

Beate Hochholdinger-Reiterer (Hg.)

itw : *in dialog* – Forschungen zum Gegenwartstheater

Band 2

Reihenbeirat

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

Andreas Kotte, Universität Bern

Christina Thurner, Universität Bern

Spielwiesen des Globalen

Herausgegeben von
Beate Hochholdinger-Reiterer
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 2016

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.

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

Redaktion/Lektorat: Beate Hochholding-Reiterer, Géraldine Boesch

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

Druck und Bindung: SDL, Berlin

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-411-2

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-432-7

Printed in Germany (May) 2016

Inhalt

- 9 **Vorwort**
- Barbara Gronau
- 15 **Rasen mit Geschichte**
Konzepte und Kritik globaler Aufführungsformen
- Géraldine Boesch
- 39 **Demokratie und Dramaturgie**
Über den Zufall in *Some use for your broken clay pots*
- Simone Niehoff
- 47 **Einladung zum Widerspruch**
Publikumspartizipation in *Some use for your broken clay pots* von Christophe Meierhans
- Friedemann Kreuder
- 56 **Kapitalismus als globale Religion**
Profanierung in Christophe Meierhans' *Some use for your broken clay pots*
- Ellen Koban
- 61 **Tönerner Ernst – Demokratie als Fiktion**
Ein Gespräch mit Christophe Meierhans und Friedemann Kreuder (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) zu *Some use for your broken clay pots*
- Miriam Drewes
- 67 **Messen, Tauschen, Weitergeben**
Äquivalenz- und Wertverhältnisse im Theater der Gegenwart

- Johanna Hilari
81 **Das Spiel mit der neoliberalen Marktlogik**
Ein Gespräch mit Martin Schick (Schick/Gremaud/
Pavillon) zu *X Minutes. Durational Comedy*
- Johannes Kup
87 **What I say is who I am?**
Anmerkungen zu #6 – *Queer Sells* von White on White
- Hanna Voss
94 **Ein Ausweg aus der ›weißen Komplizenschaft‹?**
Zur Performance #6 – *Queer Sells* von White on White
- Ulf Otto
101 **Die Welt zu Gast bei Freunden?**
Theaterfestivals und die Politik des Globalen
- Beate Hochholding-Reiterer und Géraldine Boesch
116 **Missverstehen als produktive Kraft**
Ein Gespräch mit Max-Philip Aschenbrenner (Asian Arts
Theatre) und Ulf Otto (Universität Hildesheim)
- Frank Max Müller
121 **Einspruch oder Worin besteht die Möglichkeit des
Politischen auf dem Theater?**
Zum Verhältnis von Politik und Theater in der
Performance *Fight Night* von Ontroerend Goed und
The Border Project
- Annika Wehrle
128 **Performative Ermittlung von Meinungen und Positionen
auf den Spielwiesen des Globalen**
Überlegungen zu *Fight Night* von Ontroerend Goed und
The Border Project

- 135 Beate Hochholdinger-Reiterer und Géraldine Boesch
Of Voices and Votes
A Group Discussion with Alexander Devriendt
(Ontroerend Goed) on the Performance *Fight Night*
- 143 Aline Vennemann
Vergessen ›in Szene‹ setzen?
Überlegungen zu Tom Struyfs *Vergeetstuk*
- 151 Serge Honegger
Memory Construction
A Group Discussion with Tom Struyf and Geert
De Vleeschauwer on *Vergeetstuk*
- 157 Franziska Burger
Ein Ding unter vielen
Robbert&Frank/Frank&Robberts Theaterinstallation
TO BREAK – The Window of Opportunity
- 164 Anna Volkland
Kunstrealität im abgesicherten Modus
Das ›feature theatre piece‹ *TO BREAK – The Window
of Opportunity* von Robbert&Frank/Frank&Robbert
- 171 Franziska Burger
Crossing Borders
An Interview with Cristina Galbiati (Trickster^P,
Novazzano) on *Sights*
- 179 Anne Bonfert
Ökonomien im Zirkulationsfeld Theaterfestival
- 188 Michael E. Graber
AUAWIRLEBEN 1983 – 2015
Von der Gastspielreihe zum Theaterfestival Bern

- 195 Selina Beghetto, Myrtha Bonderer und Noemi Schai
Das Zürcher Theater Spektakel 1980–2015
Der Mikrokosmos auf der Landiwiese
- 201 Géraldine Boesch und Beate Hochholdinger-Reiterer
Visionieren, Kuratieren, Kanonisieren
Podiumsdiskussion mit Barbara Gronau (Universität
der Künste Berlin), Johanna-Yasirra Kluhs & Felizitas
Kleine (Theaterfestival FAVORITEN), Giovanni
Netzer (Origen Festival Cultural), Jasper Walgrave
(Pro Helvetia) und Dagmar Walser (Moderation)
- 211 **Abstracts auf Deutsch, Englisch und Französisch**
- 218 **Beiträgerinnen, Beiträger und Herausgeberinnen**

Vorwort

Mit »Spielwiesen des Globalen« liegt der zweite Band der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* vor. Das vom Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (ITW) initiierte Format »itw : im dialog« will die bislang punktuell betriebene nationale und internationale Forschung zum Gegenwartstheater bündeln und neue Forschungsperspektiven eröffnen. Mit wissenschaftlichen Symposien und praxisorientierten Workshops, welche seit 2014 am ITW stattfinden, wird der Dialog zwischen Wissenschaft, Kunst und interessierter Öffentlichkeit gefördert. Die Bände der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* erscheinen zeitnah zu den Symposien, um einerseits die Befunde umgehend in den akademischen Diskurs zum Gegenwartstheater einzuspeisen und andererseits diese Debatten, Anregungen und Erkenntnisse auch einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Anhand der theatertheoretischen sowie theaterhistorischen Reflexionen, welche zum Teil auf Inszenierungsanalysen der im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern besuchten Vorstellungen fußen, sowie der Gespräche mit Künstlerinnen und Künstlern wird der Austausch zwischen Theorie und Praxis nachhaltig intensiviert.

Im Mai 2015 lud das ITW in enger Kooperation mit dem AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern und der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) zum zweiten Mal zur transdisziplinären Annäherung ein. Das Thema des zweiten Symposiums ist das Produkt eines Fehlers. Nach den »Arbeitsweisen im Gegenwartstheater« (Symposium 2014) wollten wir uns den »Spielweisen des Globalen« widmen. Beim Verfassen eines unserer vielen Konzeptionspapiere unterlief uns ein Tippfehler: Aus den Spielweisen wurden Spielwiesen des Globalen. Dieser ›Fehler‹ gefiel uns so gut, dass wir beschlossen, uns in der inhaltlichen Ausrichtung auf die Vielfalt dieser Spielwiesen des Globalen zu konzentrieren. Die Inhalte der Vorträge, Künstlergespräche sowie des Workshops und der Podiumsdiskussion kreisten daher um Fragen der Internationalisierung und wachsenden Mobilität

des Gegenwartstheaters sowie um die auf den Theaterbereich bezogenen Möglichkeiten, zwischen Internationalisierung und Globalisierung zu unterscheiden. Besonderes Interesse kam den Theaterfestivals und Gastspielhäusern als den ›klassischen‹ Spielwiesen des Globalen zu, ebenso wie dem durch sie erzeugten Spannungsfeld zwischen dem Globalen und dem Lokalen. Inwiefern haben diese Spielwiesen Rückwirkungen auf das lokale Theaterschaffen? Welchen Grenzen, Regeln, Mechanismen des Marktes sind Spielwiesen des Globalen ausgesetzt und welchen – möglicherweise – spielerischen Umgang finden sie damit? Im Fokus des Symposiums standen sowohl die ästhetischen und kulturpolitischen als auch die sozialen und gesellschaftlichen Dimensionen der Produktion und Zirkulation von zeitgenössischem Theater.

