Bewegung der Aufführungsbesucher_innen ab, ohne dabei allerdings Geschichten, Narrative, Handlungen oder Empfindungen wie Lust und Abscheu, Langeweile und Spannung, Faszination und Schrecken ad acta zu legen.

Wer heutzutage ins Theater geht (und im Grunde ist schon diese Formulierung ungenau, denn oft kauft man im Theater nur noch die Eintrittskarte, mit der man sich anschließend an einen ganz anderen Ort begibt), darf oder muss damit rechnen, das Dargebotene nicht mehr aus der Ferne und der Perspektive eines fest installierten Sitzplatzes verfolgen zu können, sondern selbst als Akteur_in gefragt zu sein. So eröffnen etwa die hyperrealistischen Wirklichkeitssimulationen von SIGNA oder Thomas Bo Nilsson Parallelwelten, in denen man mit den Performer_innen oder anderen Aufführungsbesucher_innen ins Gespräch kommen, miteinander essen, feiern und vielleicht sogar Sex haben kann. Das Computerspieltheater von Machina Ex lädt zum Aufenthalt in Räumen ein, in denen Geschichten durch das gemeinschaftliche Absolvieren spezieller Aufgaben in Gang gesetzt und

weiterentwickelt werden. Das Performancekollektiv LIGNA organisiert seine temporären Interventionen in Hauptbahnhöfen, Shopping Malls oder auf öffentlichen Plätzen ebenfalls meist für größere Gruppen. Die Audiowalks von Rimini Protokoll oder Janet Cardiff hingegen begünstigen eine Vereinzelung der Teilnehmenden. Der Sound im Ohr lässt diese ab- und gleichzeitig in Situationen und Narrative eintauchen, zu deren Herstellung bisweilen auch Bilder auf Tablets verwendet werden oder, wie bei den installativen Theaterabenden von Bernhard Mikeska, Darsteller_innen beitragen.

Obgleich sich diese Arbeiten in ästhetischer wie inhaltlicher Hinsicht deutlich voneinander unterscheiden, weisen sie eine verwandtschaftliche Beziehung insofern auf, als sie alle jenseits einer abgezielten Theaterbühne stattfinden und die tradierte Trennung von Publikum und Darbietung aufkündigen. Stattdessen verlangen und benötigen sie ein Dabeisein, das über die reine Betrachtung hinausreicht. Die Rezipient_innen müssen mithin auf zusätzliche Weise aktiv werden und die Aufführungen sowie deren Dramaturgien im Voranschreiten, im Befolgen von Instruktionen oder im Rahmen eines Rollenspiels selbst mithervorbringen, erarbeiten, gestalten. Infolgedessen ist mit einer Formulierung wie »Ich habe diese Aufführung *gesehen*« das eigene Tun meist kaum noch angemessen beschrieben. Man hat vielmehr partizipiert und interagiert, mitgespielt und jemanden verkörpert, sich und andere(s) in Bewegung versetzt.

Selbstverständlich ist der Einbezug der Rezipient_innen in den Verlauf und Fortgang eines Geschehens nicht erst eine Erfindung des zeitgenössischen Theaters. Er erinnert an das Bemühen zahlreicher Künstler_innen am Beginn und in der Mitte des 20. Jahrhunderts, Alternativen zu einer kontemplativen Betrachtungsweise zu finden. Und gerade in dem Anliegen, das Publikum zugunsten der Mitwirkung aller aufzulösen, resoniert jene Eliminierung der distanzierten Rezeptionshaltung, mit der insbesondere der Name Allan Kaprow verbunden ist.

Im Rahmen des Happening-Konzepts, wie es Kaprow in Erweiterung der Assemblage und des Environments entwickelte, war die Überwindung des »dead space« zentral (vgl. Kaprow 1966, insbes.: 183–208). Mit *dead space* war jener Raum gemeint, der bei theatralen

Veranstaltungen von nur zuschauenden Personen okkupiert wird. Der inszenierte Umgebungsraum wurde für Kaprow dementsprechend zur »Bedingung einer Ästhetik der Teilhabe« (Gronau 2010: 29) und gleichsam zu einer Möglichkeit, den Schwierigkeiten zu begegnen, die das Vorhaben, Zuschauende in Akteur_innen zu verwandeln, mit sich bringen kann – Schwierigkeiten, die Kaprow vor allem in den Unternehmungen von Fluxus beobachtet hatte.

Seit den späten 1950er Jahren entwarfen die Fluxus-Künstler_innen unzählige Anweisungen für die Hervorbringung von Geräuschen, Gesten oder Vorgängen, die nicht nur ihnen selbst zur Ausführung dienten, sondern deren Umsetzung sie sich auch von Menschen erhofften, die gemeinhin nicht als Performer_innen in Erscheinung traten. Die Tätigkeiten, zu denen diese sogenannten Ereignispartituren aufforderten, waren vorwiegend simpel. Sie waren an der Einfachheit alltäglicher Handlungen und Vorkommnisse orientiert und erforderten ganz im Sinne des Fluxus-Chefideologen George Maciunas kaum bis keinerlei »Geschicklichkeit oder zahllose Proben« (Maciunas, zitiert nach Block, Hg., 1983: 79). Um sie realisieren zu können, musste man keine professionelle Performerin oder kein professioneller Performer sein, und letztlich machte es, wie Tomas Schmit schreibt, »keinen unterschied [...], ob ein erfahrener f.-akteur oder einer aus dem publikum oder der freund der tochter des hausmeisters sie ausführte« (Schmit 1983: 99, Kleinschreibung im Orig.). In diesen Instruktionen war somit die Idee einer voraussetzungslosen Teilhabe enthalten: Jede und jeder sollte selbst ohne Talent und vorbereitende Übung Akteur_in werden können.

Allan Kaprow, der sich seit seinem Studium bei John Cage mit Instruktionen als handlungsauslösenden Katalysatoren beschäftigt hatte, gehörte zu denjenigen, die schon früh erkannten, dass der Versuch, »eine geeignete Anleitung zur Verfügung zu stellen, mit der die Leute zwanglos auf ihre eigene Art« (Daniels 1988: 195) etwas aus- oder auf-führen konnten, nicht gut funktionierte. Entweder fühlten sich die Leute von den Instruktionen gar nicht erst angesprochen, oder sie entschieden sich bloß für eine mentale Realisation, eine Performance im Kopf,¹ die für Kaprow aufgrund ihrer Nichtwahrnehmbarkeit irrelevant und belanglos blieb. In Bezug auf das Ziel, aus Zuschauenden

Akteur_innen zu machen, trugen die Instruktionen nicht zur Lösung bei. Für dieses Fehlschlagen machte Kaprow auch die Beschaffenheit der Partituren verantwortlich: Anleitungen »in Form von Broschüren, die gestellte Figuren zeigten, vom Text begleitet«, waren für Nicht-eingeweihte »ziemlich nutzlos [...], weil keiner das Notationssystem wirklich verstand.« (Kaprow 1993a: 169)

Um zu vermeiden, dass es weiterhin allein die Angelegenheit weniger Eingeweihter war, »to make something of the situation or not« (Kaprow 1966: 195), mussten Kaprows Ansicht nach Bedingungen geschaffen werden, die sowohl das aktive wie auch rezipierbare Tun der Rezipient_innen garantierten. Kaprow sah solche Bedingungen schließlich in der Organisation einer Situation erfüllt, die von vornherein sicherstellte, dass sich in ihr alle Anwesenden als Handelnde aufhielten. Was Kaprow im Sinn hatte, war mit anderen Worten die rigorose Abschaffung des Publikums, die er mit seinem berühmt gewordenen Diktum auf den Punkt brachte: »[...] *audiences should be eliminated entirely*« (ebd., Hv. wie im Orig.).² Als Konsequenz schlug sich dieses Vorhaben auch in seinen Happening-Instruktionen nieder. In manchen von ihnen legte er Abläufe, Ortskriterien oder die Art und Dauer der einzelnen Handlungen genau fest. Sie lesen sich wie kurze Drehbücher, die dazu da sind, in Aktionen übersetzt zu werden, und die darauf abzielen, in ihren simultanen und/oder sukzessiven Anordnungen jene Ereigniskollagen zu kreieren, für die Kaprow sein Happening-Konzept reservierte.³

Kaprows Verabschiedung der tradierten Trennung von Darsteller_innen und Zuschauenden, die voraussetzungslose Partizipation der Rezipient_innen sowie die Angewiesenheit seiner Happenings auf die faktische Ausführung der konzipierten Tätigkeiten finden ihren Nachhall in zahlreichen Inszenierungen der Gegenwart: Erst wenn man bereit ist, die Handlungsangebote in Anspruch zu nehmen oder die konkreten Instruktionen auszuführen, wird man nicht nur zum Akteur, zur Akteurin, sondern sorgt so zugleich für das Werden und den Fortgang der jeweiligen Aufführung, für konkrete Effekte und bestimmte Erfahrungen. Bei *Situation Rooms* (2013) von Rimini Protokoll etwa wird die angestrebte Synchronisierung der Bilder auf dem Tablet mit

der szenischen Figuration im Hier und Jetzt nur erreicht, wenn man sich als Zuschauer_in an die angewiesene Stelle eines Raums und in die vorgegebene Position begibt. Oder bei Janet Cardiffs Audiowalks und Bernhard Mikeskas installativen Theaterabenden entfalten die Geschichten allein dann eine Sinnfälligkeit, wenn die Teilnehmenden den Ort aufsuchen, auf den sich diese Geschichten beziehen, und dort das ihnen Mitgeteilte tun. Die Ausführung der Instruktionen führt mithin zu Resultaten, Belohnungen oder Gegenleistungen, die zum Mit- und Weitermachen motivieren.

Theaterarbeiten, die Besucher_innen in physische Bewegung versetzen, basieren so gesehen häufig auf der Logik der Kausalität – und zwar auch dann, wenn keine expliziten Instruktionen vorhanden sind oder nicht zu ganz speziellen Handlungen aufgefordert wird. Bei SIGNAs *Schwarze Augen, Maria* (2013) entwickelt sich die Dramaturgie der Aufführung beispielsweise nicht entlang einer vorkonzipierten Abfolge von Instruktionen und deren Umsetzungen. Vielmehr müssen sich die Rezipient_innen gewissermaßen selbst instruieren. Sie müssen herausfinden, welche Möglichkeiten der Interaktion und Kommunikationen ihnen gegeben sind. Sie entscheiden, was sie tun oder unterlassen, welche Gespräche sie führen oder nicht, was sie ergründen und welche Rolle sie in der Theaterinstallation einnehmen möchten. Trotzdem folgt auch diese Inszenierung der Gesetzmäßigkeit von Ursache und Wirkung. Lasse ich mich auf das Spiel ein, so stehen meine Chancen hoch, etwas über die Geheimnisse der Kinder mit dem Teiresias-Syndrom und über diejenigen ihrer Eltern in Erfahrung zu bringen. Unterhalte ich mich mit dieser oder jener Person, gelange ich unter Umständen an Informationen über ihre Vergangenheit oder ihr Verhältnis zu den anderen Bewohner_innen im Haus Lebensbaum, die mir im nächsten Gespräch weiterhelfen können. Und gewinne ich die Sympathie einer Familie, dann kocht sie mir vielleicht ein Abendessen.

Verband sich das Bestreben um eine veränderte Form der Rezeption bei Kaprow und den Fluxus-Künstler_innen noch wesentlich mit der Abkehr von einer Theaterpraxis, die der Hervorbringung fiktiver Wirklichkeiten und Rollenfiguren verpflichtet war, so schlägt SIGNA einen anderen Weg ein. Anstatt Partizipation gegen ein Agieren im

Modus des Als-ob oder gegen eine intendierte Einfühlung der Rezipient_innen in Stellung zu bringen, verknüpft SIGNA diese verschiedenen Vorgänge und macht sie in ihrer Verknüpfung für ein Theater produktiv, das seit einigen Jahren im Rekurs auf den Begriff der Immersion Eingang in die Diskussion gefunden hat. »Eine Ästhetik der Immersion«, schreibt die Amerikanistin Laura Bieger,

ist eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit der Auflösung von Distanz. Sie ist eine Ästhetik des empathischen körperlichen Erlebens und keine der kühlen Interpretation. Und: sie ist eine Ästhetik des Raumes, da sich das Eintaucherleben in einer Verwischung der Grenze zwischen Bildraum und Realraum vollzieht. (Bieger 2007:9)

Diese Verwischung der Grenze zwischen Bild- und Realraum, die schon in der Malerei der Renaissance, nachher in der Fotografie und insbesondere im Film zum Angelpunkt künstlerischer Auseinandersetzungen avancierte (vgl. Höltgen 2009), ist auch im Theater nicht erst mit Inszenierungen wie denjenigen von SIGNA thematisch geworden. Spätestens mit den Avantgarden oder dem postdramatischen Theater sind Bemühungen um eine Ästhetik der Immersion oder zumindest um die Produktion von Immersionseffekten im Theater mit Regelmäßigkeit zu verzeichnen. Man begann, das Verhältnis von Bühne und Auditorium durch architektonische Umbauten zu ändern, die Durchlässigkeit der Vierten Wand zu privilegieren oder die Aufführungsbesucher_innen sogar ganz ins Bild zu holen, damit sie an diesem mitwirken und, wie es Christoph Schlingensief einmal im Blick auf seine eigenen Arbeiten formulierte, die »Dinge spüren, sie körperlich nachvollziehen« (Schlingensief, zitiert nach Umathum 2003: 146) können.

Wenn SIGNA die Aufführungsbesucher_innen in ihre Bilder holt, heißt dies jedoch nicht, dass diese nur mehr Handelnde und keine Zuschauenden mehr wären.⁴ Im Gegenteil: Sie müssen, um gute Mitspieler_innen zu werden, sogar sehr aufmerksame Beobachter_innen sein. Wer nicht beobachten kann, bemerkt Martin Seel,

kann nicht Teilnehmer sein. Wer nicht beobachten kann, wie andere auf Ereignisse in ihrer Umgebung reagieren und welche Worte sie bei welchen Gelegenheiten verwenden, kann kein Verständnis ihrer Rede gewinnen; wer nicht beobachten kann, wie sie sich dann und wann verhalten, kann den Sinn ihres Verhaltens nicht verlässlich einschätzen [...]. (Seel 2006:131–132)

Diese Gleichursprünglichkeit von Beobachtung und Teilnahme ist stets am Werk: Wir haben »die eine Fähigkeit im vollen Sinn nur, wenn wir auch die andere haben« (ebd.:132). Bei *Schwarze Augen, Maria* wird die Verknüpfung von Teilnehmen und Beobachten jedoch anders virulent als bei Vorführungen, in denen das Publikum nicht zur Partizipation aufgerufen ist. Ist die Verschränkung von Beobachtung und Teilnahme üblicherweise Voraussetzung für die Nachvollziehbarkeit des Bühnengeschehens, so muss bei *Schwarze Augen, Maria* nicht nur beobachtet werden, um zu verstehen, was unter den Bewohner_innen im Haus Lebensbaum vor sich geht. Beobachtet werden muss vor allem, um die eigenen Handlungsmöglichkeiten ausloten, die Folgen des Tuns erkennen und beurteilen und somit überhaupt angemessen mitspielen zu können.

Immersion ist bei *Schwarze Augen, Maria* ein Effekt, der sich jedoch nicht schon der Möglichkeit zur Partizipation an sich verdankt. Vielmehr resultiert er aus einem Rollenspiel, das auf die Konventionen realistischer Darstellungsweisen setzt und konsequent mit den Mitteln der Einfühlung arbeitet. Insofern sind SIGNAs theatrale Installationen weit davon entfernt, dem von Kaprow, den Fluxus-Künstler_innen und anderen Vertreter_innen der Avantgarde verschmähten Fake-Charakter des Theaters ebenfalls abzuschwören. Das Gegenteil ist der Fall: Die Darstellenden verwandeln sich in ihre über Wochen und Monate entwickelten Figuren, bis sie von diesen derart ununterscheidbar geworden sind, dass es den Aufführungsbesucher_innen gelingen kann, sich ihrerseits in deren Geschichten, Zustände und Emotionen hineinzusetzen. Anders als im traditionellen dramatischen Theater zielt die Geschlossenheit der verkörperten Rolle hier indes auf eine Empathie und emotionale Gestimmtheit der Aufführungsbesucher_innen ab, die es ihnen erlaubt, sich in ihre eigene Rolle (als Gast beim

Tag der offenen Tür im Haus Lebensbaum, als Gesprächspartner_in, als Eingeweihte_r in ein Geheimnis etc.) soweit hineinzudenken, dass sie es vermögen, sich auf die inszenierte Realität einzulassen, auf diese mit adäquaten Spielzügen zu reagieren und so in gewisser Weise auch das Drehbuch mit- und weiterzuschreiben.

Wie die Theaterwissenschaftlerin Nina Tecklenburg in ihrem Buch *Performing Stories* ausführt, wird die Thematik des Erzählens im Theater von zwei Narrativen dominiert: Das eine denkt das Theater als »unverwüstlichen Ort der Wiederbelebung von Geschichten«, das andere »erzählt von einem postmodernen Theater, das sich vornehmlich auf seine eigenen Theatermittel bezieht und in dem Geschichten keinen Platz mehr haben« (Tecklenburg 2014: 14–15). Allerdings verfehlt diese »dichotomische Konzeption«, wie Tecklenburg zu Recht diagnostiziert, den aktuellen Stand der Dinge. Denn obgleich sich viele gegenwärtige Aufführungsformate »noch im Fahrwasser der Prämissen eines postdramatischen Theaters tummeln« (ebd.: 15–16), haben ihre Macher_innen das Erzählen längst für sich (wieder-)entdeckt – nicht allerdings qua Rückkehr zum dramatischen Text, sondern mittels der Hinwendung zu Formaten, die, so Tecklenburg, »das Erzählen als kulturelle Praktik auf verschiedene Weise in Szene« setzen und dabei »partizipatorische, häufig sogar körperlich interaktive Erzähldynamiken und deren situative Wirkungen« (ebd.: 22) ins Zentrum stellen.

In diese Kategorie gehören ebenfalls die zahlreichen Audiowalks, die im Unterschied zu anderen Inszenierungen die Teilnehmenden als vereinzelte Erfahrungssubjekte adressieren. Mithilfe technischer Abspielgeräte werden diese von Ort zu Ort navigiert. Sie begeben sich so auf einen Parcours in urbanen Räumen, belebten oder verlassenen Gebäuden, verwaisten oder vergessenen Gegenden. Wechselseitig aufeinander bezogen sind hier mithin eine Erzählung und eine voranschreitende Bewegung: ein Gehen, das die Entwicklung einer Geschichte ermöglicht, und eine Geschichte, deren »ambulatorische Dramaturgie«⁵ ein Weitergehen motiviert und zugleich maßgeblichen Einfluss auf die Wahrnehmung der durchschrittenen Umgebung und besuchten Orte besitzt. Dabei errichtet das ins Ohr Dringende eine

Intimsphäre und generiert eine Ästhetik der Immersion, die wie beim sogenannten Walkman-Effekt aus dem akustischen Verstummen der Außenwelt und der gleichzeitigen palimpsestischen Überschreibung ihres Textgefüges resultiert.⁶

Eröffnet sich im Zusammenklang von selbst gewählten Liedern und Umgebung »eine scheinbar unendliche, variable und niemals identische Form von Bild-Musik-Räumen« (Thomsen/Krewani/Winkler 1990: 56), so sind hingegen die Texte und Soundcollagen bei den Audiowalks auf das Außen abgestimmt. Anders als bei der Musik auf unseren MP3-Playern, die wir nicht nur an einem einzigen, für sie ausgesuchten Ort hören, sondern mit der wir mal hier, mal dort unterwegs sind, und die wir mitunter mehrmals hintereinander abspielen, werden bei den Audiowalks auditives und visuelles Erlebnis in ein nicht austauschbares Verhältnis gesetzt: Text und Sound haben ortsspezifische Entsprechungen.

Während die Teilnehmenden die mobilen Klangräume mit sich umhertragen, werden sie selbst wiederum von diesen Klangräumen mobilisiert und auf unbekanntem Weg zu fremden Orten geführt oder zu einem veränderten Blick auf bekannte Straßenzüge und Gegenden provoziert. Der Anteil, den sie bei der Entwicklung der Geschichten haben, besitzt eine deutlich andere Form als bei SIGNAs *Schwarze Augen, Maria*. Die Drehbücher der Audiowalks mögen Lücken haben und Spielraum für Handlungen der Teilnehmer_innen vorsehen, doch sind diese Lücken und Spielräume eingearbeitet in eine mehr oder minder fixe Struktur mit einem Anfang und einem Ende und dazwischenliegenden Stationen, mit denen es sich wie mit den Szenen eines Dramas oder den Kapiteln eines Buches verhält: Wer sie überspringt oder sich, wie es mir bei *Call Cutta* (2005) von Rimini Protokoll ergangen ist, verläuft, kommt unter Umständen nicht nur nicht ans Ziel, er oder sie verpasst auch Teile der Erzählung, dramaturgische Wendungen, wichtige Pointen.