»itw im dialog« will den Austausch zwischen akademischem Nachwuchs, Studierenden und etablierten Forschenden sowie nationalen und internationalen Theaterschaffenden intensivieren. Die vorliegende Ausgabe versammelt die Vorträge, Künstlergespräche und die Podiumsdiskussion des zweiten Symposiums, die Ergebnisse des Doktorierendenworkshops sowie zwei Beiträge zu Theaterfestivals in der Schweiz.

Für die Vorträge konnten internationale Expert_innen gewonnen werden, die Analysen zu den gemeinsam besuchten Festivalaufführungen wurden von Doktorierenden verfasst. Ein Teil der Gespräche mit den Theaterschaffenden wurde von Nachwuchsforschenden für die Publikation überarbeitet. An Theater und Theaterwissenschaft interessierte Studierende wurden insofern integriert, als sie bereits im Vorfeld des Symposiums im Rahmen eines Forschungsseminars am ITW an aktuelle theaterwissenschaftliche Forschungsfragen und die Reflexion zeitgenössischer Theaterästhetiken im Kontext gegenwärtiger internationaler Theaterpraxis herangeführt wurden und selbstständig zur Schweizer Theaterfestival-Landschaft forschten.

Barbara Gronau eröffnet den Band mit dem Beitrag »Rasen mit Geschichte. Konzepte und Kritik globaler Aufführungsformen«, in dem sie analysiert, wie sich ökonomische, soziale und kulturelle Globalisierungsprozesse in historische und gegenwärtige Formen von Cultural Performance eingeschrieben haben. Leitend ist dabei die Frage, welchen Anteil »an den Konstruktionen von Identität und Differenz,

Gemeinschaft und Einzelner beziehungsweise Einzelem« dem Theater hierbei zukommt.

Christophe Meierhans' *Some use for your broken clay pots* dient Géraldine Boesch und Simone Niehoff als Ausgangspunkt ihrer Reflexionen. Boesch untersucht in ihrem Beitrag »Demokratie und Dramaturgie« die Rolle des Zufalls im dramaturgischen Konzept der Lecture Performance, während Niehoff in Meierhans' »Einladung zum Widerspruch« vor allem die Strategien sowie die Art und Weise der Publikumspartizipation in den Blick nimmt. Friedemann Kreuder (»Kapitalismus als globale Religion«) wiederum untersucht die Performance vor dem Hintergrund der Profanierung und entdeckt in ihr eine Reformulierung von Bertolt Brechts Theaterbegriff. Im anschließenden, von Ellen Koban redigierten Gespräch »Tönerner Ernst – Demokratie als Fiktion«, das Friedemann Kreuder mit Christophe Meierhans führte, gibt dieser Auskunft über den Entstehungsprozess und die Rezeption seiner Produktion.

Ausgehend von einer Neukontextualisierung des Ökonomiebegriffs untersucht Miriam Drewes in ihrem Aufsatz »Messen, Tauschen, Weitergeben. Äquivalenz- und Wertverhältnisse im Theater der Gegenwart«, inwiefern ökonomische Wertvorstellungen mit bestimmten ästhetischen Konzepten korrelieren beziehungsweise in Widerspruch zu diesen treten. Im nachfolgenden Dialog zwischen Johanna Hilari und Martin Schick zu *X Minutes. Durational Comedy* erläutert der Schweizer Performer sein »Spiel mit der neoliberalen Marktlogik«.

Johannes Kup und Hanna Voss beschäftigen sich in ihren Ausführungen mit der Performance #6 – *Queer Sells* von White on White. Kup (»What I say is who I am?«) untersucht das Spiel mit ›Wirklichkeit« und Fiktion im Hinblick auf die in der Performance angewandten Strategien der ›Subjektivierung«. Voss geht in ihrem Beitrag der Frage nach, inwiefern das Duo White on White mit #6 – *Queer Sells* einen »Ausweg aus der ›weißen Komplizenschaft« findet.

Unter dem Titel »Die Welt zu Gast bei Freunden? Theaterfestivals und die Politiken des Globalen« stellt Ulf Otto Überlegungen dazu an, wie Spielwiesen des Globalen aktuell aussehen könnten und ermittelt, inwiefern das Kuratieren von Theaterfestivals zwangsläufig einem exotistischen Blick unterliegt. Im Künstlergespräch »Missverstehen

als produktive Kraft« mit dem Dramaturgen und Kurator Max-Philip Aschenbrenner gibt dieser Einblicke in das derzeit ambitionierteste Kulturprojekt Koreas: den Asian Culture Complex in Gwangju. Als Dramaturg des Asian Arts Theatre erläutert Aschenbrenner seine konkreten Pläne und exemplifiziert, wie mit dem Spannungsfeld ›global-lokal‹ umgegangen werden könnte.

In ihren Beiträgen setzen sich Frank Max Müller und Annika Wehrle mit der Performance *Fight Night* von Ontroerend Goed und The Border Project auseinander. Müller geht der Frage nach dem Verhältnis von Politik und Theater (»Einspruch oder Worin besteht die Möglichkeit des Politischen auf dem Theater?«) nach, indem er das gegebene Versprechen auf aktive Publikumsbeteiligung kritisch hinterfragt. Wehrle stellt eine »Performative Ermittlung von Meinungen und Positionen auf den Spielwiesen des Globalen« an. Sie legt dar, wie in *Fight Night* durch die Vergabe von Voting Devices die einzelne Stimme im homogenisierten Mechanismus der Konsensbildung verhallt. Im Gespräch »Of Voices and Votes« mit dem Regisseur Alexander Devrient (Ontroerend Goed) kommen dessen Erfahrungen mit den divergenten Publikumsreaktionen auf *Fight Night* ebenso zur Sprache wie die dramaturgische Komplexität dieser auf Partizipation basierenden Performance.

Aline Vennemann nimmt Tom Struyfs Produktion *Vergeetstuk* zum Anlass, um die Darstellung von Gedächtnis und Erinnerung auf der und für die Bühne zu untersuchen. Sie zeichnet die ästhetischen Verfahrensweisen nach, die Struyf anwendet, um »Vergessen ›in Szene‹ zu setzen«. Serge Honegger übernahm die redaktionelle Bearbeitung des Gesprächs »Memory Construction« mit den beiden belgischen Künstlern Tom Struyf und Geert De Vleeschauwer. Darin sprechen sie über ihre Arbeitsmethoden, die sie in ihren als ›realitytheatre-video-performance‹ bezeichneten Produktionen anwenden.

Franziska Burger (»Ein Ding unter vielen«) betrachtet *TO BREAK – The Window of Opportunity* von Robbert&Frank/Frank&Robbert aus der Perspektive des Objekt- und Bildertheaters, bei dem die menschlichen Akteure zu Arrangeuren und Teilen des Tableaus werden. Anna Volkland interpretiert das ›feature theatre piece‹ *TO BREAK – The Window of Opportunity* als Beispiel für »Kunstrealität im abgesicherten

Modus« und erkennt trotz kritischer Einwände an, dass die beiden Künstler »ein aktuell ziemlich dünn besiedeltes Gebiet zeitgenössischen Theaterschaffens für sich eingenommen haben: die Wirklichkeit des Künstlichen.«

Während des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern konnte der vom Tessiner Künstlerduo Trickster^P (Cristina Galbiati und Ilija Luginbühl) gestaltete installative Stadtpaziergang *Sights* besucht werden, bei dem die Erzählungen blinder Menschen aus neun Hörstationen ertönen, wodurch ein sensorischer und emotionaler Stadtplan entsteht. Franziska Burger erkundet in ihrem Interview »Crossing Borders« mit Cristina Galbiati deren Theaterkonzept und die daraus resultierenden Arbeitsweisen und künstlerischen Ergebnisse des international erfolgreichen Duos Trickster^P.

Die nachfolgenden drei Beiträge stammen von Nachwuchswissenschaftler_innen, die ihre Texte – angeregt durch das Symposium »Spielwiesen des Globalen« – eigens für den vorliegenden Band verfasst haben. Anne Bonfert diskutiert in ihrem Aufsatz »Ökonomien im Zirkulationsfeld Theaterfestival« die Arbeitsfelder und Verantwortungen des Kuratierens im Hinblick auf wirtschaftliche Aspekte. In »AUAWIRLEBEN 1983–2015« gibt Michael E. Graber einen Überblick über die Entwicklung von der Gastspielreihe zum Theaterfestival Bern. Selina Beghetto, Myrtha Bonderer und Noemi Schai widmen sich dem erfolgreichen Theaterfestival Zürcher Theater Spektakel, welches 1980 gegründet wurde, unter dem Blickpunkt des viel zitierten »Mikrokosmos auf der Landiwiese«.

Abgeschlossen wird dieser Band durch Auszüge der Podiumsdiskussion, die unter der Leitung von Dagmar Walser während des Symposiums stattfand. Dabei kommen Positionen aus der Praxis (Johanna Yasirra Kluhs, Felizitas Kleine und Giovanni Netzer), der Wissenschaft (Barbara Gronau) und der Förderseite (Jasper Walgrave) zu den Themen »Visionieren, Kuratieren, Kanonisieren« zu Wort.

Die Realisierung dieses zweiten Bandes der 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). Wir danken zudem der Bürgergemeinde Bern für ihren Druckkostenzuschuss.

Ein herzliches Dankeschön gilt Marcel Behn für das englische Lektorat sowie für die Übersetzung der Abstracts ins Englische, Clarie Vionnet für die französische Übertragung der Abstracts, Sarah Marinucci für die akribische Transkription der Künstlergespräche und der Podiumsdiskussion sowie Corinna Hirrle für das Zeichenlektorat. Wir danken den Fotograf_innen und dem AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Fotos und Abbildungen.

Abschließend wollen wir uns bei allen Beitragenden für ihre Kooperation und den reibungslosen Ablauf bedanken. Dem Alexander Verlag, insbesondere Antje und Alexander Wewerka, danken wir für die wiederholte angenehme Zusammenarbeit.

Beate Hochholdinger-Reiterer
Géraldine Boesch

Bern, im Februar 2016

Rasen mit Geschichte

Konzepte und Kritik globaler Aufführungsformen

Der Soziologe Ulrich Beck konstatiert Ende der 1990er Jahre:

Globalisierung ist sicher das am meisten gebrauchte – missbrauchte – und am seltensten definierte, wahrscheinlich missverständlichste, nebulöseste und politisch wirkungsvollste (Schlag- und Streit-)Wort der letzten, aber auch der kommenden Jahre. (Beck 1997: 42)

Selbst mehr als 15 Jahre später scheint dieser Befund noch gültig. Auch wenn es Konsens ist, dass wir alle in einer globalisierten Welt leben, ist die Forschung sich darüber uneinig, seit wann wir das eigentlich tun: seit dem 16. Jahrhundert beziehungsweise mit Beginn des Kolonialismus; seit dem 19. Jahrhundert und der wachsenden Industrialisierung oder gar erst seit dem Ende des Kalten Krieges 1989 (vgl. ebd.: 44). Einigkeit besteht darin, dass Globalisierung ein Prozess der »Aufhebung von Entfernungen« (ebd.: 70) ist, in dessen Folge das System von »geschlossenen und gegeneinander abgrenzbaren Räumen von Nationalstaaten« (ebd.: 44) erodiert und transnationale soziale Räume entstehen. Die Aufhebung der Entfernung geht mit der Aufhebung der Zeitdifferenzen einher: Sie werden zu einer einzigen normierten und normierenden Weltzeit zusammengezogen, aus der ein medial vermittelter, über den Aktienmarkt kurzgeschlossener »zeitkompakte[r] Globus« (ebd.: 46) hervorgeht.

Auch wenn Globalisierungssphänomene vor allem mit wirtschaftlichen Veränderungen assoziiert werden, so umfassen sie zahlreiche weitere Ebenen: Neben ökologischen, kommunikationstechnischen und arbeitsorganisatorischen sind das auch kulturelle und zivilgesellschaftliche Veränderungen, deren Reichweite und Brisanz nur durch transdisziplinäre Forschungen erfasst werden können (vgl. Badura

2006; vgl. Bachmann 2008). Mir scheint, dass gerade die Kultur- und Geisteswissenschaften hier einen wichtigen Beitrag zu leisten haben, handelt es sich bei Globalisierungsprozessen doch um Transformationen kultureller Selbstverständnisse. Fragen nach Identität und Differenz, nach Singularität und Gemeinschaft sowie nach Agency und (Ohn-)Macht werden dabei virulent. Gerade die Künste spielen in diesem Transformationsprozess eine zentrale Rolle, denn sie reflektieren nicht nur veränderte Subjekt- und Handlungskonzepte, sondern sind an deren Konstruktion und Genese aktiv beteiligt (vgl. Reichardt 2010; vgl. Belting/Buddensieg/Weibel 2013).

Im Folgenden möchte ich diesen Zusammenhang mit dem Fokus auf das Theater, genauer gesagt auf vier Formen von Cultural Performance, untersuchen. Die ersten beiden Beispiele stammen aus dem Ende des 19. Jahrhunderts, als Pierre de Coubertin mit der Wiedereinführung der Olympischen Spiele ein wirkmächtiges Symbol des modernen (Inter-)Nationalismus schuf und das Errichten sogenannter Kolonialschauen zur Repräsentationsform imperialistischer Weltordnung wurde. Die letzten beiden Beispiele sind Aufführungen des Gegenwartstheaters, die im Blick auf die deutsche Kolonialgeschichte und die Inszenierungen von sogenannten Expert_innen des Alltags wichtige Reflexionen unserer globalisierten Gegenwart vornehmen. Mein Ziel ist es, Denkfiguren von Identität und Fremdheit nachzuzeichnen, die von zentraler Bedeutung für den Prozess der Globalisierung waren und noch sind. Wie schreiben sich in die künstlerischen Aufführungen um 1900 und um 2000 ökonomische, soziale und kulturelle Globalisierungsprozesse ein und welchen Anteil hat das Theater an den Konstruktionen von Identität und Differenz, Gemeinschaft und Einzelner beziehungsweise Einzelnem?

Die Religion der Gleichheit

Am Ostersonntag des Jahres 1896 versammeln sich 50.000 Menschen am Rande einer Spielwiese mitten in Athen, um einer wegweisenden Inszenierung beizuwohnen. Vor ihnen liegt in Form eines länglichen Ovals die Arena des Panathenäischen Stadions, in

die nun Musikkapellen, eine Polizeitruppe, sämtliche Staatsbeamte und schließlich seine königliche Hoheit, der griechische Kronprinz Constantin, nebst Söhnen, einmarschieren. Höhepunkt des Festaktes ist die Enthüllung einer Marmorstatue des Geschäftsmannes Georgios Averoff, der die Wiederherstellung des 1600 Jahre alten Stadions finanziert hat:

Ein heiliger Schauer hält die Menge gefangen. [...] Endlich macht sich die Erregung in tausendstimmigen Hochrufen auf den Kronprinzen, auf Averoff und die Nation Luft (Coubertin u. a. 1897: 53).

Die Statue scheint zu sagen:

Das Werk ist gethan! Komm herbei, Volk von Griechenland, in das Stadion zum Wettkampf in den edlen Leibesübungen. Mit der körperlichen Stärke wirst du auch die sittliche Kraft des ruhmvollen alten Hellas wiedergewinnen! (Ebd.).