Was Ralph Fischer in Bezug auf Janet Cardiff's *Her Long Black Hair* (2004) schreibt, gilt auch für die meisten anderen narrativen Walks: Das Gehen ist eine »elementare operative Geste« (Fischer 2011: 253). Doch obschon dies der Fall ist, wird diese Geste nur selten im selben Maß in den Fokus der Wahrnehmung gerückt wie beispielsweise bei

Bruce Nauman, Trisha Brown, Richard Long oder Hamish Fulton, die sich dezidiert mit dem Gehen als Körpertechnik beschäftigten, oder bei den Situationist_innen, die das Gehen als subversive politische Praxis thematisierten. Trotzdem können aber natürlich auch bei den Audiowalks Prozess und Art des Gehens reflexiv werden: in der Dauer, der Unwegsamkeit des Geländes oder dem Rhythmus, der sich an die Stimmen und Töne aus dem Kopfhörer, die Bilder auf den Tablets, die Handlungen der Darsteller_innen anzupassen hat. Und nicht zuletzt vermag dieses ferngesteuerte Gehen gerade in urbanen Gegenden sein eigenes Auffälligwerden ins Bewusstsein zu rufen: in den Momenten, in denen es sich verlangsamt, pausiert und wieder Schritt aufnimmt, um sich am nächsten Ort erneut zu unterbrechen. Das Gehen, das die Klangräume bei den Audiowalks hervorbringen, ist ein anderes als das beim privaten Musikhören. Ersteres ähnelt dem suchenden, schauenden, manchmal zögerlichen Gehen, das wie bei der Benutzung der Audioguides für Stadterkundungen von Intervallen des Nicht-Gehens zerschnitten wird. Pointierter noch, als es Shushei Hosokawa in Bezug auf die Walkman-Benutzer_innen beschrieben hat, lässt dieses Gehen somit die zufälligen Beobachter_innen der an einem Audiowalk Teilnehmenden wissen, dass diese einem »Geheimnis in Gestalt eines mobilen Klangs: einem offenen, öffentlichen Geheimnis« (Hosokawa 1990: 246–247) zuhören.

Ganz gleich, ob wir an einem Rollenspiel partizipieren oder an einem Audiowalk – hier wie dort sind wir aufgefordert, uns in Bewegung zu setzen. Dafür werden wir mit anderen Erlebnissen als denjenigen in der klassischen Frontalanordnung von Zuschauenden und Darsteller_innen belohnt: Wir kommen mit realen oder fingierten Biografien, Lebensumständen und Charakteren auf teils intime Weise in Berührung. Wir werden nicht nur hinsichtlich unserer Wege und Wahrnehmungen gelenkt, sondern auch in die Lage versetzt, ein Geschehen selbst mitzulenken. Wir werden mitverantwortlich für die Gestalt einer Begegnung und zugleich für unsere eigenen sowie die ästhetischen Erfahrungen der anderen Teilnehmer_innen. Offenkundig erfreuen sich viele dieser Arbeiten großer Beliebtheit. Kaum ein Festival und nur selten ein Spielplan verzichten in letzter Zeit auf diese und weitere

partizipatorische Theaterformen. Bei allen inspirierenden Erfahrungen, die dabei geboten werden, sollen einige kritischere Überlegungen dennoch nicht unterschlagen werden.

Zwar tritt Partizipation bei den beschriebenen Produktionen in neuer Spielart und verändertem Gewand auf, sie gehört seit der Mitte des letzten Jahrhunderts jedoch nicht nur bei Fluxus und Kaprow, sondern auch im Theater, in der bildenden Kunst oder Performance Art zu den dominanten Praktiken. Der Blick zurück in die 1960er und 1970er Jahre offenbart überdies, dass das damalige Interesse an der Neukonzeption des Verhältnisses zwischen Darsteller_innen und Rezipient_innen keineswegs nur eine ästhetische Spielerei war. Dieses Interesse besaß vielmehr eine deutlich politische Dimension: Der neoavantgardistische Impetus bestand darin, die Besucher_innen von Aufführungen aus einer Rolle zu entlassen, in der sie ein Geschehen nur in stillgestellter Position und aus der Distanz verfolgen können, anstatt aktiv eingreifen und mitgestalten zu dürfen. Wie immer man diese Sichtweise (und das heißt auch: die konstruierte Dichotomie von Aktivität und Passivität sowie die Höherbewertung handelnder gegenüber bloß zuschauender Rezipient_innen) beurteilen möchte – für viele damalige Künstler_innen waren diese Aspekte wesentliche Motivation für ihre Bemühungen um eine Redefinition der Kunst.

Nachdem partizipatorische Formate seit mittlerweile über fünf Jahrzehnten Geschichte schreiben, haben in jüngerer Zeit nicht nur Theoretiker_innen damit begonnen, diese Geschichte kritisch ins Visier zu nehmen und sich zunehmend skeptisch gegenüber den spektakelhaften Auswüchsen zu äußern, die diese Formate im Lauf der Zeit angenommen und mitbefördert haben.⁷ Gerade auch einige bildende Künstler_innen bringen mit ihren Arbeiten längst zum Ausdruck, dass sie in der Partizipation der Rezipient_innen nicht oder nicht so ohne Weiteres einen Wert an sich erkennen. Wenn sie sich stattdessen darauf verlegen, die *Möglichkeit* der Partizipation selbst zum Gegenstand der Reflexion zu machen (vgl. Rebentisch 2013: 69), so lädt ein Werk wie beispielsweise *Candy Spills* (1990–93) von Félix González-Torres unter Umständen nicht mehr einfach zur Partizipation ein, sondern thematisiert mit dieser Einladung ebenfalls das Wie, das Warum und den Zweck der angebotenen Handlungen (vgl.

Umathum 2011: 94–98). Die Einladung zur Partizipation kann daher am Ende auch die Zurückweisung der Partizipation zur Folge haben, ohne dass dadurch das Funktionieren des Werks in Gefahr geriete. Im Gegenteil: Das Werk funktioniert genau in dem Maße, wie es sich auf eine unmittelbar praktische Bedeutung von Partizipation weder reduzieren lassen noch auf diese angewiesen sein muss.

Was die genannten Theaterformen der Gegenwart vermissen lassen, ist häufig genau dies: eine Problematisierung der Ubiquität von künstlerischen Partizipationsangeboten und zugleich ein Sich-ins-Verhältnis-setzen zu der Sachlage, dass wir, anders als in den 1960er und 1970er Jahren längst in einer Zeit und Gesellschaft leben, in der wir, wie Diedrich Diederichsen schreibt, »ständig aktiv präsent« sein müssen und in der »Freizeit-, Service- und Kulturarbeitswelt einem permanenten Terror der surrogat-demokratischen Partizipation ausgesetzt« (Diederichsen 2009: 279) sind. Doch welcher Art sind die Motivationen von Theatermachenden, die heute mit partizipatorischen Formaten arbeiten, wenn es ihnen im Unterschied zu ihren Kolleg_innen in der Mitte des 20. Jahrhunderts kaum noch gelingen kann, die Mobilisierung der Aufführungsbesucher_innen als Waffe gegen die bestehenden Verhältnisse im Innerhalb oder Außerhalb der Sphären der Kunst in Stellung zu bringen? Vielleicht soll es darum gar nicht mehr gehen. Vielleicht möchten partizipatorische Theaterformate eher dazu beitragen, dass nach Jahrzehnten der postmodernen Dekonstruktion von Erzählungen und beinahe einem Jahrhundert der Abkehr von den Prinzipien der Narration, von Illudierungseffekten oder von der Einfühlung und Versenkung in Figuren dieses Zurückgedrängte erneut, dieses Mal jedoch durch das Erzählen anderer Geschichten bzw. durch ein anderes Geschichtenerzählen produktiv wird, das gleichsam ein anderes In-Bewegung-setzen der Besucher_innen voraussetzt und bedingt.

Anmerkungen

- 1 Kaprow sprach einmal im Zusammenhang mit mentalen Ausführungen von Partituren als Partituren »performed in the head« (Kaprow: 1993a: 169).
- 2 Allein zwei Ausnahmen billigte Kaprow seinem Happening-Verständnis zu: Zum einen akzeptierte er Zuschauer_innen, wenn sie sich eindeutig als »authentic parts of the environment« (Kaprow 1966: 197) ausweisen ließen, wenn sie also als Passant_innen zufällig auf ein in der Öffentlichkeit stattfindendes Happening stießen, das ihre Aufmerksamkeit fesselte. Zum anderen machte er ein Zugeständnis in Bezug auf jene Happenings, welche die Betrachtung selbst zum Gegenstand machten und bei denen es darum ging, die Wahrnehmung auf bestimmte alltägliche Ereignisse oder Handlungen zu lenken. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass sich Kaprows Happening-Konzept durchaus von dem anderer Künstler_innen unterscheidet. Michael Kirby und Claes Oldenburg hielten etwa an der Spaltung von Zuschauern und Akteur_innen fest (vgl. Kirby 1970: o. S.). Seine Spezifik gewann das Happening für Kirby stattdessen vor allem aus der Bedeutung des Wortes *to happen*: »something unforeseen, something casual, perhaps – unintended, undirected« (Kirby 1965: o. S.).
- 3 Damit dieses Unternehmen gelingen und allen Teilnehmer_innen angemessen vermittelt werden konnte, dass sie als Akteur_innen in Erscheinung zu treten hatten, und damit sie auch wussten, was sie jeweils zu tun hatten, hielt es Kaprow für notwendig, sie vor einem Happening mit allen Begebenheiten vertraut zu machen: »By [...] knowing the scenario and their own particular duties beforehand, people become a real and necessary part of the work. [...] Although participants are unable to do everything and be in all places at once, they know the overall pattern, if not the details« (Kaprow 1993b: 64). Darüber hinaus versuchte Kaprow, während der Happenings stets zugegen zu sein, um einerseits zu sehen, wie sich die einzelnen Aktionen entwickelten oder welche Erfahrungen sie bei den Teilnehmenden evozierten, und um andererseits eingreifen zu können, wenn die Ereignisse seinen Plänen zuwiderliefen (vgl. Kaprow 1993a: 166).
- 4 Die Gegenüberstellung von Zuschauer_innen und Akteur_innen ist nicht zuletzt ein Relikt vor allem aus der Mitte des vergangenen Jahrhunderts, als Künstler_innen mit der Rolle der Publikumsmitglieder zu experimentieren begannen. Frank Popper, der mit seinem Buch *Art – Action and Participation* eines der ersten Überblickswerke über die damals aktuellen Partizipationspraktiken vorlegte, konstatiert, dass angesichts der jüngsten Entwicklungen der Begriff des *spectator* nicht mehr passend sei und stattdessen eher auf Begriffe wie »executant, actor, user, collaborator and finally

creator« (Popper 1975:10) ausgewichen werden solle. Genau genommen ist die Gegenüberstellung von Zuschauer_innen und Akteur_innen allerdings nicht legitimierbar, da auch die Betrachtenden immer schon insofern zu den Handelnden gehören, als sie zugleich auf physischer und mentaler Ebene involviert sind.

- 5 Zum Begriff der ambulatorischen Dramaturgie: vgl. Fischer 2011:254–262.
- 6 Zum Walkman-Effekt: vgl. Hosokawa 1990:229–251. Zur palimpsestischen Überschreibung: vgl. Thomsen/Krewani/Winkler 1990:56.
- 7 Vgl. stellvertretend Bishop 2012 und Miessen 2012.

Verwendete Literatur

- Bieger, Laura (2007): *Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld: transcript.
- Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York: Verso.
- Block, René (Hg.) (1983): *1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Berlin: Harlekin Art.
- Daniels, Dieter (1988): »Die Fragilität der Intention. Interview von Dieter Daniels mit Allan Kaprow«, in: ders. (Hg.): *Übrigens sterben immer die anderen*, Köln: Museum Ludwig, S. 195–211.
- Diederichsen, Dierich (2009): »Partizipation und Lebendigkeit«, in: ders.: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 256–279.
- Fischer, Ralph (2011): *Walking Artists. Die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, Bielefeld: transcript, S. 254–262.
- Gronau, Barbara (2010): *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, München: Fink.
- Hosokawa, Shuhei (1990): »Der Walkman-Effekt«, in: Karl-Heinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, S. 22–251.
- Höltgen, Stefan (2009): »Ästhetische Immersion und Filmtheorie«, auf: www.filmforen.de/index.php?showtopic=14140 (letzter Zugriff: 22.12.2014).
- Kaprow, Allan (1966): *Assemblage, Environments & Happenings*, New York: H.N. Abrams.
- Kaprow, Allan (1993a [1976]): »Nontheatrical Performance«, in: Jeff Kelley (Hg.): *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 163–180.
- Kaprow, Allan (1993b [1966]): »The Happenings Are Dead. Long Live the Hap-

- penings«, in: Jeff Kelley (Hg.): *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 59–65.
- Kirby, Michael (1965): *Happenings. An illustrated anthology*, New York: E.P. Dutton. Teilweise wieder abgedruckt in: *Happening & Fluxus* (1970). *Materialien*, zusammengestellt von Hans Sohm, Köln: Koelnischer Kunstverein, o. S.
- Kirby, Michael (1970): »a statement«, in: *Happening & Fluxus. Materialien*, zusammengestellt von Hans Sohm, Köln: Koelnischer Kunstverein, o. S.
- Miessen, Markus (2012): *Albtraum Partizipation*, Berlin: Merve.
- Popper, Frank (1975): *Art – Action and Participation*. London: Studio Vista.
- Rebentisch, Juliane (2013): *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Schmit, Tomas (1983): »über f.«, in: René Block (Hg.): *1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Berlin: Harlekin Art, S. 96–100.
- Seel, Martin (2006): *Paradoxien der Erfüllung. Philosophische Essays*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Tecklenburg, Nina (2014): *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript.
- Thomsen, Christian W./Krewani, Angela/Winkler, Hartmut (1990): »Der Walkman-Effekt. Neue Konzepte für mobile Räume und Klangarchitekturen«, in: *DAIDALOS Architektur Kunst Kultur* 36, S. 52–61.
- Umatham, Sandra (2003): »Regisseur der schnellen Reaktion«, in: Anja Dürrschmidt/Barbara Engelhardt (Hg.): *WERK-STÜCK. Regisseure im Portrait*, Berlin: Theater der Zeit, S. 144–151.
- Umatham, Sandra (2011): »Given the Felix Gonzalez-Torres's Case. The art of placing a different idea of participation at our disposal«, in: Kai van Eikels/Bettina Brandl-Risi/Ric Allsopp (Hg.): *On Participation & Synchronization, Performance Research* 16/3, S. 94–98.

Jan Dammel (Universität der Künste Berlin)

Global und ortsspezifisch?

Zu Mobilität und Zuschauen bei Rimini Protokoll

Ein Gespräch mit Sebastian Brünger (Rimini Protokoll) und Sandra Umatham (Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin)

Jan Dammel: Sebastian Brünger, seit 2004 übernehmen Sie Dramaturgien und Recherchen für verschiedene Projekte von Rimini Protokoll – dazu gehören zum Beispiel *50 Aktenkilometer* (2011) oder zuletzt *Qualitätskontrolle* (2013). Unter dem weitgefassten Oberbegriff *Mobiles Theater* sind viele Anknüpfungspunkte an die Arbeiten von Rimini Protokoll denkbar: Zum einen steht der Begriff für ein spezifisches Arbeitsmodell – global dockt die Gruppe an zahlreiche Orte, Theater und Festivals an, für die Arbeiten jeweils lokal entwickelt werden. Zum anderen verweist der Begriff auf eine *Mobilität*, die als konkrete physisch-räumliche Bewegung von den Zuschauenden in bestimmten Projekten gefordert wird.

Um welche konkreten Orte bzw. Räume ging es in dem Projekt *Call Cutta* (2005), das die Gruppe erstmalig in Kalkutta und dann in Berlin Kreuzberg umgesetzt hat und das dann in *Call Cutta in a Box* (2008) weiterentwickelt wurde?¹

Sebastian Brünger: Beim Ursprungsprojekt *Call Cutta* wurden die Teilnehmenden von indischen Callcenter-Mitarbeiter_innen durch einen in Kreuzberg startenden Stadtrundgang geleitet. *Call Cutta in a Box* ist ein Fortsetzungsprojekt, bei dem es nicht mehr um den Stadtraum ging, sondern um den Büroraum. Auch in diesem Projekt verwickelten Callcenter-Agent_innen die Teilnehmenden in ein Telefongespräch, sie führten sie jedoch durch Geschäftsräumlichkeiten. Es ist zwar eine ortsspezifische Arbeit. Sie operiert allerdings mit relativ austauschbaren Lokalitäten. Ein

Büroraum kann überall auf der Welt eingerichtet werden. Er wird jedoch mit den spezifischen Gegebenheiten vor Ort aufgeladen. *Call Cutta in a Box* war zuerst vor allem ein Projekt, das sich stark mit den Arbeitswelten in Indien und Deutschland beschäftigte. Als es dann in Südafrika eingerichtet wurde, war klar, dass es dort andere Kontexte gibt. Nichtsdestotrotz ging es immer um eine Lesbarkeit von Stadträumen.²

Jan Dammel: Wie sah die *Mobilisierung* der Zuschauer_innen bei *Call Cutta in a Box* aus?

Sebastian Brünger: Mobilisierung ist bei *Call Cutta in a Box* eher als eine Art Spurensuche zu verstehen. Verschiedene im Raum verteilte Dinge wie ein indischer Snack oder ein blinkender *Altar* in einer Schublade konnten vom Publikum selbständig entdeckt werden. Der Raum war aber auch fremdgesteuert, und somit gab es Irritationsmomente. Es war für die Teilnehmenden nicht möglich, sich zurückzulehnen, sondern es lag an ihnen, was sie mit dieser Geschichte und Situation machen wollten. Die Mobilität ist also hier eher ein *Parcours*, in den die einzelnen Plot-Elemente integriert sind.

Jan Dammel: *Parcours* ist ein Format, mit dem die Gruppe oft arbeitet und das in ihrem *Abece-darium* einen Eintrag hat (vgl. Rimini Protokoll 2012: 88). Zudem wurde aber auch mit weiteren *mobilen* Formaten experimentiert: Ein Beispiel ist Stefan Kaegis Projektreihe *Cargo Sofia-X* (2006), welche in Basel Premiere hatte. Hieran ist bemerkenswert, dass es der Guckkasten selbst ist, der – auf einem LKW³ – in Bewegung gesetzt wird. Was bedeutete dieses Format von *mobilem Theater* für das Zuschauen?

Sebastian Brünger: In diesem Fall sieht man, dass das Gucken wirklich nur ein Gucken ist. Die Situation ist auf eine stillsitzende Zuschauerposition beschränkt. Die Gruppe wird durch eine Stadt gefahren, die man durch dieses Projekt auf eine andere Art und Weise neu kennenlernt.

Jan Dammel: Mich überraschte beim Ansehen eines Videos von *Cargo Sofia-X*, dass neben den *Expert_innen des Alltags*, welche man

in lokalen Speditionen *besuchen* fährt, die bulgarischen LKW-Fahrer in einer Vielzahl von Positionen inner- und außerhalb dieses »mobilen Guckkasten[s]« (Deck/Kaegi 2008: 64) auftreten. Wie funktioniert das genau?

Sebastian Brünger: Es gibt eigentlich zwei Phasen des Schauens: zum einen das Hinausschauen in die Welt, wo das städtische Alltagsleben passiert, das für dieses Projekt sehr spezifisch in Verbindung zu Transport- und Logistiksystemen steht. Zum anderen fahren auch teilweise wieder die Jalousien herunter, und es wird eine Fahrt projiziert, die Stefan Kaegi damals von Bulgarien nach Deutschland unternommen hat. Das heißt, es überschreiben sich zwei Fahrten: einmal diese Fahrt von Stefan mit den beiden LKW-Fahrern, welche einen stark dokumentarischen Charakter hat, und dann die tatsächliche Fahrt, die das Publikum selbst gerade auf dem hinteren Teil der Truckladefläche miterlebt.

Jan Dammel: Mobilität als politische Kategorie scheint besonders die ökonomisierte Arbeits- und Lebenswelt der Expert_innen des Alltags zu betreffen: Die LKW-Fahrer in *Cargo Sofia-X* sind per se nomadische Subjekte und die Telefonist_innen in *Call Cutta* sind insofern mobil, als sie trotz räumlicher Distanz und kontinentaler Zeitverschiebung die *Kund_innen* navigieren. Wie sehr korreliert in diesen Projekten die *Mobilität* der Zuschauenden mit einer inhaltlich verhandelten Mobilität?

Sebastian Brünger: Was beide Projekte vergleichbar macht, sind genau diese Verunsicherungsmomente der Wahrnehmung. Primär ist es immer eine Befragung der ästhetischen Mittel, aber es ist nicht nur reine Reflexion – in diesen beiden Fällen kommt hinzu, dass der Globalisierung auch ein Gesicht gegeben wird. Das eine Projekt knüpft an die internationalen Warenströme durch Europa und das andere eher an die internationalen Dienstleistungen an. Für diese Thematiken eine Sensibilität zu entwickeln, ist letztlich ein Impuls, den wir über das Theater hinaustragen möchten. Wenn ich beispielsweise das nächste Mal meine Kreditkarte sperren lasse und ich vielleicht am anderen

Ende des Hörers einen seltsamen Akzent höre, bin ich dafür sensibilisiert, wo sich dieser Mensch befinden könnte.

Jan Dammel: Nicht nur *Cargo Sofia-X*, das in Basel, Berlin, Paris, Tallinn und in anderen Städten gezeigt wurde, wurde für den jeweiligen Aufführungsort adaptiert (als *Cargo Sofia-Basel*, *Cargo Sofia-Berlin* etc.), auch *Cargo Asia* (2009) wurde später für Zuschauer_innen in Tokio, Singapur und Shanghai entwickelt. Welche Idee steckt hinter den Formaten, die Sie immer wieder in anderen Städten und Kontexten neu umsetzen?

Sebastian Brünger: Ein Idealkonzept, das immer noch im Hinterkopf von uns allen herumschwebt, ist das Theater aus dem Koffer: die Vorstellung, dass, egal, wohin wir reisen, der Koffer aufgemacht wird und vor Ort das Theater stattfinden kann. Natürlich ist das ein bisschen albern, wenn man jetzt einen Truck mit einem Koffer vergleicht, aber tatsächlich ist das die Idee dahinter.

Jan Dammel: Inwiefern sind die Arbeiten von Rimini Protokoll dann noch ortsspezifisch, wenn sie im Koffer mitreisen?

Sebastian Brünger: Es sind ortsspezifische Projekte in dem Sinne, dass vor Ort mit relativ viel Mühe diese Parours neu festgelegt werden – beispielsweise werden bei *Call Cutta in a Box* die Büroräume neu ausgestattet. Nichtsdestotrotz sind diese Projekte hochgradig mobil. Sie können theoretisch auf der ganzen Welt eingerichtet werden. Ob sie überall noch Sinn machen, ist eine andere Frage. Tatsächlich haben wir bei *Call Cutta in a Box* in Japan und Korea die Erfahrung gemacht, dass die Leute nicht 50 Minuten telefonieren wollen – das war von ihrem Zeitempfinden her unmöglich. Diese Projekte sind dort nach zehn bis 20 Minuten zusammengebrochen – das sind dann Adaptionsprobleme, mit denen vor Ort umgegangen werden muss.

Jan Dammel: Sind Projekte wie dieses auch deshalb *hochgradig mobil*, weil die Gruppe oft mit der englischen Sprache arbeitet?

Sebastian Brünger: Ja, die Frage der Sprache stellt sich für uns immer sehr früh. Wenn man das böse Wort der *Vermarktung* in den Mund nehmen möchte, ist die Sprachwahl ein wichtiger Teil unserer Projekte: In welchen Sprachen können wir so ein Projekt überhaupt entwickeln, damit es dann auch mit vielen Koproduktionspartner_innen realisiert werden kann?

Jan Dammal: Sie haben auch bei *50 Aktenkilometer* und *10 Aktenkilometer Dresden* (2013) mitgearbeitet. Beides sind Projekte, die im Untertitel »Ein begehbares Stasi-Hörspiel« heißen und über die GPS-Funktion in Smartphones als Audiowalks funktionieren. Welche Rolle spielt bei solchen Projekten *Mobilität* für das Zuschauen?

Sebastian Brünger: Zuerst ist es wichtig, die Mobilität des Theaters und die vermeintliche Mobilität der Zuschauer_innen voneinander zu trennen. Was genau heißt *mobil*? Heißt mobil, in einem Raum zehn Meter zu gehen oder sich drei Stunden durch den Stadtraum zu bewegen? Meinem Verständnis nach ist eine Hauptversammlung von Daimler zu besuchen genauso mobiles Theater.⁴ Dies meine ich im generellen Sinne: Wo ist überhaupt der Raum des Theaters? Es gibt zwei Formate bei Rimini Protokoll: Auf der einen Seite verwenden wir die eher klassische Guckkastenbühne, auf der anderen Seite gehen wir der Frage nach, wo Theater sonst noch stattfindet und wo die Bühnenbilder des Alltags sind. Das wiederum ist eine spezifische Frage nach den verwendeten Formaten, welche nicht immer zu Beginn beantwortet werden kann. Auch bei den *Cargo*-Projekten hätte man ein Stück für die Guckkastenbühne machen können. *10 Aktenkilometer Dresden* wiederum fokussiert eine zeitliche Dimension und einen historischen Bezug: Wenn man durch eine Stadt der Gegenwart geht und dazu Dokumenten aus der Vergangenheit lauscht – Stasidokumenten aus den 1980er Jahren –, entsteht eine zeitliche Differenz.

Sandra Umatham: Inwiefern ist es für Sie bzw. für Rimini Protokoll ein Thema, dass Ihre Formate zunehmend von anderen Künstler_innen, aber auch in außerkünstlerischen Bereichen adaptiert werden? Ich denke an Stadtführungen, die ebenfalls mit Tablets und

Kopfhörern arbeiten. Könnte das ein Grund sein, Abstand von diesem Format zu nehmen?

Sebastian Brünger: Ich glaube schon, dass der Anspruch bei jedem neuen Projekt ist, sich ästhetisch weiterzuentwickeln. Es gibt Projekte, die aufeinander aufbauen, wie es bei *Call Cutta* und *Call Cutta in a Box* der Fall ist. *Call Cutta* war beispielsweise sehr stark an Skype gebunden, das interessiert heute niemanden mehr. Deswegen ist es auch immer ganz putzig, wenn man heute so Projekte wie *Call Cutta in a Box* zeigt, weil die Leute immer nur denken: Was soll das? Wenn man sich aber zurückerinnert, war es vor fünf, sechs Jahren tatsächlich sehr aufregend, per Bildtelefon mit Leuten zu kommunizieren. Was den Einsatz von Tablets in *Situation Rooms* (2013) anbelangt, denke ich, dass es in einigen Jahren wieder eine neue technische Innovation geben wird.

Der Anspruch besteht darin, dass man Theater fortlaufend hinterfragt. Was kann das Theater, was nicht-theatrale Institutionen nicht können? Sie können beispielsweise andere Perspektiven eröffnen, sie können Menschen im Hinblick auf Stoffe, Orte und Personen sensibilisieren. Dabei geht es dann auch nicht um eine reine *Eventisierung* dieser Audio-Walks.

Sandra Umatham: Dass Sie nicht eine einfache Stadtführung machen, ist klar. Aber wenn man die letzten 100 Jahre anschaut, kann die Arbeit an einer Form ja auch immer politisch aufgeladen sein. Ich stelle nicht in Frage, dass Sie bei den Themen und Inhalten eine Differenz einziehen, sondern dass das Format an sich bereits auf eine gewisse Weise konventionalisiert ist.

Sebastian Brünger: Es kommt auch darauf an, welche Projekte angeschaut werden. Bei den Audio-Walks trifft das wahrscheinlich zu. Aber was den Besuch einer Daimler Hauptversammlung angeht, so glaube ich, dass dies dann schon wieder ein neues Format ist – obwohl es ja am Ende *nur* darum ging, eine bestehende Versammlung als Theater zu erklären.

Anmerkungen

- 1 *Call Cutta in a Box* feierte im April 2008 zeitgleich Premiere in Büroräumen in Berlin, Mannheim und Zürich und wurde international an vielen weiteren Spielorten eingerichtet: vgl. Rimini Protokoll 2009a, insbes. Videodokumentation; zu den drei *Call Cutta*-Projekten: vgl. Rimini Protokoll 2012: 20, Eintrag »Call Cutta«.
- 2 Zur Überlagerung verschiedener Räume und zur Ortsspezifität in Arbeiten von Rimini Protokoll: vgl. Matzke 2007.
- 3 Beschreibung des Gefährts: »Ein zwölf Meter langer, umgebauter Kühltransporter. [...] [I]n Fahrtrichtung links eine zehn Meter lange Glasscheibe. Sieht von außen aus wie ein Lastwagen, fühlt sich von innen an wie Kino, und ist vom TÜV als Bus für fünfzig Zuschauer bis 62 km/h zugelassen. Mit Cargo Sofia drei Jahre lang in Europa und mit Cargo Asia ein Jahr lang in Asien unterwegs« (Rimini Protokoll 2012: 105–106, Eintrag »Ready Made Machine«). Zu *Cargo Sofia-X*: vgl. Deck/Kaegi 2008 und Mumford 2013.
- 4 *Hauptversammlung* bestand u. a. darin, dass Rimini Protokoll in Koproduktion mit dem Hebbel am Ufer es Zuschauer_innen ermöglichte, über abgetretene Aktionärseinladungen die Hauptversammlung der Daimler AG am 8. 4. 2009 im ICC Berlin zu besuchen: vgl. Rimini Protokoll 2009b.

Verwendete Literatur

- Deck, Jan/Kaegi, Stefan (2008): »Von ferngesteuerten Zuschauern und einem mobilen Guckkasten. Interview von Jan Deck mit Stefan Kaegi«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 63–72.
- Matzke, Annemarie (2007): »Riminis Räume. Eine virtuelle Führung«, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander, S. 104–115.
- Mumford, Meg (2013): »Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter. Towards an Ethical Art of Partial Proximity«, in: *Contemporary Theatre Review* 23/2, S. 153–165.
- Rimini Protokoll (2009a): »Call Cutta in a box«, auf: www.rimini-protokoll.de/website/de/project_2766.html (letzter Zugriff: 7. 12. 2014).
- Rimini Protokoll (2009b): »Hauptversammlung«, auf: www.rimini-protokoll.de/website/de/project_4008.html (letzter Zugriff: 7. 12. 2014).
- Rimini Protokoll (2012): *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, Berlin: Theater der Zeit.

Philipp Schulte (Justus-Liebig-Universität Gießen)

Grenzen der Verflüssigung

Einige Risiken und Nebenwirkungen von Allianzen zwischen Freier Szene und Stadttheater und was eine Alternative zu ihnen sein könnte

Ich beginne diesen Artikel, der mitunter etwas polemisch anmuten wird, mit einem ebenso bekannten wie wichtigen und typischen Statement von Bertolt Brecht. In seinem Text »Das moderne Theater ist das epische Theater«, den er im Exil auf Fünen geschrieben hat, heißt es: »Jedes Kunstwerk wird auf seine Eignung für den Apparat hin überprüft, niemals aber der Apparat auf seine Eignung für das Kunstwerk« (Brecht 1957: 14). Brecht stellt in diesem Text fest, dass die für die zeitgenössische Kunst seiner Zeit so wichtigen Neuerungen¹ nur im Rahmen ihrer Kompatibilität mit dem Apparat möglich sind. Somit seien die Kunst und die Kunstschaffenden immer in irgendeiner Weise abhängig vom Apparat. Es gehöre darüber hinaus zu den gewieften Raffinessen des Apparats, dass er diese Abhängigkeit machtvoll zu verheimlichen weiß, oder, so würde man es heute vielleicht eher formulieren: geschickt kleinreden kann.

Ich möchte vorausschickend eine Warnung aussprechen: Es werden nachfolgend die Begriffe *Stadttheater* und *Krise* in einem Satz erwähnt. Also, Achtung: Im deutschsprachigen Raum stecken die Stadttheater in einer Krise. Jetzt kann man freilich sagen, das waren sie schon immer. Doch ich sage, so sehr in der Krise wie zur Zeit waren sie noch nie. Warum das so ist? Weil sich das Stadttheatersystem als zu behäbig herausstellt, um auf neue, flexiblere, ästhetisch anspruchsvolle Formen der darstellenden Künste zu reagieren. Weil es verstärkt damit anfängt, seine sozialen Dimensionen auszubauen – Vorträge zu veranstalten, Raum für gesellschaftliche Diskussionen zu öffnen –, und dabei mitunter vergisst, dass es Wagnisse in der *Kunst* sind, die es vor allem anderen auszeichnen könnte. Weil es sich also weniger mit

Volkshochschulen, Hochschulseminaren und TV-Diskussionsrunden verglichen sollte als mit dem künstlerischen Experiment.² Weil es ein altes und – im besten Sinne – bürgerliches und deutschsprachiges Publikum hat, das aus demografischen Gründen aber nicht mehr lange sein Publikum bleiben kann. Und weil es kaum in der Lage ist, auf diesen demografischen Wandel zu reagieren und neue, jüngere, postmigrantische, auch durch ihre kulturelle Historie traditionell eher theaterskeptische Zuschauerschichten für sich zu gewinnen. Wohlgemerkt, Theaterpublikum wird es meines Erachtens immer geben. Nur ist es eben längst nicht mehr so homogen und kulturbürgerlich, wie es das einmal war. Es existiert nicht mehr *das eine Theaterpublikum*, sondern es gibt deren *viele* mit ganz unterschiedlichen Geschmäckern und Sehgewohnheiten und aus ganz unterschiedlichen Kontexten. Das *Publikum* also wird fortbestehen, nur geht es eben nicht unbedingt als allererstes in das Bollwerk eines Stadttheaters, es geht an ganz viele unterschiedliche Orte und wird sich nicht mehr als einheitliche Gruppe verstehen wollen, deren Mitglieder einen je ganz ähnlichen ästhetischen Geschmack haben.

Nehmen wir z. B. das in der Spielzeit 2010/11 am Stadttheater Bremerhaven sehr ambitioniert organisierte, von der Bundeskulturstiftung geförderte Festival *Odyssee: Heimat*, das sich – eben in der Hafen- und Ein-, aber auch Auswanderungsstadt Bremerhaven – gezielt mit einem Theater für ein neues, internationales Publikum auseinandergesetzt hat. Ästhetisch hat das gut funktioniert – doch wenn man sich das Publikum angeschaut hat, so kamen dorthin wieder die üblichen Verdächtigen. Es gab meines Erachtens eine Ausnahme, nämlich die Arbeit *Herr Dağaçar und die goldene Tektonik des Mülls* (2010) des Regiekollektivs Rimini Protokoll. Als Experten des Alltags kamen kurdische Müllsammler auf die Bühne, die in ihrer Muttersprache aus ihrem Leben in Armut erzählten. Hier funktionierte etwas, was sonst nicht funktionierte: Mitglieder kurdischer Kulturvereine und Familien mit Kindern kamen in die steinerne europäische Trutzburg des Stadttheaters Bremerhaven – so lebendig und erfreulich waren wirklich nur wenige meiner Stadttheaterbesuche in den letzten Jahren.

Es gibt noch weitere Erfolgsmeldungen. Eine davon kommt, immer lauter hörbar, aus dem Theater Freiburg, das einen sehr guten

Weg gefunden hat, auf die eben skizzierten Krisenerscheinungen zu reagieren. Dieses Theater versteht es offenbar wie kaum ein anderes, Künstler_innen aus der Freien Szene ins Haus zu holen und ihnen einigermaßen freie Produktionsbedingungen einzurichten. Es bietet – als Theater für eine ganze Stadt mit ihren verschiedenen Zuschauerkreisen – eine programmatische Mischkalkulation, in der immer wieder auch ambitionierte Stadtraumarbeiten wie z. B. das Vorzeigeprojekt *Bunnyhill* zum Zug kommen. Dieses Projekt darf auch als Anlass für den Heimspielfonds der Bundeskulturstiftung gelten, eine 2005 ins Leben gerufene Projektförderung für Theaterarbeiten, »die sich mit der urbanen und sozialen Realität der Stadt auseinandersetzen und ein neues Publikum für das (Stadt-)Theater gewinnen sollten« (Kulturstiftung des Bundes o. J.). Das Theater Freiburg zeigt aber auch zeitgenössische Performance Art, z. B. in Koproduktion mit dem Heibel am Ufer Berlin und der Gessnerallee Zürich, oder experimentelle Tanzproduktionen, z. B. von den Choreograf_innen Sebastian Schulz und Verena Billinger, und vieles mehr, was man andernorts an vergleichbaren Häusern mitunter vermisst. In Freiburg scheint die Theaterwelt also ganz in Ordnung zu sein, keine Mesallianzen zwischen Stadttheater und Freier Szene fallen auf. Nicht von ungefähr steht der Heimspielfonds in enger Verbindung mit den Initiativen des dortigen Theaters. Dieses verfährt darüber hinaus auch in vielerlei Hinsicht offenbar ganz im Sinne eines weiteren Förderprogrammes der Bundeskulturstiftung. Die Rede ist von Doppelpass, einem Fonds, der eigens zur Förderung der Kooperationen zwischen sogenannten freien Gruppen und sogenannten festen Tanz- und Theaterhäusern eingerichtet wurde. Viele interessante Kollektive profitieren davon landauf, landab. In der Ausschreibung heißt es:

Mit diesem Programm möchte die Kulturstiftung des Bundes die freien Szenen und Theaterinstitutionen in Deutschland zum Erproben neuer Formen der Zusammenarbeit und künstlerischen Produktion anregen. Im Fonds Doppelpass wird Künstlerinnen und Künstlern beider Seiten der nötige Freiraum eröffnet, um ihre Strukturen und Arbeitsweisen künstlerisch produktiv zu verbinden. Eine solche Kooperation ermöglicht beiden Partnern wertvolle

neue Erfahrungen und Perspektiven: Die Theater können den freien Gruppen mehr Aufführungsmöglichkeiten und eine attraktive Infrastruktur mit hoher organisatorischer und künstlerischer Kompetenz bieten. Gleichzeitig eröffnet ihnen die Zusammenarbeit mit freien Gruppen die Chance auf neue inhaltliche Akzente zur Bereicherung ihrer bewährten Ausdrucksformen, Arbeitsmethoden und Themensetzungen. (Kulturstiftung des Bundes 2014)

Damit kein Missverständnis aufkommt: Es geht hier nicht darum, ein begrüßenswertes Programm wie die Doppelpass-Förderung grundlegend zu kritisieren, auch wenn man sicherlich noch einmal darüber reden müsste, wie zeitgemäß und angebracht die Idee der *Gruppe* oder des *Kollektivs* hier tatsächlich noch ist – in einer Zeit, in der viele freie Künstler_innen, nicht zuletzt aufgrund jahrzehntealter ökonomischer Zwänge, ganz andere Formen des Zusammenarbeitens und Vernetzens praktizieren. Nein, dank Doppelpass wird möglich, was in Freiburg vielleicht seit Beginn der Intendanz von Barbara Mundel schon länger funktionierte: eine Allianz zwischen einem Stadttheater und der Freien Szene hinsichtlich gemeinsamer Produktionsweisen.

Dennoch geht es in diesem Text darum, ein Unbehagen zu formulieren. Es beruht auf Überlegungen und Beobachtungen, die man seit ein paar Jahren anstellen kann angesichts der Entwicklung, sogenannte freie Produktionen und Gruppen in das Stadttheatersystem zu integrieren. In diesem System würden die Gruppen meistens mit viel mehr Komfort und viel mehr Geld, so ein beliebtes Argument, ihre wahre Freiheit erst kennenlernen. Diese Behauptung halte ich einerseits für richtig, andererseits aber auch für höchst tückisch.

Vielleicht kann man den angerissenen Zwiespalt vereinfachend mit zwei Schlagworten verdeutlichen: *Verflüssigung* wäre das eine, das offenbar gerne von Vertreter_innen des Stadttheaters verwendet wird; *Institutionsästhetik* das andere, mitunter als Vorwurf formuliert von freien Künstler_innen und Vertreter_innen bestimmter Ausbildungsinstitutionen. Das Bild der Verflüssigung steht für den Versuch seitens moderner Stadttheaterintendanzen, die gesetzten institutionellen Grenzen zu verflüssigen, die ästhetischen vielleicht gar aufzulösen, indem das Andere und Fremde in Form bislang freier Produktionen und freier Produzent_innen ins Haus geholt wird. Einmal im Haus,

werden diese bestmöglich ausgestattet und im Rahmen des Eigenen präsentiert – was ja auch Ziel von beispielsweise Doppelpass ist. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand, die Resultate haben ihren Reiz. Gegen eine solche Verflüssigung ist erst einmal gar nichts einzuwenden, doch hat sie ihre Grenzen. Diese lassen sich vielleicht unter dem zweiten Schlagwort, dem Begriff Institutionsästhetik, zusammenfassen. Hinter dieser Zuschreibung steckt die Beobachtung, dass die Schwerkraft der Institution, die ja zweifellos auch Vorzüge bietet wie Verlässlichkeit, soziale Absicherung oder so etwas wie eine zumindest unterstellte Seriosität,³ eben auch nur ganz bestimmte ästhetische Ausdrucksweisen zulässt und viele andere, die aber künstlerisch möglicherweise viel interessanter sind, nicht. Der Apparat bleibt letztlich, um Apparat bleiben zu können, auf seine Eignung fürs Künstlerische hin unhinterfragt, um noch einmal Brecht zu bemühen (vgl. Brecht 1957: 14). Diese angekündigte und teilweise auch gut durchgeführte Verflüssigung institutioneller Grenzen ist letztlich auch ein Stück weit nichts anderes als die Hegemonialisierung alternativer Formen, die sich dem Apparat, wollen sie innerhalb desselben stattfinden, auf jeden Fall anpassen müssen und das manchmal vielleicht zu sehr tun. Das ist das Treffende an Brechts Metapher der Schwerkraft: Man kann – trotz ihrer unzweifelhaften Vorzüge – noch so viele Vorbehalte gegen sie haben, solange man auf dem Planeten Erde weilen möchte, ist man ihr unweigerlich ausgesetzt.

Dies ist also die im Grunde banale These dieses Textes: Es gibt künstlerische Formen, Experimente, Wagnisse, die es nur außerhalb des Apparats Stadttheater geben kann. Beispiele dafür sind Legion.