So beschreibt niemand anderes als der französische Baron Pierre de Coubertin die Eröffnungszeremonie der ersten Olympischen Spiele der Neuzeit. Nach fast 2000 Jahren Wettkampfpause und mit Hilfe internationaler Sponsoren ist es ihm gelungen, ein antikes Ritual wiederzubeleben:

Die Idee der Wiederbelebung war kein Phantasiegebilde, sie war vielmehr das vernünftige Ergebnis einer großen Bewegung. Das 19. Jahrhundert hat überall die Neigung zu den Leibesübungen wieder erstehen sehen, und zwar bei seinem Anbruch in Deutschland und Schweden, um seine Mitte in England und an seiner Wende in den Vereinigten Staaten und in Frankreich. Zu gleicher Zeit haben die großen Erfindungen, Eisenbahn und Telegraph, die Entfernungen aufgehoben, und die Menschheit hat ein neues Leben zu führen begonnen. Die Völker sind mit einander in Verkehr getreten, haben sich besser kennengelernt und Gefallen daran gefunden, untereinander Vergleiche zu ziehen. Was das eine Volk ausführte, wollte das andere auch seinerseits versuchen. Weltausstellungen haben die Erzeugnisse der entlegensten Länder des Erdballs auf einem und

demselben Punkte zusammengeführt, litterarische oder wissenschaftliche Congresses die verschiedensten Geisteskräfte in Berührung gebracht. [...] Allmählich ist der Geist des Internationalen in den Sport eingedrungen [...]. (Ebd.: 1–2)

Coubertins Vision eines internationalen Wettkampfes sportiver Männerkörper ist ein Sinnbild der modernen Gesellschaft am Beginn der Globalisierung. Unter dem Motto ›citus, altius, fortius‹ (›schneller, höher, stärker‹) und ausgestattet mit dem Logo der fünf Ringe – als Sinnbild der fünf Erdteile – sollen hier die Besten der Welt im Rahmen einer großen Aufführung gegeneinander antreten. Der theatrale Charakter der Veranstaltung, ihre Inszenierung als kultisches Fest, trägt Züge eines Spektakels, bei dem Musik, Architektur, Feuerwerk, Chöre, und Fanfaren in ein Wechselspiel mit Farben und Rhythmen treten (vgl. MacAloon 1984: 241–280). Das Ästhetische ist jedoch kein bloß nachgeordnetes Stilmittel, sondern es ist das zentrale Merkmal einer neuen Weltordnung, die in Bildern, Riten und Aufführungen eine neue Identität einübt. Um 1900 – jener Phase, die der Theaterwissenschaftler Peter Marx einmal treffend als ›theatralisches Zeitalter‹ beschrieben hat (vgl. Marx 2008) – steht die Inszenierung und Aufführung kultureller Symbole ganz im Zeichen der Frage nach Identität und Differenz, Individuum und Kollektiv.

Wie der Soziologe Thomas Alkemeyer einschlägig gezeigt hat, ging es »Coubertin mit den Olympischen Spielen um die Herstellung einer imaginären, nur in der Repräsentation noch möglichen Gemeinschaftlichkeit im Modus des Ästhetischen, um eine utopische Kompensation sozialer Auflösung« (Alkemeyer 1996: 79). Nötig schien diese Kompensation, weil mit der Auflösung der traditionellen Gesellschaften die traditionelle Ordnung ins Wanken gebracht wurde und Risse im herkömmlichen Gesellschaftsgefüge entstanden. Coubertin reagierte darauf mit der für diese Zeit üblichen biologistischen Diagnose der »Degeneration« (ebd.: 69) und beschloss, dem Verfall mit einer »heilenden Intervention« (ebd.: 70) zu begegnen: dem Sport als therapeutischem Ereignis. Gegenstand dieser Therapie war der menschliche Körper, der durch Gymnastik, Schwimmen, Fechten oder Laufen zur Optimierung seiner Potentiale angehalten wurde und

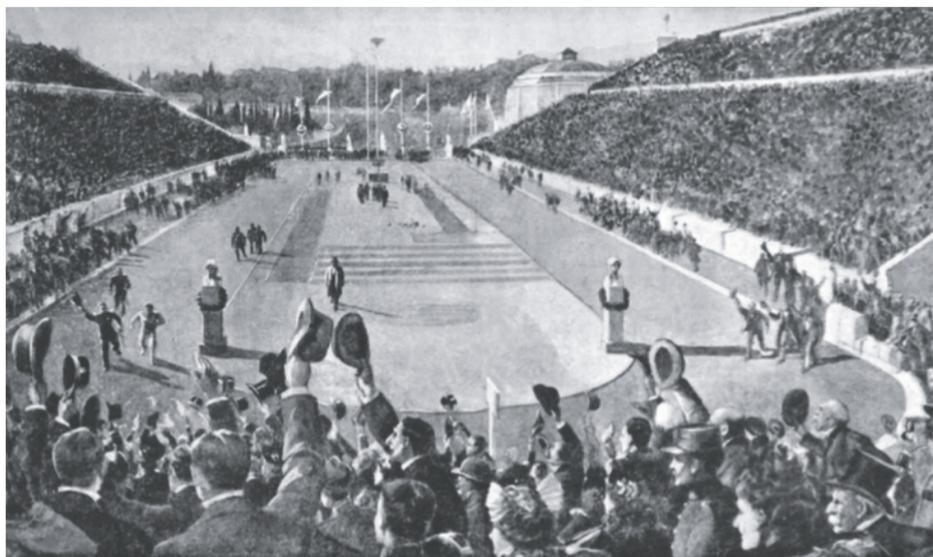


Abb. 1: Spiridon Louis' Ankunft im Stadion am Tage des Marathonlaufes

ein Subjekt entstehen lassen sollte, das den Herausforderungen der Moderne gewachsen ist. Anschwellende Muskelgruppen und goldene Lorbeerkränze waren jedoch nur äußere Zeichen für die durch Sport trainierten modernen Fähigkeiten der Selbstüberwindung, Selbstkontrolle und Selbsthilfe, die zu Parametern des Überlebens im neugeordneten sozialen Raum geworden waren. Als paradigmatisch kann hier die Erfindung der Sportdisziplin ›Marathonlauf‹ gelten, die auf eine von Plutarch überlieferte und von dem Linguisten Michel Bréal in Erinnerung gerufene antike Legende zurückgeht, der zufolge ein namenloser Läufer nach dem Sieg der Athener in der Schlacht von Marathon 40 Kilometer gelaufen sei, um bei der Ankunft in der Heimat mit dem Satz: »Wir haben gesiegt!«, tot zusammenzubrechen (vgl. Müller 2008).

Es ist nicht verwunderlich, dass mit dem Marathonlauf eine Sportart aus dem Geist der Selbstaufopferung bei den Spielen 1896 als Höhepunkt des mehrtägigen Spektakels inszeniert wurde. 70.000 Menschen drängten sich vor und hinter den Absperrungen, um zu verfolgen, welcher der 25 angetretenen Läufer den Sieg davontragen würde. Als in einem dramatischen Finale nach zwei Stunden, 58 Minuten und 50 Sekunden ausgerechnet ein Grieche, nämlich der 23-jährige

Wasserträger Spiridon Louis, als Erster in das Stadion einlief, gab es kein Halten mehr. Louis wurde von den Prinzen persönlich auf die Schultern genommen und mit Kanonenschüssen und Nationalhymne zum Sieger gekrönt (vgl. Coubertin u. a. 1897: 82–83).

Wie dieses Beispiel zeigt, zielte die Olympiade – mit 200 Sportlern aus 15 Nationen – nicht nur auf die Präsentation technisch versierter Athleten, sondern auch auf die Festigung einer nationalen Identität ab, bei der jeder Einzelne zugleich als Repräsentant eines nationalen Kollektivkörpers fungierte. Die Olympischen Spiele sind das Modell einer idealen, miteinander konkurrierenden Nationalstaatenwelt, sie sind Symbol des neuen Internationalismus, der Züge einer Quasi-Religion trägt. Der religiöse Effekt des Olympionismus liegt nicht nur in der Schaffung einer Gegenwelt – das heißt einer Zone der scheinbaren Gleichgesetzlichkeit, in der reale ökonomische, soziale und identitäre Asymmetrien aufgehoben scheinen –, sondern auch in der Erfahrung einer ›communitas‹. Es ist gerade der rituelle Charakter der Spiele, der dem Sport eine gemeinschaftsstiftende Funktion verleiht und ihn zum Sinnbild der idealen Weltgesellschaft werden lässt:

Im Sport meinte Coubertin eine neue Religion entdeckt zu haben, [...] die über nationale und kulturelle Grenzen hinweg das zelebriert, was allen Menschen gemeinsam zu sein scheint, tatsächlich jedoch nur Züge und Realitätsmuster der westlichen industriekapitalistischen Kultur idealisiert: die Idee des selbstdisziplinierten (männlichen) Körpers und das zum Wettkampf umgedeutete Prinzip der Konkurrenz. (Alkemeyer 1996: 88)

Die wechselvolle Geschichte der Olympischen Spiele trägt bis in die heutige Zeit Grundzüge der Coubertin'schen Vision: Ausgehend von der griechischen Antike als vermeintlicher Ursprung der Zivilisation wird hier das Bild eines universalen Wettkampfes im Stile eines medialen Weltereignisses inszeniert. Möglich wird das Spektakel durch die Vernetzung und Kommunikation internationaler Akteure im International Olympic Committee sowie durch ein grenzüberschreitendes finanzielles Sponsoring. Ein solches Ereignis hegt das Potenzial, die

verschiedenen Zeitzonen in einer weltweiten medialen Aufmerksamkeitsökonomie zu synchronisieren. Und doch lebt im Olympionismus noch immer ein Grundelement der sogenannten Ersten Moderne fort, nämlich das Prinzip der Nationalstaatlichkeit. Als Bindeglied zwischen der nationalstaatlich organisierten Welt und deren Auflösung im 20. Jahrhundert sind die Spiele theatrale Vorboten der Globalisierung.

Die Inszenierung kolonialistischer Differenzen

Nur vier Wochen nach dem Athener Spektakel eröffnet am 1. Mai 1896 im einige Tausend Kilometer entfernten Berlin-Treptow eine als ›verhinderte Weltausstellung‹ (vgl. Crome/Ohms/Köhler 1996) bekannt gewordene Gewerbeschau. Auf einem Areal von 900.000 m² versammelten sich neben 22 industriellen Gewerken, dem größten Linsenfernrohr der Welt, Dr. Wölferts Luftfahrtschiff und dem Glanz von 1000 Glühbirnen auch über 100 Bewohner_innen aus verschiedenen nord-, west- und ostafrikanischen Kolonien im Rahmen einer sogenannten Kolonialausstellung (vgl. Trüper/Deutsches Historisches Museum 2004). Um einen künstlich angelegten See mit aufgeschütteter Cheops-Pyramide hatte man in großzügig geplanten szenischen Arrangements Dörfer errichten lassen, die als Kulisse für die aus Afrika angeworbenen oder mit falschen Versprechungen gelockten Personen dienten (vgl. Schweinitz u. a. 1897).¹

Das Ausstellungsmanagement sah vor, die verschiedenen, als ›afrikanisch‹ subsummierten Personen sieben Monate lang in einer Art Fantasietracht von morgens bis abends den Blicken Tausender Besucher_innen auszusetzen, sie abends in Massenbaracken unterzubringen und allmonatlich in Gruppen vom lokalen Militärarzt auf ansteckende Krankheiten untersuchen zu lassen. Die Folgen dieser menschenunwürdigen Behandlung waren voraussehbar: Viele Menschen aus den kolonisierten Gebieten erkrankten lebensgefährlich an Pocken, Masern oder der Grippe und starben ohne Aussicht auf Rückkehr in Berlin und anderen Großstädten Mitteleuropas, die ebenfalls



Abb. 2: Ansichtskarte für die Deutsche Kolonial-Ausstellung 1896

solche als »Kolonial- oder auch Völkerschauen« bezeichneten Aufführungen veranstalteten (vgl. Trüper/Deutsches Historisches Museum 2004). Tatsächlich gehörten diese Inszenierungen zu den größten öffentlichen Attraktionen der Zeit um 1900. Zwischen 1870 und 1940 – also in einem Zeitraum von 70 Jahren – besuchten Millionen von Europäer_innen die in Varietés, Zoologischen Gärten, Parkanlagen oder Panoptiken angelegten Ausstellungen, deren vordergründiges Ziel in der Zurschaustellung einer beziehungsweise eines als »fremd oder exotisch« markierten Anderen lag. Seit Kolumbus 1493 bei seiner Rückkehr aus Amerika dem erstaunten spanischen Hof eine Gruppe entführter Indigener aus den Antillen präsentierte, gehörte der Transport und die Vorführung anderer Bevölkerungsgruppen zur verbreiteten kolonialen Praxis (vgl. Dreesbach 2005; vgl. Lewerenz 2005, vgl. Ciarlo 2011).

Wie stark dabei ökonomische, politische und kulturelle Ebenen ineinandergriffen, zeigt der Blick auf die Ausstellungspraxis des bekanntesten deutschen Impresarios Carl Hagenbeck, der als einer der Begründer der Völkerschauen gilt. Hagenbeck war als Inhaber des

Hamburger Zoos mit der Beschaffung außereuropäischer Tiere betraut und kam 1874 auf die Idee, neben den von ihm beschafften 30 Rentieren auch eine lappländische Familie nebst ihren Zelten, Waffen, Schlitten und Hausrat auszustellen. So sollte ein »malerisches nordisches Bild« (Hagenbeck 1908: 46) Form annehmen, das den Besucher_innen scheinbar vorzivilisatorische Lebensformen zur Anschauung brachte. Das mehrmalige Auf- und Abbauen der Zelte, der Umgang mit Leder, Fellen und Waffen sowie das ungenierte Stillen eines Säuglings galten Hagenbeck und seinen Zuschauer_innen als unmittelbarer Ausdruck einer verloren gegangenen Natur, die man hier – quasi im historischen Rückspiegel – einzufangen versprach. Das Publikum, das zumeist aus weißen Europäer_innen bestand, die selbst keinen Kontakt zu anderen Kulturen hatten, drängte in Massen herbei, sodass Polizeitruppen eingesetzt werden mussten, um die Besucherströme zu regeln und Übergriffe zu verhindern. Als im Jahr 1878 ganze 62.000 Menschen an einem Sonntag in den Berliner Zoo stürmten, um die Ausstellung sogenannter Ägyptischer Nubier zu sehen, waren Völkerschauen bereits zu einem offiziellen Aushängeschild des kolonialen Selbstverständnisses geworden, die sowohl vom deutschen Kaiser als auch vom Reichskanzler Otto von Bismarck regelmäßig besucht wurden.

Die besondere Popularität des Genres beruhte auf dem Versprechen, »Authentizität, Anschaulichkeit und vergnügliche Wissensvermittlung« (Armbruster 2011: 11) in szenischer Form zu verbinden. Ähnlich den Olympischen Spielen, die ihre Spektakularität aus dem realen Drama des Livewettkampfes bezogen, wurde auch hier die Authentizitätsbehauptung zum entscheidenden ästhetischen Programm. Unterstützend wirkte dabei das Interesse zahlreicher Wissenschaftler, die durch Körpervermessungen zur Erfassung und Diskursivierung scheinbar anthropologischer Differenzmerkmale beitrugen. Dabei wurde der inszenatorische Zusammenschluss von Mensch und Tier, der in den Zoologischen Gärten vorgenommen wurde, im Begriff des ›Wilden‹ fortgeführt. ›Wild‹ hieß nicht nur exotisch und naturnah, sondern auch geistig und kulturell unterlegen (vgl. Popal 2011: 678). Entgegen ihrer welteröffnenden Selbstbehauptung zementierten die Völkerausstellungen permanent den Grundsatz kolonial begründeter Hierarchie zwischen herrschenden weißen Kolonisatoren und

beherrschten People of Color. Sie waren Ausdruck eines kolonialen Selbstverständnisses, das neben globalen Waren- und Kapitalströmen auch Menschenströme initiierte und aus der vermeintlichen Exotik dieser Menschen wiederum Kapital schlug. Zugleich waren die Völkerschauen nur möglich in einer kolonialen Situation, in der ganze Kontinente der politischen und militärischen Kontrolle weißer Europäer unterstanden. Das Aufspüren, Organisieren und vertragliche Binden ganzer afrikanischer Dorfgemeinschaften war Hagenbeck nur möglich durch ein Netz von lokalen Helfern aus Militär und Behörden. Umgekehrt war für die außereuropäischen Darsteller_innen der Kontakt zu den Werbern nicht die erste Begegnung mit Europäern, hatten sie doch im Zuge der kolonialen Expansion mit Missionaren, Händlern oder Regierungsbeamten zu tun gehabt (vgl. Thode-Arora 1989: 163). In vielen Fällen handelte es sich bei den Auftretenden der Völkerschauen um hochrangige Personen, die sich durch eine Reise nach Europa neue Handels- und Kulturkontakte erhofften.