Vor ziemlich genau 60 Jahren suchte Roland Barthes den sogenannten Nullpunkt der Literatur (vgl. Barthes 2006). Diesem müsse die Ablehnung der apologetischen Funktion der bürgerlichen Literatur und der diese Funktion verdeckenden ästhetischen Wertekategorien der traditionellen Literaturwissenschaft vorausgehen. Barthes stritt um die Loslösung von Sprache und Literatur aus mythologischen Fixierungen, wie sie durch die Überfrachtung von Sinn und die Bedeutungsfestschreibung von sprachlichen Zeichen auszumachen waren. Der Nullpunkt der Literatur ist demnach der Punkt, an dem Literatur, indem sie nur sich selbst aussagt, indirekt auch etwas über die

Bedingungen ihrer Entstehung und damit auch etwas über ihr historisches Umfeld aussagt. Vielleicht ist das, was ich hier zu machen versuche, so etwas wie eine Arbeit am Nullpunkt des Theaters – und diese Arbeit ist *per definitionem* überall eher möglich als eben im bestehenden Theaterapparat selbst. Der Apparat ist das Gegenteil eines solchen Nullpunkts, von dem aus alles möglich ist: Der Apparat muss ein riesiges Ensemble von Schauspieler_innen, Techniker_innen und Verwaltung füttern und beschäftigt halten. Er muss ein Publikum bedienen, er muss schauen, dass die für ihn maßgeblichen Geldgeber_innen nicht abgeschreckt werden. Mit Freiheit hat all das nicht mehr viel zu tun, es sind Verpflichtungen, die mit einem Einlassen auf die Institution unweigerlich einzugehen sind. Der Apparat nimmt eine bestimmte Perspektive ein, mit der er *bestenfalls* hegemonial auf alles blickt, was ihm zunächst fremd ist: das kulturell Andere ebenso wie das ästhetisch Andere; und *schlimmstenfalls* ignoriert er einfach, was er für inkompatibel hält, und verhilft diesem somit nicht zur Sichtbarkeit.

Doch kann es hier nicht darum gehen, institutionelles Arbeiten gegen ein Arbeiten in der sogenannten Freien Szene auszuspielen. Im Gegenteil, man darf nicht verschweigen, dass es auch etliche Beispiele einer höchst fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Künstler_innen aus dem Bereich des freien Kunstschaffens und solchen aus Theaterinstitutionen gibt. Exemplarisch hierfür kann unter anderem das Regieduo Auftrag:Lorey genannt werden. Seit Jahren schon arbeiten Stefanie Lorey und Bjoern Auftrag *mit*-einander und *gegen* sie umgebende Stadttheaterstrukturen, zugleich arbeiten sie aber auch *in* diesen Strukturen. Die Frage ist berechtigt, ob ihr künstlerisches Schaffen nicht zu einem wichtigen Teil davon geprägt ist, dass ihnen der Apparat eine willkommene Reibungsfläche bietet und dass gerade die Auseinandersetzung mit ihm ihre Arbeiten zu formidablen Herausforderungen an das System Stadttheater macht – ästhetisch, ökonomisch und strukturell. Eine bemerkenswerte Arbeit, die 2012 am Schauspiel Frankfurt entstand, ist in diesem Zusammenhang *Bouncing in Bavaria*. Traute Hoess und Felix von Manteuffel, die aufs Brauereiseite mitbringen, was Profischauspieler_innen nun mal so alles mitbringen, werden von Auftrag:Lorey als Performer_innen mit all

ihren Erinnerungen, mit all ihren Kompetenzen auf der Bühne eingesetzt. Dabei entstehen auch immer wieder aufregende Momente, in denen Hoess und von Manteuffel so gar nicht auf ebendiese Kompetenzen zurückgreifen können. Nein: Eine Verflüssigung der Grenzen zwischen experimentellen Ansätzen und der Institution des Stadttheaters darf kein Tabu sein, denn unsere Zunft und Kunst wäre um viele Arbeiten wie diese ärmer. Mit der *schwerkräftigen* Institutionsästhetik kann, wie im Falle Auftrag:Lorey, produktiv umgegangen werden. Das Problem ist: Es sollte nicht alternativlos mit ihr umgegangen werden *müssen*. Der Nachteil dieser Verflüssigung, dieser Hybridisierung ist nicht unbedingt und prinzipiell ihre ästhetische Seite – es ist aber sehr wohl ihre ökonomische. Der Apparat, das Institutionelle, die Institutionsästhetik werden in einem hohen Maße gefördert – wer hingegen radikal den Nullpunkt sucht, geht oft fast leer aus.

Vor wenigen Jahren hat beispielsweise der Regisseur und Kurator Matthias von Hartz die Situation in wohlthuender Polemik treffend auf den Punkt gebracht. »Kunst oder Kerngeschäft?« ist die titelgebende Frage des entsprechenden Artikels (von Hartz 2011). Darin beschreibt er ebenfalls die unabdingbare Notwendigkeit von Impulsen, die von außerhalb des Stadttheaters kommen müssten; egal, ob diese nun auf das Stadttheater zurückwirken mögen oder einigermaßen autark ihr Dasein fristen. Auch von Hartz geht vom deutschen Theatermarkt aus, wenn er vermutet, dass »90 Prozent der öffentlichen Gelder für die darstellenden Künste in das Stadt- und Staatstheatersystem fließen« (ebd.: 30). Dieses Verhältnis komme einer Monopolstellung gleich, die historisch gewachsen, ästhetisch aber längst nicht mehr zu rechtfertigen sei:

Die Realität ist, dass in den letzten Jahren die wichtigen ästhetischen Impulse im Theater fast alle von außerhalb kamen. Außerhalb heißt, [...] von Künstlern oder Arbeitsweisen außerhalb des Systems oder aus dem Ausland (das im System praktisch nicht vorkommt). Das Stadttheater selbst interessiert sich nicht für die Zukunft des Theaters, sondern nur für die Zukunft des Stadttheaters, also das Überleben der Institution. (ebd.)

Von Hartz lamentiert aber nicht nur, er bietet auch Lösungsmöglichkeiten an. Diese sieht er zum einen in der Schweiz gegeben, nämlich am Théâtre Vidy in Lausanne, welches kein umfangreiches Ensemble beschäftigt, sondern ein *Team von Gastgebenden* hat, das verschiedene *Gästeteams* empfängt und so Produktionen möglich macht. Zum anderen verweist er auf das Toneelhuis Antwerpen. Hier wurde unter Guy Cassiers der Ensembledanke dahingehend geändert, dass das Ensemble nicht mehr nur oder vor allem aus Schauspieler_innen besteht. Es versammelt Künstler_innen ganz unterschiedlicher Sparten, die gemeinsam in der Stadt arbeiten.

Von Hartz' kluge Polemik endet mit drei praktischen Vorschlägen. Zunächst empfiehlt er pro Jahr einen Reisezwang für Kulturpolitiker_innen und Theaterleiter_innen in ein europäisches Land, »inklusive intensivem Kontakt nicht nur mit den Kulturpolitikern, sondern vor allem mit den Künstlern, die in dem anderen System arbeiten« (ebd.:35). Zweitens fordert er einen Kooperationszwang mit Projekten in der Stadt und internationalen Künstler_innen, mindestens einmal pro Jahr. Und schließlich spricht er sich für ein Modellhaus in Deutschland aus,

das anders als die gängigen Theater funktioniert. Kein weiteres Stadttheater mit einer Nebenspielstätte für das Besondere, keine weitere freie Spielstätte mit zu wenig Geld, sondern ein starkes Haus irgendwo zwischen Antwerpen und Lausanne [was er nicht geographisch meint; Anm. Ph. Sch.], das das Potenzial hat, in der ersten Liganational und international zu produzieren. (ebd.)

Man kann sogar noch einen Schritt weiter in dieselbe Richtung gehen und eine Position vertreten, die etwas bescheidener und etwas anmaßender zugleich ist. Wie wäre es denn, würde man mindestens ein Landes-, Stadt- oder Staatstheater pro Bundesland, pro Kanton in ein Haus für die Freie Szene umwandeln – ohne eigenes Ensemble, aber mit einem mutigen Produktionsteam.⁴ Kompetente Manager_innen, Programmierer_innen und Künstler_innen werden genug dafür ausgebildet. Diese Häuser müssen auch nicht immer in den sieben größten Städten stehen, auch kleinere Orte sind hier durchaus attraktiv. Auf

diese Weise ließe sich einer ungerechten Verteilung der Mittel zumindest teilweise entgegenwirken – und das noch nicht einmal in einer allzu radikalen Höhe, wenn man das derzeit herrschende Finanzierungsungleichgewicht bedenkt. Häuser mit einer solchen schlankeren Produktionsstruktur gibt es ja bereits in einem gut kooperierenden Netzwerk, seien es die Dampfzentrale Bern, die Gessnerallee Zürich, brut Wien, Mousonturm in Frankfurt am Main, Hebbel am Ufer und Sophiensaele in Berlin, Kampnagel in Hamburg, Forum Freies Theater Düsseldorf etc. Doch sind die meisten hiervon, zumindest in Deutschland, nicht annähernd auf dem Niveau eines kleinen Landes- oder Stadttheaters finanziert – und das, obwohl die geforderten Impulse gerade hier entstehen bzw. von hier aus in den deutschsprachigen Raum ausstrahlen.

Seit mittlerweile über zehn Jahren treffen sich die deutschsprachigen Regieausbildungsstätten jährlich in Hamburg in der Gaußstraße, beim Körber Studio Junge Regie am Thalia Theater. Einiges kann man auch an dieser Initiative wie gewöhnlich kritisch sehen, so vielleicht vor allem den von Stiftungsseite forcierten Wettbewerbscharakter. Doch eines hat das Projekt wirklich erreicht: Nachdem das Format vor allem von Ausbildungsinstitutionen wie der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Universität Hildesheim, die sich selber als avantgardistisch verstehen, gerade in den ersten Jahren überaus skeptisch betrachtet wurde und umgekehrt klassische Ausbildungseinrichtungen nicht so genau wussten, was denn dem Regiehandwerk eher distanziert gegenüberstehende Studierende im Wettbewerb zu suchen hätten, ist es in zehn Jahren Körber Studio tatsächlich gelungen, dass sich ganz unterschiedliche Vertreter_innen des Regienachwuchses auf Augenhöhe begegnen und miteinander diskutieren: solche, die sich einem Apparat vor allem anpassen; solche, die sich *innerhalb* eines Apparates künstlerisch-kritisch mit ihm auseinandersetzen; sowie auch jene, deren Kunst ihre Kraft aus einer klaren Opposition zum Apparat schöpft. Ob Funktionär_in, Reformier_in oder Revolutionär_in – wer von welcher Schule kommt, ist zwar immer wieder tendenziell, aber eben nie mit endgültiger Sicherheit wirklich feststellbar. Die erwähnte Augenhöhe, auf der man sich mittlerweile misst, ist sehr bemerkenswert. Und leider hat sie auch ein wenig utopischen Charakter. Denn wer von den Teilnehmenden institutionsästhetisch arbeitet, inszeniert

sich in ein einigermaßen solide finanziertes System hinein. Doch wie sieht es mit den anderen beiden Typen derzeit aus? Die gute Nachricht ist, dass es in der skizzierten Krise und infolge der daraus erwachsenden Flexibilität einiger Stadttheater auch jenen Reformier_innen, die sich dem Apparat nur teilweise unterwerfen, um ihn vielleicht zu verändern, immer wieder und besser gelingen kann, Fuß zu fassen. Die schlechte Nachricht aber bleibt: Diejenigen, die sich dem Apparat verweigern wollen, werden kämpfen müssen – und zwar nicht nur auf ästhetischer Ebene, wie es sich gehört, sondern vor allem auf ökonomischer, und das weit mehr, als ihnen zumutbar ist und eine moderne Gesellschaft es sich leisten sollte. Was für spannende ästhetische Vorschläge sind durch dieses Ungleichgewicht bereits unserer Aufmerksamkeit entgangen; was haben wir da alles schon verpasst.

Auf ein beliebtes Gegenargument, nämlich die Behauptung, die Künstler_innen könnten eben nur so gut sein, wie ihr Publikum es erlaube, und viele der hier propagierten nicht-institutionsästhetischen und experimentellen Tendenzen wolle ja im Grunde niemand sehen, sie seien schlichtweg nicht mehrheitsfähig, hat angeblich bereits jemand ganz anderes schon einmal eine sehr gute Antwort gefunden, nämlich kein Geringerer als Billy Wilder. Der soll, gefragt nach den möglicherweise enttäuschten Sehgewohnheiten des Publikums angesichts solch gewagter Kunst am Nullpunkt, lächelnd den Kopf geschüttelt und gelassen konstatiert haben: »Das Publikum? Das Publikum weiß so lange nicht, was es sehen will, bis es es gesehen hat.«

Anmerkungen

- 1 Zum Stellenwert der Neuerung in der Kunst: vgl. ganz besonders Luhmann 1986.
- 2 Hier kann man wieder Luhmann als Gewährsmann bemühen. Er macht deutlich, dass auch das Kunstsystem eine ganz spezifische Funktion hat, die ganz anders ist und sein muss als die anderer gesellschaftlicher Systeme: vgl. ebd.
- 3 Wie weit es mit der Seriosität her ist, darf angesichts der aktuell bekannt gewordenen Vorgänge am Burgtheater Wien in Frage gestellt werden.
- 4 Dieser Vorschlag geht u. a. auf Heiner Goebbels zurück: vgl. Goebbels 2013.

Verwendete Literatur

- Barthes, Roland (2006): *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1957): »Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*«, in: ders.: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, zusammengestellt von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 13–28.
- Goebbels, Heiner (2013): »Zeitgenössische Kunst als Institutionskritik«, auf: www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8198:heiner-goebbels-stuttgarter-rede-zur-zukunft-der-kultur&catid=101:debate&Itemid=84 (letzter Zugriff: 11. 7. 2014).
- Hartz, Matthias von (2011): »Kunst oder Kerngeschäft? Warum sich das System Stadttheater von innen erneuern muss – und dafür dringend Impulse von außen braucht«, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit, S. 30–35.
- Kulturstiftung des Bundes (2014): »Doppelpass«, auf: www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/doppelpass (letzter Zugriff: 11. 7. 2014).
- Kulturstiftung des Bundes (o. J.): »Heimspiel. Der Fonds zur Förderung von Theaterprojekten im Überblick«, auf: kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kunst_der_vermittlung/archiv/heimspiel_1056_91.html (letzter Zugriff: 11. 7. 2014).
- Luhmann, Niklas (1986): »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 620–672.

Hannah Neumann (Universität zu Köln)

Freie Szene und Stadttheater – ein kongeniales Miteinander?

Ein Gespräch mit Tomas Schweigen (FADC/Theater Basel)
und Philipp Schulte (Justus-Liebig-Universität Gießen)

Hannah Neumann: Das Verhältnis und Miteinander von Stadttheatern und Freier Szene ist ein vieldiskutiertes Thema. Tomas Schweigen, als Leiter der Zürcher Gruppe FAR A DAY CAGE (FADC) verbinden Sie beides: Einerseits sind Sie freischaffender Künstler, andererseits sind Sie aufgrund einer Kooperation mit dem Stadttheater Basel auch dort angestellt. Wie kam es zu dieser Kooperation?

Tomas Schweigen: Ich muss zunächst ein wenig ausholen, um dieses Experiment bzw. diese Doppelrolle zu erklären: Ich habe nach dem Regiestudium in Zürich die Gruppe FADC gegründet, um im Sinne einer künstlerischen Kontinuität weiterhin mit denselben Leuten zusammenzuarbeiten und um mich weiterentwickeln zu können. Das steht im Gegensatz zum Berufsbild der Regisseurin, des Regisseurs im Stadttheaterbetrieb. Die Regie muss ständig von einem Haus zum anderen wechseln und lernt dabei immer ein neues Ensemble kennen. Die ersten Probewochen bringen Regisseur_innen jeweils damit zu, die Leute zu motivieren und die eigene Sicht der Dinge zu schildern. Dann erst sieht man, ob man gut miteinander arbeiten kann. FADC wurde also als Gegenentwurf oder in Abgrenzung zum Stadttheater gegründet. Die paradoxe Situation ist aber die, dass alle Mitglieder von FADC auch gleichzeitig am Stadttheater gearbeitet haben und im Moment ebenfalls dort beschäftigt sind. So war die Arbeit am Stadttheater und die Arbeit in einer freien Gruppe immer eine Art Spagat. Beide Bereiche haben ihre Vor- und Nachteile und dadurch wird es nicht langweilig.

Hannah Neumann: Oft scheint ein festes Engagement an einem Haus gerade für junge Theaterschaffende verlockend. Woher kam bei Ihnen das Interesse, sich gezielt der Freien Szene zuzuwenden?

Tomas Schweigen: Ich bin in Wien geboren und mit Wiener Theater sozialisiert. Als ich in dieser Stadt lebte, hatte die Freie Szene dort nicht den Stellenwert, den sie heute langsam bekommt. Die Freie Szene war, als ich dort Schauspiel studierte, so etwas wie die dritte Liga im Fußball. Im besten Fall der viel zitierte Durchlauferhitzer.

Als ich nach Zürich kam, hat sich meine Sicht auf die Freie Szene massiv geändert, vor allem durch das Theaterhaus Gessnerallee. Ich habe in Zürich viele Leute kennengelernt, die in der Freien Szene wie auch im Stadttheater gearbeitet haben. Das hat natürlich auch eine finanzielle Komponente: In der Schweiz und vor allem in Zürich existiert glücklicherweise ein Fördersystem, welches ermöglicht, während einer Produktion vom Theatermachen zu leben. Das ist nicht selbstverständlich und heißt noch lange nicht, dass man dies über längere Zeit tun kann. Es ist schwer, so viel zu produzieren, dass man über das Jahr oder durch eine Spielzeit kommt.

Hannah Neumann: War das der Impuls für Sie, es doch mit dem Stadttheater zu versuchen?

Tomas Schweigen: Relativ schnell stellte sich die Frage: »Was mache ich zwischen den einzelnen Produktionen?« Wir haben bei FADC zu Beginn recht viel produziert. Inzwischen hat es sich eingependelt, dass jährlich eine große Produktion rausgebracht und mit dieser auf Tour gegangen wird. Dazwischen haben wir alle unsere Stadttheatererfahrungen gemacht. Nach ungefähr acht Jahren kam dann der Moment, wo dieser Spagat immer mehr Fragezeichen auslöste. Jeder, der eine Gruppe oder Band hat, kennt dieses Gefühl, dass nach einigen Jahren das Bedürfnis aufkommt, sich weiterzuentwickeln. Zum perfekten Zeitpunkt kam dann für uns die Möglichkeit, gemeinsam als Gruppe ans Theater Basel zu gehen.

Hannah Neumann: Mit welchen Überlegungen sind Sie diese Kooperation eingegangen?

Tomas Schweigen: Unsere Position am Theater Basel unterscheidet sich von vielen anderen insofern, als die Schauspieler_innen von FADC fest am Haus angestellt und ins Ensemble integriert sind. Der Hintergedanke bei dieser Kooperation ist einer persönlichen Neugierde geschuldet. Die Diskussionen über das Stadttheater und dessen Strukturen, die man vielleicht verändern müsste, und die Position der Freien Szene sind bekanntlich schon relativ alt und kochen zurzeit wieder ein wenig hoch. Wir fanden gerade diese Debatten interessant und beschlossen, uns genau diesem Spannungsfeld auszusetzen. Wir wollten bewusst einmal ausprobieren, wo man voneinander lernen und sich befruchten kann, wo aber auch das Bedürfnis nach Abgrenzung besteht. Das ist tatsächlich eine paradoxe Situation, denn wir hatten in den Anfangsjahren von FADC auch Redeweisen erfunden wie »Ach, spiel nicht so – das ist Stadttheater«, weil es uns immer um die Abgrenzung ging. Und vier Wochen später saß man dann im Stadttheater und hat Stadttheater gemacht. Das Experiment wäre also, Freie Szene und Stadttheater zu verbinden, um zu schauen, was es jeweils braucht und wie sich beide ergänzen können.

Hannah Neumann: Sind Stadttheater und Freie Szene also keine unüberbrückbaren Gegensätze?

Tomas Schweigen: Ich glaube, dass die Strukturen an Stadttheatern, insbesondere an Dreispartenhäusern, ein Problem sind. Es kommt noch ein weiteres Problem hinzu, dass nämlich viele Abläufe von der Oper definiert werden, weil sie die größte und gewichtigste Sparte ist, mit mehr Geld, Publikum und größerem Aufwand. Diese Strukturen haben sich im 19. Jahrhundert etabliert, und sie haben sich im Großen und Ganzen nicht verändert. Das Theater selbst verändert sich aber ständig.

Wenn die Publikumszahlen zurückgehen und das Theater nicht mehr als selbstverständlich angesehen wird, sondern sich ständig behaupten und auch ökonomisch rechtfertigen muss, wird gern darüber

diskutiert, welcher Strukturveränderungen es bedarf. Unter dem Budgetdruck tritt bei den Stadttheatern intern etwas ein, das mit Besitzstandswahrung umschrieben werden könnte: »Wir könnten zwar effektiver sein und das könnte weniger kosten, das heißt aber, dass wir das Geld zukünftig nicht mehr kriegen.« Man kann sich das wie eine Amtsstube vorstellen, die vor der Budgetbilanzierung nochmals 5000 Bleistifte und 2000 Radiergummis bestellt, damit das festgelegte Budget erfüllt wird – egal, ob man diese Bleistifte braucht oder nicht. In dieser absurden Situation befinden sich viele Häuser und deswegen braucht es noch mehr Mut von Leuten, die diese Struktur tatsächlich problematisieren, beispielsweise in der Kulturpolitik.

Hannah Neumann: Könnten solche Strukturänderungen nicht von den freien Gruppen an Stadttheatern initiiert werden?

Tomas Schweigen: Ich denke nicht, dass eine einzige freie Gruppe am Stadttheater eine Strukturveränderung auslösen kann, aber, dass sie etwas zum Prozess beitragen kann. Wir merken das auch in unserer alltäglichen Arbeit, wenn wir uns mit bestimmten Dingen auseinandersetzen müssen und diese vorerst in uns Widerstände erzeugen.

Als wir ans Theater Basel kamen, hatten wir den Vorteil, dass wir die Stadttheaterarbeit kannten. Wir wussten, auf was wir uns einlassen. Aber zunächst widersprachen diese Regularien des Arbeitsablaufs unserer Arbeitsweise vollkommen und dadurch entstand ein großes Problem – ein mittelfristiges. Wir müssen beginnen, solche Diskussionen wie heute weiterzuführen, und wir müssen erreichen, dass freie Gruppen sich nicht mehr nur beklagen, sondern selbst ins Stadttheater gehen.

Hannah Neumann: Müsste der Apparat geändert werden, um eine Kooperation von Freier Szene und Stadttheater attraktiver zu machen?

Tomas Schweigen: Ich weiß nicht, ob sich der Apparat ändern muss, damit er sich für freie Gruppen besser eignet. Es geht nicht darum, Stadttheater und Freie Szene besser zusammenzubringen, sondern darum, dass das Stadttheater von der Freien Szene etwas lernen kann

und umgekehrt. Denn die Freie Szene befindet sich in Gefahr, sich ebenfalls institutionalisiert zu haben. Es ist ja in der Freien Szene nicht mehr so, dass man einen Job hat und sich nebenbei mit ein paar Leuten trifft, zwei Jahre lang an einem Projekt arbeitet und danach hofft, dass jemand die Produktion sieht. Eine Gruppe ohne Koproduktionspartner_innen hat es heute sehr schwer. Es gilt zu verfolgen, in welche Richtung sich die Zusammenarbeit entwickelt und wie die Förderung stattfindet.

Umgekehrt bin ich der Überzeugung, dass das Stadttheater außerhalb der eigenen Mauern noch viel lernen muss. Viele Projekte sind in der Freien Szene zum Beispiel leichter zu realisieren, weil eben kein großer Apparat dahinter steht – man ist flexibler. Site-Specific Performances können beispielsweise in der Freien Szene leichter umgesetzt werden. In Basel realisiert insbesondere die Kaserne solche Projekte. Vielleicht sollte man so etwas einfach der Freien Szene überlassen? Man müsste in diesem Zusammenhang nochmals untersuchen, was das Stadttheater überhaupt ausmacht.

Hannah Neumann: Philipp Schulte, Sie befassen sich in Ihrer Forschung auch mit der Arbeit von Stadttheatern und der Freien Szene. Wären Produktionshäuser für freie Theaterschaffende, die in jedem Kanton bzw. Bundesland angesiedelt werden, eine mögliche Strategie, um die Freie Szene zu stärken?

Philipp Schulte: Letztlich ist die abstrakte Idee hinter dezentralisierten Produktionshäusern der Wunsch nach einer Umverteilung der Gelder. Den föderalen Gedanken ernst zu nehmen heißt, dass sich nicht alles auf die Hauptstadt, in der schon das Publikum vorhanden ist, konzentriert. Vielleicht auch, dass sich das bisherige Verhältnis von geschätzten 90 % der Fördergelder, die das institutionalisierte Stadttheater beansprucht, und den 10 %, die dem semiinstitutionalisierten System bzw. der Freien Szene zukommen, verändert, zum Beispiel auf etwa 75 % zu 25 %. Das ist leider alles sehr utopisch.

Tomas Schweigen: Es ist leider utopisch, aber ich meine, dass wir trotzdem daran glauben sollten. Weder die Freie Szene noch das

Stadttheater können diese Verteilungsprobleme alleine lösen. Denn auch die Stadttheater stehen unter finanziellem sowie politischem Druck und unter einem Legitimationszwang. Wenn beide für sich alleine kämpfen, dann kann man das finanzielle Ungleichgewicht nur lösen, wenn plötzlich wieder ganz viel Geld für die Kultur da ist – und das ist noch utopischer.

Eine Umverteilung kann nur funktionieren, wenn man sehr viele heilige Kühe schlachtet. Das ist jedoch in einer Phase, in der man unter Druck steht, viel schwieriger, als wenn man sagen könnte: »Ach, uns kann gar nicht viel passieren, wir probieren es einfach mal aus.« Aber diese Situation herrscht im Moment nicht vor. Das Repertoire-System wird ständig neu hinterfragt – auch von meiner Seite.

Hannah Neumann: Können Sie Ihre Kritik am Repertoire-System kurz erläutern?

Tomas Schweigen: Das Problem beim Repertoire-Betrieb ist, dass es ein System ist, das aus dem Gedanken heraus entstanden ist, es müsse in der Stadt *eine* Kulturinstitution geben, die für das tägliche Abendprogramm zuständig ist. Und dieser Anspruch ist heute natürlich nicht mehr zeitgemäß. Er führt aber dazu, dass das Stadttheater unter diesem Druck immer mehr produziert. Man kann sich auch die Frage stellen, warum freie Gruppen überhaupt an den fixen Häusern sind. Ich habe es tatsächlich auch erlebt, dass man sich eingekauft fühlt, im Sinne von »Hey, mach doch mal was Hippest!«. Das ist natürlich nicht an allen Häusern gleich, aber dieser Hintergedanke spielt mit. Ich bin selber im Moment an einem großen Haus, mache bei der Spielplangestaltung mit und überlege, welche Regisseur_innen man einladen könnte. Es ist eine Lüge, wenn gesagt wird, man möchte nur Kunst machen und alles andere ist egal. Natürlich ist man unter Druck. Deswegen sollte immer von Fall zu Fall entschieden werden. Macht es überhaupt Sinn, eine freie Gruppe ans Stadttheater einzuladen? Macht es auch für die freie Gruppe Sinn, am Stadttheater zu arbeiten?

Philipp Schulte: Ich stimme Ihnen zu, dass die Lösung oder utopische Entwicklung aus dem überlegten Zusammenspiel dieser beiden

Theaterformen folgen kann. Ich fokussiere für die Finanzierung jedoch eher die finanzkräftigen Stiftungen, die die 41. Premiere am Schauspielhaus Frankfurt fördern und produzieren, anstatt zu schauen, wo Bedürfnisse vorhanden sind.

Hannah Neumann: Die Idee einer engen Zusammenarbeit von Freier Szene und Stadttheater, wie im Fall von Tomas Schweigen, war vor nicht allzu langer Zeit noch nicht in dieser Intensität denkbar. Doch die verschiedenen Institutionen sind in Bewegung gekommen. Es ist sicher lohnenswert, diese Veränderungen weiterzuverfolgen.

Annika Wehrle (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Time Will Reverse

Theaterhistoriografische Überlegungen zu Ontroerend Goeds
A History of Everything

Some people say that since the big bang our universe is expanding and in the beginning its speed was enormous, but it's slowing down day by day. And one day that expansion will stop, and the universe will start to shrink. And at that moment, time will reverse. Everything that has happened on the way out will happen again, but backwards. And on that journey backwards, I'll live again.

Mit diesen Sätzen beginnt eine umgekehrte Reise durch die Geschichte von allem, *A History of Everything* (2012), wie die Produktion der belgischen Theaterkompanie Ontroerend Goed in Zusammenarbeit mit der Sydney Theatre Company heißt. Sie war im Rahmen des Berner Festivals AUAWIRLEBEN 2014 zu sehen. Zu Beginn der Aufführung begegnen sich Agierende und Theaterbesucher_innen in der Jetzt-Zeit, im Moment geteilter Gegenwart. Mit dem weiteren Fortschreiten des Abends entfernen sich die Geschichte(n)-Erzähler_innen jedoch zeitlich. Sie lassen Ereignisse der letzten Stunden, Tage, Jahre, Jahrtausende und schließlich Jahrmillionen in Form schlaglichtartiger Erwähnungen und Zitate Revue passieren. Kriege, kontinentale Verschiebungen und Naturkatastrophen finden ebenso Erwähnung wie Erfindungen, musikalische Welterfolge und persönliche Ereignisse aus dem Leben der Performer_innen. Sind die Zeitsprünge zwischen den Geschichten zu Beginn noch sehr klein, so werden diese zunehmend größer, und im gleichen Maße werden auch die geschilderten Vorkommnisse allgemeiner und entpersonalisierter. Auf diese Weise wird man als Zuschauer_in durch die Menschheits- und Weltgeschichte hindurch bis zum Urknall zurückgeführt. Mit dem Erreichen des scheinbaren Anfangs wäre ein Ende der Performance

denkbar, stattdessen ändert der bis zu diesem Moment fortwährend rückwärts laufende Countdown an der Rückwand seine Richtung. Die Jahreszahlen werden nun im Schnelldurchlauf vorwärts abgespielt, bis wieder der heutige Tag erreicht ist – und man kann erahnen, dass jetzt alles erneut von vorne beginnt.

Der Theaterabend als Parforceritt durch die Geschichten und Geschichte wirft aufgrund seiner spezifischen Darstellung von Zeitverläufen die Frage nach heutigen (performativen) Zugangsweisen zu Vergangenen auf. Diese Überlegung referiert auf eine lange Tradition des Nachdenkens und Schreibens über Zeit und Geschichte. Exemplarisch wird das an einem zeitlich entlegenen Zitat von Augustinus sichtbar, der bereits im 4. Jahrhundert fragt:

Was ist also Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich es einem Fragenden erklären will, weiß ich es nicht. Trotzdem behaupte ich fest, zu wissen, daß es keine vergangene Zeit gäbe, wenn nichts vorüberginge, keine künftige Zeit, wenn nichts herankäme, und keine gegenwärtige Zeit, wenn es nichts gäbe, das da ist. (Augustinus 2000: 25)

Augustinus beschreibt Zeit nicht einfach als feste Größe, sondern als wandelbar. Daraus leitet er bereits damals die noch heute virulente Frage ab, wie wir uns über die Zeit verständigen können. Denn ihre Immaterialität und scheinbar ubiquitäre Selbstverständlichkeit verschleiern häufig die Notwendigkeit, sich über die Verständigungsgrundlagen auszutauschen – eine Kritik, die besonders am Übergang von der Moderne zur Postmoderne wieder explizit in den Fokus rückt: Ähnlich wie die Behauptung, die der Titel der Produktion *A History of Everything* impliziert, verfolgen verschiedene Ansätze der Moderne eine universelle Form der Geschichtsschreibung und -vermittlung: Die Abgeschlossenheit von Überblickswerken und Lehrbüchern, die visuellen Präsentationen von Geschichte im Zeitstrahl, das Archiv als räumlich-manifester Gedächtnisspeicher, sie alle suggerieren eine Idee von Geschichte, die dem Prozessualen wenig Raum schenkt. Eine radikale Abkehr von dieser Form von Geschichtsverständnis erfolgt durch Vertreter_innen der Postmoderne wie Lyotard, der vom »Ende

der großen Erzählungen« (Lyotard 2012) schreibt. Mit dem damit verbundenen Bruch mit Leitbildern der Linearität und Kohärenz rücken auch im Theater neue Formen des Umgangs mit Zeit und Geschichte in den Fokus. An die Stelle geschlossener Narrative tritt ein spielerischer Umgang mit zeitlichen Abläufen. Auch hier findet, besonders mit dem Aufkommen der Performance Art, eine Abkehr von *großen Erzählungen* auf inhaltlicher, dramaturgischer und ästhetischer Ebene statt zugunsten einer Hinwendung zum Momenthaften und Gegenwärtigen. Damit werden Prozessualität, Simultanität, Transitorik, Emergenz und Kontingenz zu zentralen theatralen Begriffen. Besonders im postdramatischen Theater werden zudem die phänomenologischen Erfahrungskomponenten des Zeitverstreichens, Rhythmisierens und Wiederholens inszenatorisch ein- und umgesetzt. Vertreter_innen der Posthistoire wie Francis Fukuyama wiederum stellen nicht nur *große Erzählungen* als überkommen dar, sondern postulieren ein generelles *Ende der Geschichte*, wonach es zwar im späten 20. Jahrhundert noch Ereignisse gebe, aber keine maßgeblichen Veränderungen mehr (vgl. Fukuyama 1992). Mit dieser Einschätzung gehen eine Gegenwartsfixierung, ein allgemeiner Überdruß gegenüber der Beschäftigung mit Vergangenheit sowie eine Absage an kausale Deutungsmethoden einher.

Anstatt die Abkehr von geschichtlichen Prozessen zu tradieren, zeigt sich in aktuellen Diskursen des frühen 21. Jahrhunderts unter verändertem Blickwinkel ein erneutes Interesse an der Erforschung von Geschichte. Sie zählt heute wieder zu den zentralen Arbeitsfeldern zeitgenössischer Kultur- und Gesellschaftswissenschaften, dies nun aber verstärkt in Relation zu gegenwärtigen Vorgängen. In der aktuellen theaterwissenschaftlichen Forschung wächst in diesem Zuge das Bewusstsein dafür, dass sich der Gegenstand Theater durch seine transitorische, prozessuale Grundanlage in besonderem Maße für eine verschränkte Betrachtung von Vergangenheit und Gegenwart eignet: Theatergeschichtsschreibung muss sich, sofern sie als Geschichte von Aufführungen verstanden wird, aufgrund der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption permanent mit der Geschichtlichkeit des eigenen Gegenstandes auseinandersetzen, denn »Theatergeschichte verfügt generell nur über Dokumente, nicht über Monumente. Ihre Werke, die Aufführungen, sind unwiederbringlich verloren« (Fischer-Lichte

1999: 11). Diese theaterwissenschaftliche Hinwendung zur Geschichte korrespondiert mit einem variantenreichen Vergangenheitsumgang zeitgenössischer Theaterproduktionen: Thematische Zugänge – beispielsweise im Rahmen zahlreicher Dokumentartheaterformen – sind dabei ebenso zu nennen wie dramaturgische Variationen der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und ein spielerischer Umgang mit Abläufen und Reihenfolgen. Hinzu gesellen sich das Spiel mit der Zeit- und Vergangenheitswahrnehmung der Theater Teilnehmer_innen, das performative Erkunden individueller Lebensläufe und die Arbeit mit Erinnerungsräumen. Theater kann somit Raum bieten für individuelle Erfahrungen des Erinnerns und Vergessens und zugleich als Ort der Vermittlung, Verhandlung und Reflexion von Geschichte(n) fungieren.

Bei aller Disparatheit der Ansätze entwickelt sich zunehmend die konsensuelle Auffassung, dass Geschichte als Konstrukt verstanden werden kann, nicht als zwangsläufige Abfolge vergangener Ereignisse. Wie das Wort selbst impliziert, schichtet und überlagert sich das Zeitgeschehen. Es kristallisiert sich schließlich in der Gegenwart, wo es in Räumen, Handlungen und Gedächtnisvorgängen weitergetragen und aktualisiert wird. Mit diesem Blick auf Vergangenes wird die Idee evolutionärer Linearität durch die Annahme eines relationalen Gefüges zeit-räumlicher Querverbindungen abgelöst. Für die Theatergeschichtsforschung bedeutet dies, dass die Prozesshaftigkeit von Geschichtsschreibung und die Flüchtigkeit des Gegenstands miteinander verbunden werden müssen. Der Prozess des Weitergebens und Niederschreibens, der Historio-Grafie, ist dabei immer ein gewichtender und wertender Akt, den es mitzureflectieren gilt:

Theaterhistoriographie meint das ordnende und interpretierende Forschen und Schreiben über Theaterereignisse und -strukturen der Vergangenheit. Der Begriff reflektiert zugleich den Sachverhalt, dass diese oder ihre Historien jenseits ihrer Schreibung nicht existieren – wie es beispielsweise die traditionelle Bezeichnung ›Theatergeschichte‹ mit ihrem produkthaft-abgeschlossenen Charakter durchaus noch suggeriert. (Kreuder 2005: 344)



A History of Everything, Sydney Theatre Company and Ontroerend Goed
Foto: Brett Boardman

Daraus folgt ein geschärfter Blick auf mikrostrukturelle Einzelereignisse ohne gesamt Kosmologischen Zusammenhang: »An die Stelle der Makrohistorie, der einen, umfassenden Geschichte der modernen Welt, tritt die Mikrohistorie der vielen kleinen Geschichten, die je für sich ihre Bedeutung haben« (Rüsen 1990: 70). Dieser Ansatz findet auch in der Inszenierung von Ontroerend Goed Niederschlag. So ist im Titel nicht von *The History* sondern von *A History of Everything* die Rede. Damit wird kenntlich gemacht, dass es sich bei dieser auf den ersten Blick weltumgreifenden Erzählung nur um eine mögliche Version von vielen handelt. Je nach Schwerpunkt, Interessenlage und Erzählperspektive stellt sich diese Geschichte gänzlich anders dar, werden andere Geschehnisse hervorgehoben und weggelassen. So findet sich am Beginn des Produktionstextes eine Anmerkung für die Leser_innen: »Anyone who feels tempted to reproduce the performance, should select their own facts and storylines« (Ontroerend Goed o. J.). Damit findet eine theatrale Referenz auf die Abkehr von totalisierenden Fortschrittskonzepten und die Behauptung einer lückenlosen

Rekonstruierbarkeit statt, und die Möglichkeiten und Notwendigkeiten von Methodenpluralismus, Historisierungsvorgängen und einer prozessualen Denkweise rücken in den Vordergrund.

Auch auf die genannte Einschreibung der eigenen Perspektive und das damit verbundene Erzeugen von Signifikanzen und Zuschreibungen nimmt die Inszenierung Bezug, und sie schreitet im Laufe des Abends verschiedene Blickwinkel ab: Ausgangspunkt ist eine egozentrische Perspektive, die von den individuellen Eindrücken und Erlebnissen der Performer_innen getragen wird. Daraufhin weitet sich der Fokus zu einem eurozentrischen Blick aus, der sich aus Quellen der dominanten Berichterstattung speist. Mit zunehmendem Abstand von der Jetzt-Zeit geht dieser Blick in eine anthropozentrische Betrachtungsweise über, die den Schwerpunkt auf die Geschehnisse der Menschheit im Ganzen richtet, bis schließlich eine geozentrische Perspektive vorherrscht, die sich auf erdgeschichtliche Zusammenhänge innerhalb des Weltalls richtet. Entgegen der Annahme, dass eine Erweiterung der Perspektive auch zwangsläufig zu Wissensvermehrung führe, wird hier die Ambivalenz sichtbar, dass mit zunehmender Reichweite zugleich die Anwendbarkeit und der konkrete Erkenntnisgewinn sinken, da zwangsläufig Pauschalisierungen erfolgen.

Zwar wird darauf verwiesen, dass der eigene Zugriff auf Vergangenes die Darstellung des Gefüges grundlegend verändert, in der Inszenierung wird jedoch kein modularer, fragmentarischer Zusammenschluss an Perspektiven gewählt. Vielmehr erfolgt durch die lineare Abfolge der Geschehnisse eine Form von *großer Erzählung* – wenn auch in umgekehrter Reihung. Unter diesem Blickwinkel ließe sich argumentieren, dass eine Setzung vorgenommen wird, die einem flexiblen, individuellen und assoziativ geprägten Geschichtsumgang entgegenwirkt. In einem Interview äußert der Regisseur Alexander Devriendt: »I wanted the performance to begin in the present and run backwards in time. In this way mankind is not presented as an end-point« (AUAWIRLEBEN 2014). Entsprechend dem zu Beginn angekündigten pendelnden Prinzip, wonach sich das Publikum wie in einer Zeitschleife zwischen Urknall und Gegenwart befindet, aus der es – wie sich am Ende herausstellt – nur einen Durchlauf zu sehen bekommt, ist aber ebenso wenig der Urknall als Endpunkt zu

beschreiben. Vielmehr wird eine Art *unendliche Geschichte* erzählt, durch welche die Vorstellung eines End- und Zielpunktes im Allgemeinen ebenso wie die eines Ursprungs fraglich wird. In ihr finden sich Anklänge an die im Kontext der Posthistoire geprägte Idee der Reproduktion des immer bereits Dagewesenen. Indem die geschilderten Ereignisse nicht als veränderbar gerahmt werden, sondern unverändert rückwärts erneut ablaufen, wird diese Idee gestützt oder zumindest theatral zitiert.

Neben den hier vorgestellten Interpretationsansätzen ließe sich in dieser theatralen Anordnung jedoch auch ein Moment des kritischen Befragens etablierter Deutungsmuster sehen: Durch die umgekehrte Reihung der Geschehnisse erfolgt ein verfremdender Effekt, durch welchen tradierte Kausalitätsbildungen und die Idee einer evolutionären Abfolge in Frage gestellt werden. Mit diesem Vorgehen wird darauf hingewiesen, dass das Verstehen über das Erzeugen von Linien und Zusammenhängen erfolgt, die aber nicht die Ereignisse selbst in sich tragen, sondern vielmehr als Praktiken der Zuschreibung anzusehen sind. Befördert wird dadurch die Ablösung einer historistischen durch eine genealogische Perspektive, denn durch diese Form der Revision wird das geschichtliche Geworden-Sein der Gegenwart betont. Zugleich wird es durch die Umkehrung der Reihenfolge in seinen Kontingenzen und seiner Partialität ausgestellt. Der Blick auf die Verschränkung von Vergangenen und Gegenwärtigem stellt nicht nur die Historizität von zeitlich Entlegenen aus, sondern auch jene des aktuellen Moments, woraus ein kritischer Blick auf das Selbst-, Kultur- und Weltverständnis erwachsen kann.