Dies war auch im eingangs genannten Treptower Park 1896 der Fall, wo Friedrich Maharero, ältester Sohn des Herero-Chief Samuel Maharero, als Vorsitzender einer Delegation aus dem damaligen Deutsch-Südwestafrika eintraf. Gemeinsam mit zwei weiteren Chief-Söhnen und einem Dolmetscher wollte er diplomatische Beziehungen knüpfen und um Frieden mit dem Kaiserreich werben. Als er stattdessen in Folklorekostümen zu Pferd paradieren und Feuerstellen entfachen sollte, regte sich einer der wenigen dokumentierten Widerstände gegen die kolonialistische Repräsentationspolitik der Völkerschauen. Maharero bestand darauf, weiterhin seinen klassischen Herrenanzug zu tragen und erwirkte eine Audienz bei Kaiser Wilhelm II., in deren Folge er nun wiederum selbst verschiedene Besichtigungstouren durch Preußen unternehmen konnte. Die Verehrung, die ihm vor allem von Zuschauerinnen entgegengebracht wurde, mag nicht zuletzt auf eine erotisierende Tendenz exotistischer Ausstellungspraxis zurückzuführen sein. Die deutsche Kolonialzeitung erkannte noch 13 Jahre später darin ein »mangelndes Rassebewusstsein« (Trüper/Deutsches Historisches Museum 2004) weißer deutscher Frauen.

Globales Zusammenrücken und die Herausforderung an das Theater

Sowohl die Olympischen Spiele als auch die Kolonialausstellungen setzen die Aufhebung nationalstaatlicher Räume als globales Zusammenrücken der Welt in Szene. Sie sind Antworten auf die Herausforderungen der Moderne und die Suche nach kollektiver Identität im Umbruch vom 19. zum 20. Jahrhundert. Beide Aufführungsformen verdanken sich transnationalen Ökonomien und Kommunikationswegen und erzeugen spektakuläre Ereignisse, in denen Grenzziehungen zwischen Einzelnen und Kollektiv sowie das Verhältnis von Norm und Abweichung über den Körper verhandelt wird. Während es in der ersten Inszenierung um die Herstellung einer Gemeinschaft der Gleichen geht, bei der die verschiedenen Nationen – repräsentiert durch trainierte Männerkörper – ein aus der Antike hergeleitetes Ideal der Selbstüberwindung feiern, zielt die zweite Inszenierung auf die Herstellung und Markierung von Differenzen als Inbegriff kolonialer Weltordnung. Aus heutiger Perspektive zählen beide Beispiele zu den schwierigen Erblasten theatraler Repräsentation um 1900; sie rufen geradezu nach kritischen Revisionen.

Ein zeitgenössisches Theater, das sich dieser Herausforderung stellt, muss sich fragen, auf welche Weise es selbst einen Anteil an einer ›globalisierten Ästhetik‹ hat. Es muss sich fragen, mit welchen Strukturen, Akteur_innen und Darstellungsprinzipien eine globalisierte Welt heute beschrieben werden kann und in welcher Weise es möglich ist, das politische Erbe der oben genannten Inszenierungen kritisch zu reflektieren. Ich möchte im Folgenden zwei Beispiele vorstellen, die auf ›Spielwiesen des Globalen‹ in kritischer und reflektierender Weise Bezug nehmen. In beiden Fällen wird das globale Zusammenrücken von Raum und Zeit entlang einer Auseinandersetzung mit Geschichte und Egalität gestellt.

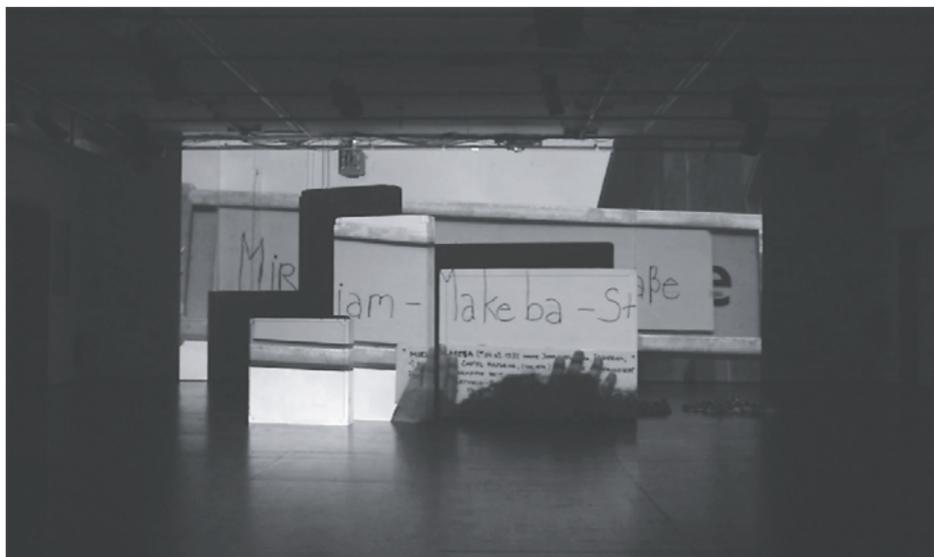


Abb. 3: Simone Dede Ayivi: *Performing Back*

Theater gegen die koloniale Amnesie

Die Frankfurter Künstlerin Simone Dede Ayivi sucht in ihrer Inszenierung *Performing Back* (2014) nach Spuren der deutschen Kolonialgeschichte. Ausgangspunkt ist das 130. Jahr der Westafrika-Konferenz, bei der sich 1884 auf Einladung des deutschen Reichskanzlers Bismarck Vertreter von 14 westlichen Nationen in Berlin versammelten, um den afrikanischen Kontinent unter sich aufzuteilen. Die Konferenz war Auftakt einer zweiten Welle der ungehemmten Ausbeutungspolitik, die vor allem auf die Gewinnung von Rohstoffen für die Industrialisierung Europas abzielte und ungeachtet sprachlicher, kultureller und historischer Topografien bis heute gültige Ländergrenzen festlegte (vgl. Gründer 2002).

Für die Inszenierung *Performing Back* recherchiert Ayivi die Plätze, Spuren und Namen dieses wichtigen – aber nahezu verdrängten – Teils der deutschen Geschichte. Sie spürt in Wohnsiedlungen und Grünanlagen kontaminierte historische Orte auf und sucht nach künstlerischen Antworten auf deren immanente Gewalt. In öffentlichen Stadtinterventionen klettert Ayivi auf Straßenlaternen und Bäume.