Verwendete Literatur

- AUAWIRLEBEN (2014). Zeitgenössisches Theatertreffen Bern: »A History of Everything«, Programmzettel, Privataarchiv A.W.
- Augustinus, Aurelius (2000): *Was ist Zeit? Confessiones XI/Bekenntnisse 11*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer, Hamburg: Meiner.
- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel: UTB.

- Fukuyama, Francis (1992): *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*, München: Kindler.
- Kreuder, Friedemann (2005): »Theaterhistoriographie«, in: Erika Fischer-Lichte et. al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 344–346.
- Liotard, Jean-François (2012 [1979]): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien: Passagen.
- Ontroerend Goed (o. J.): Produktionstext zu *A History of Everything*, unveröffentlicht, Privatarchiv A.W.
- Rüsen, Jörn (1990): *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*, Frankfurt a. M.: Fischer.

Karin Nissen-Rizvani (Stadttheater Bremerhaven)

Schreiben als Ereignis¹

Autorenregie bezeichnet am Beginn des 21. Jahrhunderts ein mögliches Modell zeitgenössischen Theaters, das weder für ein »postdramatisches Theater ohne Text« (Poschmann 1997: 20) steht, noch ein konventionelles Umsetzen vorab verfasster Texte mit dem Ziel ihrer aktuellen Interpretation darstellt. Exemplarisch arbeitet dieser Beitrag heraus, welche Aspekte zeitgenössischer Theaterästhetik durch die Autorenregisseur_innen Sabine Harbeke, René Pollesch, Christoph Schlingensiefel und durch das Performancekollektiv SIGNA besonders berührt werden.

Zunächst ist einschränkend festzustellen, dass die Personalunion von Autor und Regisseur kein im 21. Jahrhundert entstandenes Phänomen ist, sondern auf eine sehr lange Theatertradition von Shakespeare über Molière und Goethe bis zu Bertolt Brecht, Samuel Beckett oder Heiner Müller verweisen kann. *Autorenregie* zu Beginn des 21. Jahrhunderts geht jedoch über die reine Personalunion von Autor_in und Regisseur_in deutlich hinaus. Alle hier vorgestellten Autorenregisseur_innen zeichnet – wenn auch in unterschiedlichem Maße – aus, dass für sie Schreiben und Inszenieren nicht mehr abgeschlossene Tätigkeiten darstellen, sondern offene Prozesse sind. Diese nehmen zum entstehenden Text selbst, zum Theaterereignis und zum Publikum hin eine ihnen eigentümliche und zweifellos zeitgenössische Position ein. Im Folgenden wird versucht, diese Entwicklung anhand dreier Thesen zu untersuchen:

- 1) *Autorenregie* bezeichnet den Weg vom Produkt über den Prozess zum Ereignis. Text und Inszenierung werden nicht als zwei aufeinander abgestimmte, aber in sich abgeschlossene kreative Vorgänge angesehen, sondern als ein einziger sich zum Theaterereignis hin offen gestaltender Prozess, in dem sich die textuellen und die szenischen Elemente wandeln.

- 2) *Autorenregie* führt zu *Theaterereignissen*, die nicht reproduzierbar und nicht nachspielbar sind. Eine Aufführung ist nicht mehr die allabendliche Aktualisierung eines umgesetzten Inszenierungskonzepts, sondern ein szenisches Ereignis in einem besonderen historischen Moment mit eigenen Verknüpfungen zu den gesellschaftlichen Situationen, dem Probenprozess und den Mitwirkenden sowie mit einem diskursiven Ort, an dem es stattfindet.
- 3) *Autorenregie* führt in den meisten Fällen zu *post-repräsentativem Theater*: Indem der entstehende Text als wichtiges sprachliches Element sich der Lektüre durch Regie und Publikum öffnet, verliert zugleich seine symbolische oder semiotische Interpretation an Bedeutung.

Der Grad der Erfüllung dieser drei thesenhaften Kriterien entspricht dem Maß, in dem das jeweilige Theaterereignis zeitgenössisch zu nennen ist und sich somit von früheren Formen der *Autorenregie* unterscheidet.

Zur ersten These: Prozessualität statt Produktion

Die künstlerische Arbeit am Theatertext übernimmt in der *Autorenregie* die Autorin bzw. der Autor selbst, indem sie oder er, die künstlerischen Zeichen des Dramentextes lesend, die Möglichkeiten und Qualitäten desselben für die Bühne erkennt und in den Aufführungsraum übersetzt. Die Realisierung der Inszenierungen von Autorenregisseur_innen liegt oft in zeitlicher Nähe zur schriftlichen Fixierung des Dramentextes. Sabine Harbeke entwirft beispielsweise mit dem Dramentext kurz vor Probenbeginn eine präzise Konzeption des Inszenierungstextes; der Dramentext verändert sich während des Probenprozesses nur in sprachlichen Details. Christoph Schlingensiefel betrachtet den dramatischen Text als *ein* Element der Inszenierung, das – meist erst während der Aufführung – mit anderen Zeichen, mit Störungen und Überblendungen, konfrontiert wird und im sprachlichen Detail nicht festgelegt ist. In diesem Fall ähnelt die Spielvorlage eher einem Drehbuch mit Skizzen und kurzen Szenen als einem klassischen

Dramentext mit Haupt- und Nebentext. Schlingensiefel ging es nicht um die werkgetreue Umsetzung des Dramentextes, sondern um ein Gesamtkunstwerk aus sprachlichen, visuellen, akustischen und körperlichen Zeichen. Erst wenn SIGNA einen Aufführungsraum gefunden hat, entwickelt das Kollektiv anhand der Lokalität die Idee für eine Geschichte und verfasst einen Text. Dieser verändert sich während der Aufführung durch die Teilnahme der Zuschauenden, da sie selbst als Akteur_innen, die z. B. den Darsteller_innen Fragen stellen, neuen Text hinzufügen. In dem während der Proben entwickelten Text werden verschiedene Publikumperspektiven vorbereitet und antizipiert.

Im zeitnahen Reagieren und künstlerischen Verarbeiten von Themen liegt eine zeitgenössische Besonderheit der *Autorenregie*, die auch die Teamarbeit prägt und Auswirkungen auf den Text hat. Autorenregisseur_innen haben die Möglichkeit, die sprachlichen Zeichen entweder bereits in der Form des Dramentextes (als Spielvorlage oder Aufführungsprotokoll) oder im Probenprozess mit dem Inszenierungstext zu verknüpfen. Dabei werden zumeist keine psychologisch, biografisch oder politisch zu entschlüsselnden Bedeutungseinheiten symbolisch codiert, sondern die Texte bestehen vielmehr aus Aussagen, deren performative Funktion jederzeit reflektiert wird. Der Sinn dieser Aussagen besteht sogar vorrangig in ihrer performativen Funktion und eben in der Reflexion der äußeren Ebene der Kommunikation, also der Reflexion der Kommunikation mit den Zuschauenden. Eine klassische Drameninterpretation auf der Ebene der notierten Sätze der Akteur_innen/Figuren und ihrer konstativen oder symbolischen Bedeutung ist ohne Besuch der Aufführung also gar nicht mehr möglich. Durch die Prozessualität des Theatertextes und die Ereignishaftigkeit des szenischen Textes ist der performative Gehalt der Sätze noch unablösbarer mit dem konstativen Gehalt des gesprochenen Textes verbunden als es in früheren eher auf Repräsentation und Interpretation beruhenden Theatermodellen der Fall gewesen ist.

Dies gilt für alle Autorenregisseur_innen in dem Maße, in dem sie sich vom Vorrang ihres eigenen Textes verabschiedet haben. Harbeke verfolgt noch relativ stark ein klassisches Verständnis von Autorschaft, das sich bei Pollesch, Schlingensiefel und SIGNA immer weiter verflüchtigt. Pollesch bringt einen offenen Text zu den Proben mit sowie

Ideen zum Weiterschreiben, Ansätze für Diskurse und Sprechsalven, Lektüre-Erlebnisse und Themen. Schlingensief hingegen geht so weit, den Text erst nach der Aufführung als Protokoll fertigzustellen. Pollesch und Schlingensief haben auf unterschiedliche Weise ein profundes Verständnis von der diskursiven Dimension der Sprache. Sie versuchen, in ihren Inszenierungen Raum zu lassen für das Ereignis des Sprechens, für die (auch unvorhersehbaren) Verkettungen von sprachlichen Elementen. Der Theatertext, wenn er nicht ohnehin erst nachträglich als (auch noch bearbeitetes) Aufführungsprotokoll vorliegt, wird so weit wie möglich zum Ereignis, zum Inszenierungstext hin geöffnet.

Zur zweiten These: Ereignis statt Wiederholbarkeit

Eine Einschränkung der Nachspielbarkeit der Theatertexte von Autorenregisseur_innen ist in der Nähe der Autor_innen zum Inszenierungsprozess begründet: Den Schreibprozess nicht zu kennen, mache das Inszenieren durch andere – so Polleschs Argument – problematisch.² Die Theatertexte von Autorenregisseur_innen werden daher oft nur in der *einen* Inszenierung der Autorin bzw. des Autors gezeigt. Auch wenn kein offizielles Nachspielverbot besteht, zeigen die Theater kein großes Interesse, Texte von Autorenregisseur_innen und Kollektiven neu zu inszenieren. Selten werden Theatertexte nachgespielt, die auf der Grundlage von Inszenierungsprotokollen entstanden sind wie Schlingensiefs *Rosebud* (2001) oder die Inszenierungen *Club Inferno* (2013) und *Schwarze Augen, Maria* (2013) von SIGNA. Es fällt zudem auf, dass es eher zum Nachspielen von Theatertexten kommt, wenn der Anteil der fiktiven Handlungsebene im Text überwiegt. Regiebücher geben zumeist Details der speziellen Inszenierung wieder, von denen in einer neuen Inszenierung mit anderen Produktionsbedingungen abstrahiert werden müsste.

Autorenregie birgt eine gewisse Gefahr der Vereinnahmung der Autorin oder des Autors durch den Theaterbetrieb. Sie bietet aber auch die Möglichkeit, das im Text enthaltene ästhetische Modell in der Inszenierung direkt, in zeitlicher Nähe, umzusetzen und am Text

weiterzuschreiben. Die Wechselwirkungen zwischen Theatertext und Inszenierungstext, aus denen erst das vollständige theatrale Kunstwerk entsteht, weisen zugleich auf den Zusammenhang zwischen Veränderungen in den Theaterinstitutionen und Regiehandschriften und Veränderungen der Schreibprozesse hin. Autorenregisseur_innen stehen aufgrund ihrer Nähe zu den Theaterinstitutionen im steten Austausch mit ästhetischen Entwicklungen in der Produktion von Theaterereignissen; sie reflektieren (oft schon während der Ausbildung) künstlerische und wissenschaftliche Verfahren, auch in nicht-theatralen Gebieten, und berücksichtigen diese Erfahrungen mit Theaterinstitutionen und deren Beteiligten in ihren szenischen Texten. Die fehlende Distanz, die durch die Involviertheit in den Schreib- wie auch Inszenierungsprozess bedingt ist, wird werkimmanent häufig durch Distanzierungsverfahren ausgeglichen. Die szenischen Texte der Autorenregisseur_innen lassen sich durch den Gebrauch von epischen und absurden Mitteln, durch ein performatives, diskursives Verständnis von Sprache wie auch durch die permanente Reflexion der Arbeitsbedingungen charakterisieren.

Die beteiligten Institutionen, Theater und Verlage, suchen immer öfter Wege, sich für veränderte Proben- und Produktionsprozesse zu öffnen: Der Verlag schaefersphilippen vertritt mittlerweile neben Autor_innen viele Künstler_innen und Künstler_innenkollektive, die gleichermaßen als Autor_innen und als Regisseur_innen arbeiten. Damit wird er, verglichen mit einem traditionellen Verlag, der Dramentexte von Autor_innen an Theatern vertritt, eher zu einer Künstler_innenagentur (vgl. schaefersphilippen 2015). Auch Theater schaffen zunehmend Bedingungen, um veränderte Produktionsprozesse zu ermöglichen, so z. B. durch das Anmieten alternativer Spielorte oder dadurch, dass längere Probenzeiten zugelassen werden. SIGNA beispielsweise konnte am Deutschen Schauspielhaus Hamburg für *Schwarze Augen, Maria* zwei Monate lang proben.

Oft werden Autorenregisseur_innen bereits in die erste Konzeptions- und Besetzungsphase miteinbezogen, was an Stadttheatern in Bezug auf Regieteams nicht die Regel ist. *Autorenregie* im zeitgenössischen Theater kann somit als eine Reaktion der Autor_innen auf neue Produktionsbedingungen und damit zusammenhängende ästhetische

Veränderungen angesehen werden, aufgrund derer die Beziehungen zwischen Autor_innen und Theater neu eingeschätzt werden müssten.

Moritz Rinke äußerte während des Symposions »Schleudergang Neue Dramatik« im Rahmen der Berliner Festspiele 2009 Kritik an einer zu großen Annäherung von Autor_innen und Theaterinstitutionen. Er vermisse bei Autor_innen, die zugleich Regie führen und die er polemisch als »Dramasseure« bezeichnet, die Konzentration auf den Schreibprozess (vgl. Rinke 2010: 5). Rinke stellt als Dramatiker die Entwicklung von Figuren und Handlungen und die konzentrierte Arbeit am Dramentext in den Vordergrund des Schreibprozesses.

Hat die fehlende Distanz der Autorenregisseur_innen zur Theaterpraxis tatsächlich Auswirkungen auf die künstlerische Qualität der Stücke? Sind die Autor_innen auch immer die besten Regisseur_innen für ihre Stücke? Führen die Einbeziehung der Produktionsbedingungen und die Bedeutung der äußeren Ebene der Kommunikation (mit dem Publikum) zu einem Verlust an Qualität, an inhaltlicher Relevanz?

Sabine Harbeke trennt die Arbeitsweise des Schreibens zeitlich und räumlich von derjenigen des Inszenierens, indem sie den präzise formulierten Dramentext vor Probenbeginn außerhalb der Theaterinstitution verfasst. Die Erfahrungen, die sie bereits als Regisseurin gesammelt hat, und die Absprachen, die sie mit den Theaterinstitutionen trifft, haben jedoch Einfluss auf die späteren szenischen Texte. In die neueren Dramentexte bindet Harbeke zunehmend surreale Szenen ein. Sie versucht damit, die räumlichen Aspekte der Inszenierung in Hinblick auf die Regiearbeit stärker im Theatertext zu berücksichtigen, bleibt jedoch bei einer deutlichen Trennung von sprachlichen Zeichen (des Theatertextes) und nonverbalen Zeichen (des Inszenierungstextes).³ In den Werken von SIGNA, Schlingensiefel oder Pollesch führt die Akkumulation von Zeichen und Referenzebenen teilweise zu Beliebbarkeit und fehlender Stringenz der Geschichte. Der Gang der Handlung oder die Intention eines Theaterabends können punktuell verlorengehen. Andererseits liegt im Eröffnen von komplexen Assoziationsfeldern auch gerade der besondere Reiz der Theaterereignisse, die stets mit einer produktiven Überforderung des Publikums verbunden sind.

Die Qualität einer Inszenierung ist abhängig vom Produktionsprozess des jeweiligen künstlerischen Teams, der oft durch einen hohen

Grad an künstlerischer Selbstbestimmung der Beteiligten gekennzeichnet ist. Die Institution Theater bedarf daher weiterer Anpassungen, um veränderte künstlerische Arbeitsweisen, u. a. die der *Autorenregie*, zu ermöglichen und zu fördern.

Daniel Wetzel, Mitglied des Kollektivs Rimini Protokoll, erklärte 2008 anlässlich des Symposions »Neue Theaterrealitäten«, veranstaltet im Rahmen von Körber Studio Junge Regie, dass in Inszenierungen von Rimini Protokoll der Versuch gemacht werde, eine Balance zwischen allen am Produktionsprozess Beteiligten zu halten (vgl. Nissen-Rizvani 2008). Es müsse an den Institutionen überprüft werden, welche Umwandlungen die *Denkgemeinschaft* ermögliche: »Risikobereitschaft gegenüber den *Autonomismen* kann dazu führen, Neues zu denken« (Wetzel, zitiert nach Nissen-Rizvani 2008). Pollesch betonte in der Symposionsdiskussion, dass es möglich sein müsse, Entscheidungen innerhalb der Theaterpraxis zu fällen und zu hinterfragen. Wie kann man eine Struktur so beweglich organisieren, dass darin Kunst möglich ist? In der Auseinandersetzung mit der Theaterinstitution gehe es – so Wetzel – darum, ihr Laborbedingungen abzuringen. Das Interessante sei, dass die Probenarbeit mit in den Text einfließe. Inszenierungen bedeuteten immer auch eine Befragung des Theaterapparats (vgl. ebd.).

Wo für die einen jede Inszenierung mit dem Wunsch verbunden ist, im Theater an Boden zu gewinnen, die Institution in den Griff zu bekommen, den eigenen Einfluß auszuweiten, da ist für die anderen das Arbeiten fürs Theater zugleich ein Arbeiten gegen es, genauer gegen dessen gewissermaßen axiomatische Voraussetzungen – gegen die in seinen Bauten fixierten architektonischen Vorstellungen, gegen die seiner Schauspieltechnik zugrunde liegende Lehrmeinung, gegen die als »technischer Zwang« kaschierte Trägheit des Apparates, gegen die in Verträgen aller Art niedergelegte, institutionalisierte Ideologie. (Müller-Schöll 2006: 207–208)

Die Dramentexte von Autorenregisseur_innen, die innerhalb des institutionellen Bezugssystems erstellt werden, können dieses imitieren, erweitern oder auch an seine Grenzen führen und stellen damit eine zeitgenössische Position dar.

Zur dritten These: Lektüre statt Interpretation

Autorenregisseur_innen tragen mit ihrer Arbeit aufgrund ihrer Nähe zu den Institutionen dazu bei, Dramentexten eine zeitgemäße ästhetische Form zu verleihen, indem der Inszenierungstext als Fortschreibung des Dramentextes, nicht jedoch als Neu-Interpretation verstanden wird. Repräsentation heißt Darstellung von etwas Wirklichem durch Zeichen, indem Signifikant und Signifikat zur Deckung gebracht werden. Die Interpretation besteht dann in der Enthüllung dieser Übereinstimmung und kann als die Entschlüsselung der Repräsentation angesehen werden. Der Sinn der Zeichen wird entdeckt als Wesen der Dinge. Die Geste eines Schauspielers verrät die Stimmung der Figur, die wiederum etwas über die Zeit sagt, in der die Handlung spielt. Wenn jedoch das zugrundeliegende Sprach- und Erkenntnismodell nicht mehr gilt, dann verändert sich die Interpretation und wird Lektüre. An die Stelle der Enträtselung von in künstlerischer Absicht geschaffenen Zeichen tritt das Teilnehmen der Rezipient_innen am kreativen Prozess. Anstatt eine vorgegebene Bedeutung bloß nachzuvollziehen, kann der begonnene Diskurs fortgesetzt werden. Die Rezeption der Zuschauer_innen ist eine Lektüre-Tätigkeit, die dem selbstständigen Weiterschreiben vorausgehen kann.

In Werken von Autorenregisseur_innen geht es nicht primär um die Interpretation des vorliegenden Dramentextes durch die Regisseurin oder den Regisseur, vielmehr wird der Dramentext im unmittelbaren Bezug zum Produktionsort erstellt, und der Schreibprozess wird mit der Inszenierung eher fortgesetzt, weitergeführt als neu interpretiert. Inszenierungen erscheinen dann »nicht länger als ›Interpretationen‹ der Regie, [als] persönliche Lesart eines einzelnen Künstlers, sondern als Analysen, Lektüren, die einen dramatischen Text fortschreiben und damit den Blick auf die dramatische Rede permanent verändern« (Birkenhauer 2005:126). Für die *Autorenregie* besteht die Lektüre – nicht die Interpretation – in der Vervollständigung des Kunstwerks durch die räumlichen Inszenierungen der Autorenregisseur_innen.

Lektüre ist eine Inszenierung nicht, insofern sie die Texte inhaltlich interpretiert [...], sondern insofern sie Texte szenisch organisiert

[...]. Inszenieren bedeutet, in den Formen des dialogisch geschriebenen Dramas Dimensionen der Sprache erfahrbar zu machen, die unvorhersehbar sind. Das Theater ist insofern Teil der Praxis der Literatur, als es dramatische Texte weiterschreibend neu liest. (ebd.:126–127)

Inszenieren bedeutet so verstanden für Autorenregisseur_innen eine Lektüre, die den dramatischen Text fortschreibt, und eröffnet die Möglichkeit, die Perspektive auf die dramatische Rede mit der Inszenierung weiterzuentwickeln (vgl. ebd.).