Sie überklebt das Braunschweiger Kolonialdenkmal, das seit 1925 das Andenken von 14 deutschen Kolonien ehrt; sie überschreibt in einer morgendlichen Aktion die Straßenschilder des sogenannten Afrikanischen Viertels in Berlin, welche die Namen deutscher Kolonialverbrecher tragen, und landet schließlich an jenem Teich im Treptower Park, an dem 1896 Friedrich Maharero mit vielen Hundert anderen zum Ausstellungsobjekt der Berliner Völkerschau degradiert worden war. Für die Frage, welche künstlerische Praxis diesen Denkmälern eigentlich angemessen sein könne, sucht sie Antworten bei verschiedenen afrodeutschen Künstler_innen und Kulturschaffenden, die auf der Bühne über Video eingespielt werden. Die Regisseurin Julia Wissert hat folgende Idee:

Ich würde an deiner Stelle den Rasen anzünden. Überall, wo eine Hütte stand, würde ich den Rasen anzünden, weil dann was Totes in der Fläche ist und man sich irgendwie wundert: ›Hä? Wieso ist jetzt in diesem gesunden Park toter Rasen?‹ (Ayivi 2014)

Auch wenn sich Ayivi letztlich nicht für diesen Akt der ›Brandmarkung‹ entschieden hat, verfolgte sie dennoch das Ziel, das Tote in der Fläche sichtbar zu machen. Ayivis Intervention gleicht einer ›ars memorativa‹, bei der es – mit Aleida Assmann gesprochen – um die Spannung zwischen Speichern und Erinnern geht (vgl. Assmann 2001). Wenn man Robert Musils These folgt, nach der traditionelle Denkmäler schon deshalb keine Gedächtnisorte sind, weil sie die Voraussetzung des Erinnerns, nämlich die Erregung von Aufmerksamkeit, nicht erfüllen – »das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt« (Musil 1989: 62) –, so folgt Ayivi einer dezidierten Praxis der Aktivierung der Sinne. Ihre Intervention setzt dem Heroismus des Denkmals das unbearbeitete Trauma entgegen und macht aus dem verbrannten Rasen einen zeitgenössischen Erinnerungsakt. Im Zitieren, Vorführen und Ausprobieren verschiedener Haltungen zum Theater wird die Frage des künstlerischen Umgangs mit kolonialer Geschichte in ihren vielen Facetten umkreist. Die Künstlerin wechselt zwischen intervenierenden, dokumentierenden und fiktionalen Ebenen. Sie macht auf der Bühne eine Zigarettenpause

vom Kolonialismus oder unterhält sich mit ihrem Team (vgl. Oetken 2015).² Damit befragt die Performance schließlich die Funktion des Theaters selbst: Inwieweit kann die Bühne ein Verhandlungsraum politischer Konflikte sein?

Damit ist *Performing Back* nicht bloß Intervention gegen die »koloniale Amnesie« (Aikins/Hoppe 2011: 542) Deutschlands, sondern aktive Gegenwehr – ein Zurückschlagen gegen Rassismus mit theatralen Mitteln. Sie fragt: Wie lässt sich Theater machen, das mehr als das bloße Abbild einer weißen Mehrheitsgesellschaft ist? Wie wird dabei gezeigt und wie wahrgenommen? Wer ist Zuschauer_in, wer ist Objekt und wer ist Ausgeschlossene_r dieser Öffentlichkeit?

In einer Szene, die wie ein intimes Zwiegespräch mit dem Publikum aufgebaut ist, zeichnet die Künstlerin ein Portrait ihrer selbst, das in eine augenöffnende, ironische Umkehrung traditioneller Exotismen mündet. In dieser Szene erzählt Ayivi zunächst kurz von ihrer Kindheit, um schließlich auf ihr Interesse am Kunstbetrieb überzugehen und die Motivation ihres ›Theaterprojektes für weiße Leute‹ zu erläutern:

Das einzige, was anders war als bei euch oder eigentlich so bei den meisten Leuten, ist, dass ich in einer Gegend aufgewachsen bin, die sehr, sehr weiß ist. [...] Wir hatten weiße Nachbarn, in der Schule waren fast alle meine Mitschüler_innen weiß. [...] Ich glaube, dass es mich bereichert hat im Leben. Ich bin dadurch ganz, ganz früh, schon als Kind, in Berührung gekommen mit wirklich weißen Themen – wie zum Beispiel Rassismus. [...] In Hildesheim, wenn die da Theater gemacht haben, da war immer ganz viel los. Und da habe ich mir gedacht, das ist vielleicht der richtige Anknüpfungspunkt, weil ich es halt komisch finde, von so einem elitären Kunstbegriff auszugehen, der weiße Leute von vornherein ausschließt und ich eigentlich das Bedürfnis habe, Kultur auch für ein weißes Publikum zu öffnen. Und habe deshalb gedacht, ok, weiße Leute, wir wissen das, die leben in ihrer Parallelgesellschaft, niemand kriegt so richtig was von denen mit, und die kriegen halt auch nicht so richtig mit, was die anderen zwei Drittel der Weltbevölkerung so tun. (Ayivi 2014)



Abb. 4: Simone Dede Ayivi: *Performing Back*

Wenn postkoloniale Kritik Arbeit an der Veränderung von Repräsentationsverhältnissen ist, so gelingt sie im vorliegenden Fall durch die Überblendung traditioneller Klischees des ›Fremden‹ mit der Rede von ›weißen Leuten‹. Ayivis Umkehrung des Blicks auf die ›weiße Majorität‹ aus der Perspektive der anderen ›zwei Drittel der Weltbevölkerung‹ entfaltet eine große ironisierende Kraft durch das Zitieren verschiedener zeitgenössischer Rhetoriken. So bedient sich Ayivi der Rhetorik des Exotisierens³ und einer pädagogischen Rhetorik⁴. Ihre Befragung von Stereotypen und Rollenbildern zielt auf das Wahrnehmbarmachen des strukturellen Rassismus unserer Gesellschaft, der immer schon festlegt, wer als vermeintlich eigentliches und wer als vermeintlich anderes Mitglied dieser Gesellschaft zählt, mithin, wo die Grenze zwischen Norm und Abweichung verläuft.

Die Performance lässt sich mit Jacques Rancière als paradigmatische Geste der Kritik bezeichnen, weil hier eine tradierte Wahrnehmungslogik durch das Auftreten einer anderen Sichtbarkeit umgestoßen wird (vgl. Rancière 2002). Dieser Akt der ästhetischen Selbstermächtigung, die Herstellung einer neuen Darstellungsform und einer neuen Öffentlichkeit ist Kennzeichen vieler zeitgenössischer Formate des sogenannten Postmigrantischen Theaters. *Performing Back* heißt: Wahrnehmungsregime auszuhebeln.



Abb. 5: Yan Duyvendak: Please, Continue (Hamlet)

Theater als Verhandlungsort von Gerechtigkeit(en)

Mein letztes Beispiel stammt vom Regieduo Roger Bernat und Yan Duyvendak, die mit einer aufsehenerregenden Inszenierung 2011 in Genf Premiere feierten und seitdem in wechselnden Koproduktionen durch über 40 Länder getourt sind. Unter dem Titel *Please, Continue (Hamlet)* versammeln die Künstler drei Rollen aus William Shakespeares *Hamlet*: Ophelia, Hamlets Mutter Gertrude und Hamlet selbst. Daneben tritt eine ganze Handvoll Jurist_innen und Sachverständiger auf.⁵

Äquivalent zum deutschen Gerichtswesen wird das Publikum am Beginn der Berliner Aufführung mit dem Hinweis, dass am Ende zwei willkürlich ausgewählte Zuschauer_innen als Schöff_innen an der Urteilsfindung teilnehmen müssten, mit Kugelschreibern und Notizblöcken ausgestattet, um sich während der kommenden drei Stunden genaue Notizen zu machen. Wer diesen kleinen Akt partizipatorischen Theaters belächelnd ignorieren will, wird schnell eines Besseren

belehrt: Gegenstand des Abends ist nur vordergründig Shakespeares Rachetragödie, tatsächlich rückt eine im Stück fast nebensächliche Episode ins Zentrum: nämlich die Ermordung des lauschenden Polonius durch Hamlet im dritten Akt.

Was bei Shakespeare völlig ungesühnt bleibt, nehmen Bernat und Duyvendak zum Anlass einer exemplarischen Untersuchung zeitgenössischer Rechtsprechung. Auf der Basis einer 60 Seiten umfassenden Gerichtsakte, die neben dem *Hamlet*-Stoff auch durch Ermittlungsdaten eines realen Tötungsdeliktes angereichert wird, soll an diesem Abend geklärt werden, ob Hamlet schuldig ist und wenn ja, wie hoch das in diesem Fall zustehende Strafmaß sei. Zur Wahl stehen Unschuld oder Schuld in Form von Mord, Totschlag oder durch Unfall.