Die Lektüre und das Weiterschreiben stellen die strikte Trennung von theatral und dramatisch, von Inszenieren und Schreiben infrage. Harbeck versucht, ein sprachlich präzise komponiertes Modell zu entwickeln, in dem die Figuren auch Regeln der gesprochenen Sprache erkunden. Pollesch hingegen versucht, neue Theaterregeln aufzustellen und (theatrale) Konventionen als *Zuschreibungen* zu kennzeichnen. Schlingensiefel nutzt die Möglichkeit der stetigen rhythmisierenden Überschreibung und permanenten Umdeutung der sprachlichen Texte im Probenprozess. SIGNA entwirft einen zu den Zuschauenden hin offenen Text, eine Geschichte, die das Publikum weiterentwickelt, weiterschreibt.

Dieses Erkunden von Grenzen der künstlerischen Ausdrucksformen des Theaters wird von den Autorenregisseur_innen oft mit einer forschenden Arbeit an Themen, an der Sprache beschrieben: »Wenn Literatur ein In-Szene-Setzen der Rede ist, dann sind dramatische Texte wie Inszenierungen Ergebnisse einer fortschreitenden Praxis des Schreibens und Lesens« (ebd.:127). Hans-Thies Lehmann legt in seinem Vortrag im Rahmen des bereits erwähnten Symposiums »Neue Theaterrealitäten« dar, dass »das Medium eines Diskurses zwischen Autor und Publikum« im zeitgenössischen Theater häufig wichtiger sei als das fertige Kunstwerk der Inszenierung. Der autoritäre Theaterbetrieb sei im Aussterben begriffen (vgl. Lehmann, zitiert nach Nissen-Rizvani 2008).

Die Autorenregisseur_innen integrieren zeitgenössische Schreibweisen und Inszenierungstechniken in den Text. Sie schreiben Texte für die Bühne, ohne Autorschaft zu reklamieren, weil sie um die Vorläufigkeit

des Dramentextes ebenso wissen, wie um die Diskursivität der Sprache. Das Verständnis von Sprache im Theater der Gegenwart zeigt das Verständnis von Subjektivität und die ästhetische Positionierung der Theatermacher_innen. Die Sprache diskursiv zu verstehen, heißt, sie als Ereignis wahrzunehmen, nicht als Instrument bzw. Mittel und nicht einmal als Zeichen, das man nach Belieben zur Erzielung bestimmter Effekte einsetzen könnte. Die Sprache diskursiv zu verstehen, heißt, das Unvorhersehbare, Chaotische, Ungesteuerte zu schätzen und ihm dazu zu verhelfen, stattzufinden. Die Sprache diskursiv zu verstehen, heißt, als Autor_in einen Schritt zurückzutreten und nicht die eigenen Ausdrucksvorhaben umzusetzen, sondern die Möglichkeiten, die in den Sprechakten bzw. Aussagen angelegt sind, zu aktualisieren, die gesellschaftliche Bändigung diskursiver Kräfte zu unterlaufen sowie die Ereignishaftigkeit zu fördern. Die Autorenregisseur_innen sind sich auch bewusst, dass erst die Lektüre der Regisseurin oder des Regisseurs und des Publikums ihren Text zu einem Ereignis vervollständigt, das ihnen dann nicht mehr gehört, auch wenn es auf sie zurückzuführen ist.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag orientiert sich über weite Strecken an Nissen-Rizvani (2011) und ergänzt die Studie um aktuelle Perspektiven.
- 2 Vgl. Nissen-Rizvani 2011, Kap. 9. 4. 1: Nachspielbarkeit.
- 3 Vgl. Nissen-Rizvani 2011, Kap. 4: Die Autorin-Regisseurin Sabine Harbeke.

Verwendete Literatur

- Birkenhauer, Theresia (2005): *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin: Vorwerk 8.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2006): »Ur-Verbrechen« (und) »Spaßgesellschaft«. Zum Komischen als Paradigma des Gegenwartstheaters«, in: Joachim Gerstenberger/ders. (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*, Berlin: Theater der Zeit, S. 194–210.
- Nissen-Rizvani, Karin (2008): *Notat während des Symposions »Neue Theaterrealitäten«*, über postdramatisches Theater, angewandte Theaterwissenschaften, Expert_innen des Alltags und andere Beziehungsverhältnisse im und um

das Schauspieltheater, mit Hans-Thies Lehmann, Heiner Goebbels, Rimini Protokoll, René Pollesch, Moderation: Michael Börgerding, Körber Studio Junge Regie, 15. 3. 2008, Privatarhiv K.N.-R.

- Nissen-Rizvani, Karin (2011): *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*, Bielefeld: transcript.
- Poschmann, Gerda (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, München: Max Niemeyer.
- Rinke, Moritz (2010): »Nichts ist älter als die Uraufführung von gestern Abend«, in: Giselind Rinn (Hg.): *Schleudergang Neue Dramatik. Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik*, 9.–11. 10. 2009, Dokumentation, Berlin: Berliner Festspiele, S. 4–5. Siehe auch auf: archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2010/theatertreffen_4/schleudergang/schleudergang09_dokumentation.pdf (letzter Zugriff: 27. 1. 2015).
- schaefersphilippen (2015): Internetauftritt, auf: www.schaefersphilippen.de/ (letzter Zugriff: 27. 1. 2015).

Mona De Weerd (Universität Bern)

Schreiben und Inszenieren

Ein Gespräch mit Sabine Harbeke (Autorin/Regisseurin) und Karin Nissen-Rizvani (Stadttheater Bremerhaven)

Mona De Weerd: Sabine Harbeke, Sie sind sowohl Autorin als auch Regisseurin und bringen Ihre Stücke selbst zur Uraufführung. Ihre Texte werden im Hinblick auf eine eigene szenische Realisation an einer konkreten Spielstätte konzipiert. Was ist das Spezifische an diesem aufführungsbezogenen Schreiben?

Sabine Harbeke: Diese Form des Schreibens ermöglicht es mir, die jeweiligen Umstände produktiv zu nutzen. Ich reagiere einerseits auf die konkreten Produktionsbedingungen der jeweiligen Spielstätten und die dortigen Darsteller_innen, denen ein Text gewissermaßen auf – oder manchmal auch gegen – den Leib geschrieben wird. Andererseits reagiere ich auf Besonderheiten, auf Eigentümliches oder aktuelle Befindlichkeiten einer Stadt und deren Bewohner_innen.

Mona De Weerd: Was bildet den Ausgangspunkt eines Stückes?

Sabine Harbeke: Oftmals ist es ein Thema, mit dem ich mich auseinandersetzen möchte oder auseinandersetzen muss. Dieses Thema oder diesen Möglichkeitsraum untersuche ich dann mithilfe intensiver dokumentarischer Rechercharbeit über jenen Ort, an dem das Stück gezeigt werden soll. Die verschiedenen Wirklichkeiten einer Stadt liefern mir Anknüpfungspunkte, sodass konkrete Details aus der jeweiligen Umgebung und von den dort lebenden Menschen in die Texte einfließen.

Durch die Rechercharbeit vor Ort ist es mir möglich, ein großes Thema spezifisch zu verankern und gleichzeitig mit einem subjektiven Blick eine fiktive Narration zu erschaffen. Ich bin keine Autorin,

die alleine zuhause am Schreibtisch sitzt und Themen und Motive nur aus sich selbst heraus generiert. Vielmehr lasse ich mich maßgeblich von den genannten äußeren Bedingungen und auch von politischer Aktualität inspirieren und versuche, diese in meinen Texten zu verarbeiten.

Mona De Weerd: Können Sie uns diesen Schreibprozess anhand eines Beispiels veranschaulichen?

Sabine Harbeke: Aktuell schreibe ich gerade an einem Stück für das Theater Bonn.¹ Ich habe unter anderem festgestellt, dass Bonn – eine Stadt, die ich bisher nicht kannte – eine relativ große islamische Gemeinschaft hat. Aus der Zeit, als Bonn Bundeshauptstadt war, stammt einerseits eine gehobene Schicht von Araber_innen, welche die vielen Schönheitschirurg_innen der Stadt frequentieren, andererseits kennt Bonn auch die bekannten Migrationsproblematiken, und nicht zuletzt war die Stadt ein wichtiger Versammlungsort deutscher Salafist_innen. Ich fragte mich, wie ich diese Themen in mein Stück einfließen lassen könnte, ohne dabei eine Schauspielerin in einer Burka auf der Bühne zu zeigen. Ich entwickelte die Idee, dass ich über eine Konvertitin einen anderen Zugang finden könnte.

Mona De Weerd: Sie betonen, dass Sie vor dem Schreiben eines neuen Stückes jeweils viel vor Ort recherchieren. Wie gehen Sie beim Recherchieren vor und was bildet das Material?

Sabine Harbeke: Der zentrale Ausgangspunkt für die Produktion in Bonn bildete eine Art Versuchsanordnung mit Figuren verschiedener Generationen, die mit dem Thema der Vergänglichkeit konfrontiert wurden. Anhand meiner ersten Eindrücke der Stadt habe ich eine Auslegeordnung von möglichen Figuren, Familienkonstellationen und Zusammenhängen erstellt und eine lockere Fiktion entworfen.

Im Anschluss führte ich viele Interviews mit in Bonn wohnhaften Konvertit_innen, mit Altenpfleger_innen des Arbeiter-Samariter-Bundes, mit Angestellten einer Wäscherei und mit Hafendarbeiter_innen. Diese Begegnungen und Gespräche nähren meine erfundenen

Figuren und geben mir auch eine Art Sicherheitsnetz. Durch die Erzählungen aus der Realität kann ich – ohne dokumentarisch zu sein – je nach Belieben die Figuren sehr nah entlang einer subjektiven Wirklichkeit weiterentwickeln oder aber sie herrlich fiktiv agieren lassen. Ich kann das Gesehene und Gehörte mal weiterentwickeln, mal kontrapunktisch erzählen. Nach den Interviews suchte ich zum Beispiel eine Möglichkeit, wie ich in der Schreibe das Thema Islam und Konvertitentum thematisieren kann, ohne ein thematisch grundsätzliches Stück darüber zu schreiben. Das Thema wird nun unter anderem über Umwege erzählt, durch den Blick eines 19-Jährigen auf seinen Alltag als Sohn einer Konvertitin und durch die Nachbarin, die kein Blatt vor den Mund nimmt.

Mona De Weerd: Wie verarbeiten Sie das gefundene Material schließlich zu einem Theatertext?

Sabine Harbeke: Das Gefundene und Recherchierte ist Ausgangsmaterial für eine Fiktion, die ich entwerfe und die ich wieder und wieder bearbeite. Ähnlich einer Bildhauerin forme ich eine Textskulptur, bis sie zu verdichteter Dichtung wird, zu einem Kondensat, zu einer Partitur. Der Text lässt mich nicht in Ruhe, bis er sich von dem ursprünglichen Ausgangsort emanzipiert, eine gewisse Allgemeingültigkeit in sich birgt und losgelöst vom Entstehungsort Bestand hat. Nichtsdestotrotz sollen und können die einheimischen Rezipient_innen das eine oder andere Detail wiedererkennen oder anders verstehen. Vielleicht schmunzeln sie öfter.

Mona De Weerd: Ihre Texte sind sehr verdichtet und wirken sprachlich geradezu musikalisch komponiert.

Sabine Harbeke: Die Sprache selbst spielt in meinen Texten immer eine eigene Rolle. Ich mag es, mit der Sprache zu spielen, meine produktive Sprachskepsis und eine gewisse Unzulänglichkeit der Sprache zu nutzen. Denn eigentlich ist kein Satz, den eine Figur spricht, verlässlich, weil jedes Gegenüber, sei es auf der Bühne oder nicht, mit seinem Sprachgebrauch und Erfahrungsschatz immer etwas anderes

verstehen kann, als gemeint ist. Außerdem sind mir Sprachparameter wie Tempi, Rhythmik und Lautlichkeit sehr wichtig. Ich spiele gerne damit, höre beim Schreiben eine mögliche Variante, höre auch das Schweigen oder die Sprachlosigkeit.

Mona De Weerd: Ihre jüngste Produktion *nahkampf* (2014) handelt von einer Grenzsituation. Es gibt vier Darsteller_innen, jeweils zwei dieser Darsteller_innen treten miteinander in einen Dialog, sprechen über die in der Inszenierung nie auftretende Mutter, die an einer – geografisch nicht näher verorteten – Grenze zurückbleiben musste. Es kommt zu Erklärungen und zum Versuch, sich gegenseitig oder gemeinsam daran zu erinnern, was geschehen ist. Die Mutter selbst ist die abwesende Hauptfigur. Entstanden ist das Stück bzw. die darauf basierende Inszenierung in Kooperation mit dem Luzerner Theater. Wurde das Stück bzw. die Inszenierung konkret für diesen Spielort, für das UG des Luzerner Theaters, konzipiert?

Sabine Harbeke: Beim UG handelt es sich um einen ehemaligen Schießkeller der Polizei, der zum Theater umfunktioniert wurde. Ein unmöglicher Raum, lang und sehr tief. Das Stück thematisiert eine Grenzsituation. Dieses Thema interessierte mich, da ich einige Reisen nach Israel und Palästina unternommen hatte. Zurück kam ich mit einer Ohnmacht und gleichzeitig mit dem Bedürfnis, dieses Gefühl zu artikulieren, nach außen zu transportieren. Somit sind alle meine Erfahrungen, Eindrücke und Begegnungen der Reisen sowie meine Unfähigkeit, mit der politisch mehr als vertrackten Situation umzugehen, in diesen Schießkeller eingeflossen. Im Stück selbst bzw. in der Inszenierung sollte man dann jedoch nicht mehr merken, um welche Länder es sich handelt, da das Thema der Grenzen, der Abwehrhaltungen, der Einschränkungen, der Angst vor dem Fremden an vielen Orten brandaktuell ist, sei es in Spanien, Marokko, Mexiko, den USA oder auch in der Schweiz. Es ist mir wichtig, dass das Publikum die Inszenierung mit seinem Blick auf die Welt anders verortet, sodass sie allgemeingültig und doch spezifisch ist.

Bei der Genese dieses Textes bin ich ganz anders vorgegangen als bei der Arbeit in Bonn. Ausgangspunkt für das Schreiben waren meine

persönlichen Erlebnisse und die unmögliche Situation zweier Länder. Ich habe von meinen subjektiven Erfahrungen geschöpft, viel gelesen, mich durch Bilder inspirieren lassen, habe jedoch keine Interviews geführt.

Mona De Weerd: Es gibt in *nahkampf* ein mit Klebeband auf den Boden geklebtes Rechteck. Eine Darstellerin läuft dieses Rechteck immer wieder ab. Insofern wirkt die Inszenierung auch sehr stark choreografiert. Gleichzeitig scheint die Darstellerin in diesem Rechteck gefangen zu sein. Sollte damit auf einer weiteren Ebene ein semantisches Feld von Grenze thematisiert bzw. visualisiert werden?

Sabine Harbeke: Dieses geklebte Rechteck zeigt in einer anderen Form Grenzen und Grensräume, ermöglicht Assoziationen von Gefangenschaft und ähnlichem. Das Material Klebeband findet man auch an der einen Seitenwand wieder, auf der ein vereinfachtes trojanisches Pferd klebt, welches andere Bilder zu Grenze und Krieg evoziert.

Auf einer ganz anderen Ebene gibt dieses Rechteck Einblick in den Produktionsprozess, da wir oft das Ballspiel *four corners* gespielt haben und ich wollte, dass dieses Spielfeld als Zeichen auf der Bühne bestehen bleibt. So wie die Vergangenheit der auf der Bühne gezeigten Figuren brockenweise in der Inszenierung hervorbricht, Spuren und Narben hinterlassen hat, aber auch Gemeinsamkeit ermöglicht hat, wollte ich, dass einzelne Schichten unserer Geschichte bzw. unseres Produktionsprozesses auch zu sehen sind.

Mona De Weerd: Könnten Sie uns den Entstehungsprozess und die Produktionsbedingungen dieser Inszenierung kurz erläutern?

Sabine Harbeke: Bei *nahkampf* waren die Produktionsbedingungen ganz anders als bei der Produktion in Bonn. In Bonn konnte ich im Vorfeld zwei Wochen lang mit den Schauspieler_innen arbeiten. In Luzern hingegen war die Zeit sehr knapp, weil kurz nacheinander drei Schweizer Produktionen zur Uraufführung gelangen sollten. Dadurch hatten alle Regisseur_innen nur zwei Wochen Probezeit mit den Darsteller_innen zur Verfügung. Für die Arbeit in Bonn hingegen habe

ich fast ein Jahr Zeit, ein Stück zu schreiben, das ich anschließend mit den mir bereits bekannten Darsteller_innen inszenieren werde.

Mona De Weerd: Wie gingen Sie mit dieser schwierigen Situation bzw. der begrenzten Zeit beim Schreiben und Inszenieren von *nahkampf* um?

Sabine Harbeke: Spannenderweise gerieten zu Beginn meine beiden Rollen als Autorin und Regisseurin miteinander in Konflikt. Die Regisseurin Harbeke hatte sofort zugesagt, eine Inszenierung innerhalb von zwei Wochen für das Luzerner Theater zu realisieren, weil es eine andere Herausforderung war, weil man es irgendwie bloß sportlich, lächelnd annehmen konnte. Die Autorin Harbeke hingegen war plötzlich völlig erschrocken und sich im Klaren darüber, dass der Text in nur zwei Wochen inszeniert werden und darüber hinaus Bestand haben muss. Außerdem war ich sauer, dass mit zeitgenössischer Dramatik wie mit einem schnellen, handlichen, preisgünstigen Format umgegangen wird. Ich habe mir als Autorin dann selbst Spielregeln auferlegt, wie ich mit der Situation produktiv umgehen kann. Im Sinne von Freiheit durch Einschränkung habe ich bestimmt risikoreicher geschrieben als bei vergangenen Projekten. Ich kann zum entstandenen Text stehen, und die Inszenierungsarbeit hat trotz aller inhaltlichen Härte des Stückes großen Spaß gemacht.

Mona De Weerd: Sie haben vorhin die Probearbeiten angesprochen. Wie eignen sich die Darsteller_innen die nicht-psychologisierten Figuren Ihrer Stücke an?

Sabine Harbeke: Für die Schauspieler_innen war es beispielsweise bei *nahkampf* unterschiedlich schwierig, sich auf einen zeichenhaften, gestisch überhöhten Spielstil einzulassen. Die beiden jüngeren Schauspieler_innen haben etwas Psychologisches in den Figuren gesucht, die älteren hingegen nicht. Oft ist es ja eher umgekehrt. Bei den beiden älteren Darsteller_innen, die nicht direkt von der Schule kommen, ist die überzeichnete Figur in der Inszenierung dann ganz klar da. Trotzdem schaut immer wieder der oder die Schauspielende

bzw. die Person selbst hinter der Figur hervor und kommuniziert mit dem Publikum.

Mona De Weerd: Es geht Ihnen also um das Zeigen der Distanz zwischen Darsteller_in und Rollenfigur?

Sabine Harbeke: Es war wichtig, dass die Schauspieler_innen eine gewisse Distanz zu den Figuren halten, also die Tragik nicht empfinden oder durchleben, sondern sie mit großer Ernsthaftigkeit erzählen und die Zeichenhaftigkeit als Befreiung nutzen. Wir sehen klare, überhöhte Figuren. Alle wissen, dass es nur Figuren sind, und trotzdem zeichnen sie sich durch eine ungeweinte Glaubwürdigkeit aus. Um diese Spielweise wirklich mit allen vier Darsteller_innen gleichmäßig zu entwickeln, hätte ich allerdings mehr als zwei Wochen gebraucht. So haben nicht alle ein gleiches Maß an Freiheit in der Spielweise entdecken können. Wer meine Texte kennt, weiß, dass man sich auf die Sätze nicht draufsetzen soll, sie müssen ganz leicht und beiläufig gespielt werden.

Mona De Weerd: Entstehen Ihre Texte unter Mitarbeit anderer Beteiligter?

Sabine Harbeke: Ich mag es, wenn meine Texte schon in einem frühen Stadium von anderen Beteiligten gelesen werden, beispielsweise von den jeweiligen Bühnenbildner_innen, da ich gerne gemeinsam denke. Im Gespräch bin ich gezwungen, über die Texte zu sprechen, obwohl ich mir noch unsicher bin und gerade dadurch zu einer anderen Klarheit kommen kann. Die Assoziationen oder Fragen anderer Personen können sehr anregend sein. Natürlich braucht dieser Vorgang ein großes Maß an Vertrauen, und dementsprechend habe ich einen Kreis von Leuten, mit denen ich mich erst mal austausche.

Karin Nissen-Rizvani: Sie inszenieren neben Ihren eigenen Theater-texten auch fremde Texte. Können Sie den Unterschied zwischen diesen beiden Formen des Arbeitens bzw. Inszenierens in Worte fassen?

Sabine Harbeke: Ursprünglich habe ich nach der Kunsthochschule in New York Filmregie studiert und bereits dort viel geschrieben. Beim Film ist es ja nichts Ungewöhnliches, dass ein und dieselbe Person das Drehbuch schreibt und auch Regie führt. Ich fand es deshalb auch nicht wirklich speziell, dass eine Autorin im Theater ihre eigenen Texte inszeniert. In der Welt der deutschen Stadttheater habe ich jedoch bald gemerkt, dass dem nicht so ist.

Spannend ist dieser Umstand insofern, als die Autorin einen anderen künstlerischen Betrachtungspunkt besitzt als die Regisseurin und sich diese beiden Perspektiven ergänzen, herausfordern und stark befruchten können. Viele sagen, dass durch die Personalunion zu wenig Distanz zum Text möglich ist. Ich stelle aber immer wieder fest, dass sich die Autorin längst weit entfernt hat, wenn ich inszeniere. Der Text soll bei Probebeginn so stark und autark sein, dass ich als Autorin eigentlich nichts mehr im Raum zu suchen habe.

Als ich das erste Mal ein anderes Stück inszenierte, da dachte ich, da steht ja schon was, das ist ja irgendwie entspannend, aber daraus muss ich jetzt etwas machen. Wenn ich also ein fremdes Stück inszeniere, dann geht es immer um Interpretation und um die Frage, was ist meine Haltung zum Text, was möchte ich damit erzählen, welche Räume entdecke ich, wie gehe ich zwischen die Worte, und welche Fantasie entwickeln wir gemeinsam. Was lese ich nicht nur zwischen den Zeilen, sondern auch in den einzelnen Zeichen? Hier wird mein Hang zu einer produktiven Sprachskepsis deutlich. Als ich letztes Jahr *Katzelmacher* (2013) von Rainer Werner Fassbinder inszeniert habe, war die ganze Produktion ein großes Fest. So eine tolle Sprache, so viel Raum in der Reduktion, so viel Möglichkeiten der Tragik und der Komik. In meiner Wunschvorstellung wechseln sich diese beiden Arbeitsformen – das Inszenieren eigener und das Inszenieren fremder Texte – ab, da sich diese unterschiedlichen Prozesse befruchten und da ich nach der intensiven Auseinandersetzung mit einer anderen Sprache meinem eigenen Schreiben wieder anders begegnen kann.

Mona De Weerd: Umgekehrt werden ja auch Ihre Stücke von anderen Regisseur_innen inszeniert. Schauen Sie sich diese Inszenierungen gelegentlich an?

Sabine Harbeke: Ich schaue mir sehr gerne Inszenierungen meiner Stücke an, weil sich dann erst überprüfen lässt, ob ein Text tatsächlich Bestand hat, wie viel Fantasie er ermöglicht. Es wird evident, was funktioniert und was nicht.

Mona De Weerd: Welche fremde Inszenierung eines Ihrer Stücke fanden Sie besonders gelungen, welche hat Ihnen gar nicht gefallen?

Sabine Harbeke: Einmal zum Beispiel wurde die ganze Dramaturgie umgebaut, eine Figur gestrichen und die Hauptfigur völlig falsch angelegt. Das war wirklich schwer auszuhalten. Ich saß in der Premiere und war schockiert, das war nicht mehr mein Stück. Bei derart massiven Eingriffen kann ich auch den Text nicht wirklich überprüfen. Trotzdem war die Inszenierung ein Erfolg, die Leute mochten es. Ich würde nie wie René Pollesch sagen »Tut es nicht mehr!«, sondern eher: »Tut es noch viel mehr!«, weil ich gerade durch die verschiedenen Interpretationen immer wieder Neues in meinen eigenen Stücken entdecken kann.

Anmerkungen

- 1 In ihrer Produktion mit dem Titel *eine nacht lang familie* (2015) im Theater Bonn zeichnet Harbeke eine scheinbar durchschnittliche Familie, gefangen in einem Kosmos von Vergeblichkeit, in dem die Figuren trotz der Kargheit des Alltags den Humor nicht verlieren, den Widrigkeiten des Schicksals ihre Sehnsüchte und Hoffnungen abtrotzen und manchmal am Rande des Wahnsinns einen Augenblick der Glückseligkeit finden: vgl. Theater Bonn 2014.

Verwendete Literatur

Theater Bonn (2014): »eine nacht lang familie«, Programminformation, auf: [www.theater-bonn.de/spielplan/gesamt/?tx_fetheater_veranstaltung\[action\]=show&tx_fetheater_veranstaltung\[controller\]=Veranstaltung&tx_fetheater_veranstaltung\[veranstaltung\]=41&cHash=0123fb49b15ee82d0dce4d0246587294](http://www.theater-bonn.de/spielplan/gesamt/?tx_fetheater_veranstaltung[action]=show&tx_fetheater_veranstaltung[controller]=Veranstaltung&tx_fetheater_veranstaltung[veranstaltung]=41&cHash=0123fb49b15ee82d0dce4d0246587294) (letzter Zugriff 28. 10. 2014).

Abstracts

Barbara Gronau

Global Transfer

Überlegungen zu Geschichte und Formen internationalisierten Theaters

Das zeitgenössische Theater zeichnet sich durch eine große Heterogenität der Ästhetiken, Traditionen und Zielrichtungen aus. Mit der Perspektive auf eine *internationale Ästhetik* stellt sich die Frage nach Gemeinsamkeiten und Differenzen in den Produktions- und Rezeptionsweisen von Theater heute. Gibt es so etwas wie eine globale Theaterszene überhaupt? Was wären ihre Merkmale? Wo und wie treffen internationale Theatermacher aufeinander? Wann internationalisiert sich Theater und welche produktiven Missverständnisse markieren diesen Weg? Der Beitrag wirft Schlaglichter auf die historische Entwicklung von internationalen Theaterkulturen und fragt nach Prinzipien des globalen Produzierens und Rezipierens heute.

Global Transfer

Thoughts on the History and Forms of International Theatre

The heterogeneity of aesthetics, traditions and trajectories is a defining characteristic of contemporary theatre. What similarities and differences in modes of contemporary theatrical production and reception are there, then, as regards an *international aesthetic*? Does something like a global theatre scene even exist, and what might its characteristics be? Where and how do international artists meet? At what point, and on the basis of what kind of productive misunderstandings, does theatre become international? This article will discuss aspects of the historical development of international theatre cultures and reflect on possible principles of global production and reception today.

Transfert global

Réflexions sur l'histoire et sur les formes théâtrales internationalisées

Le théâtre contemporain se caractérise par une grande hétérogénéité des esthétiques, des traditions et des orientations. Concernant l'esthétique internationale se pose aujourd'hui la question des ressemblances et des différences dans les productions et les réceptions du théâtre. Y aurait-il quelque chose comme une scène théâtrale globale? Quelles en seraient ses caractéristiques? Où et comment se rencontrent les créateurs et les créatrices au niveau international? Quand le théâtre s'internationalise-t-il? Quels malentendus productifs peuvent-ils être tirés? La contribution amène des éclaircissements sur le développement historique d'une culture théâtrale internationale et questionne les principes actuels d'une production et d'une réception globale.

Annemarie Matzke

Das Theater auf die Probe stellen

Kollektivität und Reflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters

Zahlreiche Arbeitsformen des Gegenwartstheaters zeichnen sich durch kollektive Probenformen aus, die der traditionellen Unterscheidung von Dramatiker, Regisseurin und Schauspieler zuarbeiten. In den Proben von Regiekollektiven wie Rimini Protokoll oder Performancegruppen wie Gob Squad ist nicht mehr der dramatische Text, sondern ein Konzept Ausgangspunkt. Andere Formen der Textgenese und Raumkonzeption werden so hervorgebracht. Anhand meiner Erfahrungen in der Probenarbeit zu der Inszenierung *Testament* der Gruppe She She Pop und durch die Analyse historischer und gegenwärtiger Probenformen zeigt der Beitrag, wie im Gegenwartstheater die Probe selbst zu einer Reflexion der theatralen Praxis wird.

Putting Theatre to the Test

Collectivism and Reflection in Contemporary Theatrical Practice

Forms of collectivist rehearsal which uphold the traditional distinction between dramatist, director and actor are a distinguishing feature of contemporary theatrical practice. The rehearsals of collectives such as Rimini Protokoll or performance groups such as Gob Squad no longer centre on dramatic texts, but on concepts. This generates both different forms of text production and conceptualizations of space. Based on my rehearsal experience of the production *Testament* by She She Pop and on the analysis of historical and contemporary forms of rehearsal, this article aims to show how rehearsals themselves have become a reflection of theatrical practice in contemporary theatre.

Mettre à l'épreuve le théâtre

Collectivité et réflexivité dans les méthodes de travail du théâtre contemporain

De nombreuses méthodes de travail du théâtre contemporain se caractérisent par des processus de création collectifs qui reconfigurent la distinction traditionnelle entre dramaturge, metteuse en scène et comédien. Dans les créations de directions collectives comme Rimini Protokoll ou des groupes performatifs comme Gob Squad, le point de départ n'est plus un texte dramatique, mais un concept. D'autres formes de genèse du texte et de conception de l'espace sont mises à l'œuvre. Sur la base de mon expérience dans la mise en scène de *Testament* du groupe She She Pop et de l'analyse de processus de création historiques et contemporains, cette contribution montre comment la répétition devient, dans le théâtre contemporain, une réflexion sur la pratique théâtrale.

Karin Nissen-Rizvani

Schreiben als Ereignis

Zeitgenössisches Theater überschreitet zunehmend den institutionellen Rahmen des Stadttheaters und verändert zugleich das Verhältnis von Damentext und Inszenierung, Produktion und Prozess,

Interpretation und Lektüre. Die Autorenregisseur_innen René Pollesch, Christoph Schlingensief, Sabine Harbeke und SIGNA zeigen je eigene Modelle, wie der Dramentext kurz vor, während oder sogar erst nach der Aufführung Gestalt annehmen kann, wie der Produktionsprozess den Theatertext *um*nachspielbar macht und wie die Rezeption der Zuschauenden von der semiotisch geschulten Interpretation eines aufgeführten Dramas zur teilnehmenden Lektüre eines Theaterereignisses im öffentlichen und subjektiven Raum wird.

Writing as Event

Contemporary theatre increasingly transgresses the framework of institutionalized theatre and simultaneously inverts the conventional relations between dramatic text and staging, production and process, and interpretation and reading. The author-directors René Pollesch, Christoph Schlingensief, Sabine Harbeke and SIGNA have each developed their own models of inversion: Either the dramatic text is finished shortly before, during or even after a performance; or the process of production makes it *im*possible to reproduce the theatrical text; or the mode of reception adopted by the audience shifts from the semiotic interpretation of a performed drama to a participatory reading of the theatrical event taking place in public and subjective space.

L'écriture comme événement

Le théâtre contemporain dépasse de plus en plus l'espace du théâtre institutionnel et transforme en même temps le rapport entre le texte dramatique et la mise en scène, la production et le processus, l'interprétation et la lecture. Les auteurs-metteurs en scène et les auteures-metteuses en scène René Pollesch, Christoph Schlingensief, Sabine Harbeke et SIGNA montrent chacun un modèle: comment le texte dramatique prend forme juste avant, pendant ou même après le spectacle, comment le processus de production rend le texte théâtral *non* rejouable, et comment la réception des spectateurs et des spectatrices passe de l'interprétation sémiotique d'un drame joué à une lecture participative d'un événement théâtral dans un espace public et subjectif.

Philipp Schulte

Grenzen der Verflüssigung

Einige Risiken und Nebenwirkungen von Allianzen zwischen Freier Szene und Stadttheater und was eine Alternative zu ihnen sein könnte

Immer häufiger werden sogenannte Freie Gruppen in das Stadttheatersystem integriert, wo sie meistens mit viel mehr Komfort und viel mehr Geld erst, so ein beliebtes Argument, ihre wahre Freiheit entdecken würden. Für viele Vertreter_innen des Stadttheaters scheint es aus naheliegenden Gründen reizvoll zu sein, die Grenzen der Institution zu verflüssigen, das Andere und Fremde in Form bislang freier Produktion und Produzent_innen ins Haus zu holen, es bestmöglich auszustatten und dann im Rahmen des Eigenen zu präsentieren. Doch das hat negative Seiten, die mit dem in diesem Beitrag skizzierten Begriff einer Institutionsästhetik erörtert werden sollen.

The Limits to Dissolution

On Risks and Side Effects of Alliances between Fringe Theatre and Institutionalized Theatre and Possible Alternatives

Increasingly, fringe theatre groups are being integrated into the system of institutionalized theatre, in the comfort of which and with considerable funding, they can discover true artistic freedom – or so the argument runs. For obvious reasons, many representatives of institutionalized theatre consider dissolving the boundaries between the two artistic spheres a desirable process: Hitherto independent productions and producers are brought into the institution's fold, given the utmost attention, and finally marketed off as the institution's own. This article discusses the concomitant side effects of the dissolution process under the provisional term ›institutional aesthetic‹.

Effritement des frontières

Quelques risques et effets secondaires des alliances entre scène indépendante et théâtre institutionnel et leurs alternatives

De plus en plus fréquemment, les compagnies qualifiées d'indépendantes sont intégrées dans le système institutionnel du théâtre, dans

lequel elles découvrent la plupart du temps une véritable liberté. L'augmentation de confort et d'argent devient un argument notoire. Pour de nombreux représentants et de nombreuses représentantes du théâtre institutionnel, cela semble être une raison attrayante et évidente d'intégrer en son sein la production indépendante et de la programmer en l'équipant le mieux possible. Il en résulte un effritement des frontières de l'institution. Pourtant, ceci présente des aspects négatifs qui seront discutés dans cette contribution, à la lumière du concept provisoire d'*esthétique institutionnelle*.

Sandra Umathum

The Art of Being Moved

Wie uns das zeitgenössische Theater in Bewegung versetzt

Das Gegenwartstheater verhandelt Geschichten, Themen oder Stoffe häufig nicht mehr (allein) auf der Bühne, sondern ermöglicht es den Besucher_innen, anders in diese einzutauchen – zum Beispiel, indem es sie einlädt, an einem Audio-Walk teilzunehmen oder sich in installativen Arrangements aufzuhalten und dort unter Umständen sogar mit den Performer_innen zu interagieren. Ausgehend von einem historischen Exkurs fragt dieser Beitrag nach den Veränderungen, die das Gegenwartstheater auf diese Weise mit Blick auf künstlerische Ansprüche und zugleich Kunsterfahrungen in die Geschichte der *bewegten Besucher_innen* einträgt.

The Art of Being Moved

How Contemporary Theatre Moves Us

Contemporary theatre often no longer restricts itself to presenting its stories, themes or material on stage. Instead, it allows the audience to immerse themselves in the theatrical experience – for instance by inviting them to participate in Audio-Walks or to spend time in installations where even interactions with the performers may occur. On the basis of a historical retrospective, this article will explore the changes

which contemporary theatre has implemented as regards both artistic standards and modes of art experience in the history of *moved audiences*.

The Art of Being Moved

Comment le théâtre contemporain nous remue

Le plus souvent, le théâtre contemporain ne traite plus (seulement) d'histoires et de thèmes sur le plateau, mais crée la possibilité pour les spectateurs et les spectatrices de s'immerger dans l'expérience théâtrale. Par exemple, ils/elles sont invité(e)s à prendre part à une marche-audio ou à une installation, dans laquelle une interaction avec les performeurs et les performeuses est rendue possible. A partir d'une digression historique, cette communication interroge les changements qui marquent le théâtre contemporain d'une histoire des *visiteurs (é)mus*. Ce questionnement sera conjointement exploré par un regard sur les intentions artistiques et sur l'expérience artistique.

Englische Übersetzung: Marcel Behn

Französische Übersetzung: Claire Vionnet, Johanna Hilari

Beiträgerinnen, Beiträger und Herausgebende

Géraldine Boesch arbeitet als wissenschaftliche Assistentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Sie hat in Bern und Berlin Theaterwissenschaft und Psychologie studiert. Seit 2014 promoviert sie zu Inszenierungsstrategien des Rechts.

Mathias Bremgartner hat Theater- und Filmwissenschaft in Bern, Zürich und Berlin studiert. Er promoviert am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern zum Austauschverhältnis von Theater und Comics und arbeitet als Dramaturg und Produktionsleiter in der Freien Theaterszene der Schweiz.

Sebastian Brünger hat Betriebswirtschaftslehre und Politikwissenschaft an der Universität Mannheim und der Johns Hopkins University Baltimore studiert. Seit 2004 recherchiert er Themen und Personen für Rimini Protokoll-Projekte wie *Wallenstein*, *Karl Marx: Das Kapital*, *Hauptversammlung* oder *50 Aktenkilometer*. www.rimini-protokoll.de

Laurette Burgholzer ist Assistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, wo sie zu Masken der A/Moderne promoviert. Ihre Schwerpunkte sind komödiantischer Körpergebrauch in Theater und Stummfilm, Theaterfeindlichkeit und Wissenschaftsforschung.

Jan Dammel ist Tutor und unterrichtet an der Fakultät Darstellende Kunst der Universität der Künste Berlin. Seit 2013 studiert er an der Freien Universität Berlin im Master Theaterwissenschaft.

Alexander Devriendt ist künstlerischer Leiter, Regisseur und Gründungsmitglied der belgischen Performancegruppe Ontroerend Goed. Zu seinen größten Erfolgen zählt er *Personal Trilogy*, *Once and For All* und *All That Is Wrong, A History of Everything* mit dem Stadttheater von

Sydney und *Fight Night*. www.ontroerendgoed.be

Mona De Weerd hat in Bern und Berlin Theater- und Tanzwissenschaft, Kunstgeschichte und World Arts studiert. Seit 2012 ist sie Assistentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, wo sie zum Thema Improvisation als soziale Praxis promoviert.

Barbara Gronau ist Professorin für Geschichte und Theorie des Theaters an der Universität der Künste Berlin und arbeitet als Dramaturgin und Kuratorin verschiedener Theaterproduktionen und Festivals.

Sabine Harbeke ist Autorin, Regisseurin und Leiterin des Bachelor of the Arts in Theater (Regie) an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Sie arbeitet u. a. für das Theater Basel, das Theater Bonn, das Luzerner Theater und das Thalia Theater Hamburg.

Lucas Herrmann ist Theater- und Medienwissenschaftler und promoviert an der Universität Hildesheim zur Dokumentation von Theaterproben. 2013 erhielt er ein Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes. Er verfasst Theaterstücke und arbeitet als Dramaturg in der Freien Szene Berlins.

Beate Hochholdinger-Reiterer ist seit 2013 Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Bern mit den Schwerpunkten Gegenwartstheater, Dramaturgie und Aufführungsanalyse, Theatertheorie und Genderforschung.

Christina Kleiser hat Geschichtswissenschaft, Germanistik sowie Philosophie studiert und promovierte an der Universität Wien zum Begriff der Erinnerungsarbeit. Seit 2013 arbeitet sie als Forschungsmanagerin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Annemarie Matzke ist Professorin für experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim, Performancekünstlerin und Mitglied des Performancekollektivs She She Pop. Ihre Schwerpunkte sind Theorie und Geschichte der Probe, Selbstinsze-

nierung, Performance Art und Raumkonzepte. www.sheshepop.de

Hannah Neumann hat in Bern und Paris Theater- und Tanzwissenschaft, Kunstgeschichte und World Arts studiert. Seit 2012 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienkultur und Theater an der Universität zu Köln. Sie promoviert zum Wiederaufbau von Zivilgesellschaften in Krisengebieten mithilfe von künstlerischen Projekten.

Karin Nissen-Rizvani ist Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin, aktuell Schauspielleitung am Stadttheater Bremerhaven. Zudem unterrichtet sie Theaterwissenschaft und Dramaturgie an der Theaterakademie und an der Universität Hamburg. 2011 wurde sie mit einer Dissertation zum Thema Autorenregie promoviert. Von 2012 bis 2014 arbeitete sie als Professorin für Theater im Sozialen an der Hochschule für Künste im Sozialen Ottersberg.

Alexandra Portmann hat Philosophie und Theaterwissenschaft an der Universität Bern studiert und promovierte zu *Hamlet*-Inszenierungen in Ländern des ehemaligen Jugoslawien von 1945 bis heute. Von September 2012 bis März 2013 war sie Visiting Training Fellow an der School of Arts der University of Kent.

Philipp Schulte hat Angewandte Theaterwissenschaft in Bergen und Gießen studiert, wo er zu Identität als Experiment promovierte. Er arbeitete als freier Dramaturg und ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Von 2012 bis 2014 leitete er den Internationalen Festivalcampus der Ruhrtriennale.

Tomas Schweigen hat Theaterwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Schauspiel in Wien, danach Regie an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) studiert. 2004 gründete er die Gruppe FAR A DAY CAGE (FADC). Seit 2007 ist er Gastdozent an der ZHdK und seit der Spielzeit 2012/13 Co-Schauspielleiter am Theater Basel. www.faradaycage.ch

Joeri Smet hat Literatur und Linguistik studiert. Er ist Schriftsteller und Dramaturg sowie Performer der belgischen Performancegruppe Ontroerend Goed. Unter anderem war er in *Personal Trilogy* und *A History of Everything* zu sehen. www.ontroerendgoed.be

Sandra Umathum ist Professorin für Theaterwissenschaft und Dramaturgie an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin. 2011 promovierte sie zu Kunst als Aufführungserfahrung. Sie forscht zu den Relationen von Theater, Performance und bildender Kunst sowie zur Theorie und Ästhetik des Gegenwartstheaters.

Annika Wehrle ist seit 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, wo sie zu Passagenräumen als Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart promovierte. Von 2011 bis 2013 war sie Koordinatorin des Internationalen Promotionsprogramms *IPP Performance and Media Studies*.