Auch wenn man Shakespeares Drama auswendig kennt: Was sich in den nächsten Stunden entfaltet, ist ein nicht geprobter Vorgang, der sich jeden Abend neu aus dem Spiel der drei Schauspieler_innen sowie den Fragen und Plädoyers der professionell agierenden Experten des Alltags entfaltet und insgesamt einen ganzen Gerichtsprozess im Schnelldurchlauf mit Klage, Plädoyers, Anhörungen und Urteil umfasst.

Es gab für das, was Sie heute Abend erleben, keine Proben, keine einzige Zeile des gesprochenen Textes wurde im Voraus geschrieben. Im Voraus zusammengestellt haben Roger Bernat und ich eine Ermittlungsakte. Diese basiert teilweise auf einem realen, jedoch unbekanntem Fall, teilweise auf dem fiktiven, aber sehr wohl bekannten Fall des Hamlet. Dieses Konglomerat von Realität und Fiktion haben alle beteiligten Personen aus der Perspektive ihrer je eigenen Arbeit studiert und handeln jetzt selbständig aus diesem Kenntnisstand heraus. Der Verlauf und der Ausgang des Prozesses sind nicht nur Ihnen, sondern also auch uns unbekannt. (Bernat/Duyvendak 2014)

Dabei hilft das Drama auch den Schauspieler_innen wenig, da sie auf die Befragungen der Expert_innen nicht mit Shakespeare-Zitaten, sondern mit glaubhaften Behauptungen ihrer Rollenfiguren aufwarten müssen. Stütze ist nur die Akte, in welcher der Übersichtsplan

des Tatorts, Gertrudes Zimmer sowie Vernehmungsprotokolle, Fotodokumentationen, Obduktionsbericht, psychiatrisches Gutachten und eine Hausmeister-Bescheinigung über Rattenvertilgungsaktionen aufgereiht werden. Alle klassischen Fragen, warum Hamlet zögert, ob er krank, psychotisch oder schlau ist, ob es um Sein oder Nichtsein geht, verschwinden angesichts einer viel drängenderen, sich aktuell vor unseren Augen ausbreitenden Suche nach Wahrheit und Gerechtigkeit. Wahrheit, so wird dabei schnell klar, ist keine im dramatischen Text liegende Substruktur, die von der Regie oder von den Künstler_innen herausinterpretiert werden muss. Wahrheit ist vielmehr das Ergebnis eines kollektiven Verständigungsprozesses, in dem die Performance der Auftretenden bessere oder schlechtere Konsequenzen haben kann.

Wenn *Justitia* – die Gerechtigkeit – das anerkannte Ziel jeder Rechtsprechung ist, so gilt es im vorliegenden Fall nachvollziehbar zu machen, auf welcher Basis eine demokratische Gesellschaft Urteile über ihre Mitglieder verhängt. In Zeiten der Globalisierung, in der Akteur_innen wie die Europäische Union auf ein vereinheitlichtes Recht im Sinne der Egalität, Chancengleichheit, Toleranz und allgemeinen Menschlichkeit abzielen, vermag das Ende der Aufführung *Please, Continue (Hamlet)* überraschen. Kurz vor der Urteilsverkündung erscheint nämlich Duyvendak vor dem Publikum und gibt Einblick in die bisherigen Urteilsverkündigungen anderer Städte:

In den vorherigen 98 Verfahren ist Hamlet 43 Mal freigesprochen worden [...]. Zweimal wurde der Fall zurückgewiesen zur Neuuntersuchung der Anklage auf fahrlässige Tötung. Hamlet ist 53 Mal verurteilt worden für fahrlässige Tötung, Totschlag oder Mord, mit einem Strafmaß von einmal acht Monate Gefängnis, einmal zehn Monate Gefängnis, einmal ein Jahr Gefängnis, einmal 18 Monate, zweimal zwei Jahre, dreimal drei Jahre, viermal vier Jahre, 13 Mal für 15 Jahre, achtmal sechs Jahre, fünfmal sieben Jahre, achtmal acht Jahre, viermal zehn Jahre, einmal elf Jahre und einmal für zwölf Jahre. (Bernat/Duyvendak 2014)

Wenn im Anschluss an diese Rede der Oberste Richter der Berliner Aufführung eine Verurteilung wegen Vorsätzlicher Tötung mit einem

Strafmaß von sechs Jahren und zwei Monaten über den Angeklagten verhängt – während sein Kollege am Abend danach ihn freispricht (vgl. Seifert 2014) –, ist klar, dass die allgemeine Universalisierung, von der im Globalisierungsdiskurs immer die Rede ist, in der Rechtspraxis noch lange aussteht. Auch wenn wir kulturelle Symbole und einen spezifischen Habitus teilen, so bleibt die Frage, wie wir Gleichheit herstellen, wie wir urteilen und was Gerechtigkeit ist, noch zu klären. Das Theater ist ein Ort für diese Diskussion.

Globalisierung und das Potential des Theaters

Die ›Spielwiesen des Globalen‹ sind ein Rasen mit Geschichte. Sie beherbergen eine Vielzahl historischer Darstellungspraktiken, in denen das vermeintliche Zusammenrücken der Welt mit der Krise kultureller Selbstverständnisse einhergeht. Ob es sich um die Darstellung einer internationalen Wettkampfgemeinschaft – wie in den Spektakeln des Sports – oder um die Ausstellung vermeintlicher Kulturdifferenzen – wie in den Kolonialschauen – geht, stets verläuft die Bestimmung von Identität und Differenz, Gemeinschaft und Einzelnem über theatrale Repräsentationsformen. Wie in den beschriebenen Beispielen deutlich wird, vermag zeitgenössisches Theater jedoch die immanenten Strukturen und Konflikte dieses Prozesses zu reflektieren. Intervention im öffentlichen Raum, subversives Wiederholen und Zitieren oder die theatrale Analyse sozialer Systeme sind künstlerische Methoden, mit denen es gelingt, etablierte Wahrnehmungsregimes auszuhebeln und kritische Revisionen auf Konzepte wie Identität und Gemeinschaft vorzunehmen. Mir scheint, daß sich darin eine wesentliche Einsicht zeitgenössischer Globalgeschichte verwirklicht (vgl. Reckwitz 2005). Kulturelle Globalisierung vollzieht sich nicht als Bruch zwischen distinkten Kulturen, Epochen oder einander fremden Sinneinheiten, sondern vielmehr im subtilen Ineinandergreifen von Differenzen und Ähnlichkeiten. Das zeitgenössische Theater steht nicht jenseits dieses ›Entanglement‹, sondern ist Effekt desselben. Hier muss seine kritische Selbstreflexion ansetzen.

Anmerkungen

- 1 Der vom sogenannten Arbeitsausschuss der Kolonialausstellung herausgegebene Band ist ein Beispiel für die ungehemmte Selbstinszenierung Deutschlands als kaiserliche Kolonialmacht. Neben detaillierten Auflistungen von Personen, Architekturen, Lageplänen zeichnet sich die Quelle durch zahlreiche Widersprüche aus (etwa zwischen der im Text behaupteten Fürsorge für die Darsteller_innen und den im Bild sichtbaren Verhältnissen), die den ideologischen Charakter der Publikation verdeutlichen.
- 2 »Dazu offenbart Ayivi großartig die ›Gemachtheit‹ ihrer Performance. Sie spricht mit ihrem Team, braucht eine Zigarette. Macht öffentlich Pause vom Thema Kolonialismus. Gibt dem Zuschauer auch Pause, baut dadurch Nähe auf.« (Oetken 2015)
- 3 »Es gibt weiße Leute, die interessieren sich ganz normal für Kunst, die machen Musik [...]« (Ayivi 2014)
- 4 »Ich hab eigentlich das Bedürfnis, Kultur auch für ein weißes Publikum zu öffnen, denn das geht ja nicht, dass denen so ein großes Kulturangebot verschlossen bleibt – die zahlen ja auch Steuern.« (Ayivi 2014)
- 5 Im Rahmen der Berliner Festspiele wurde die Aufführung vom 30. 6. 2014 auf der Seitenbühne im Haus der Berliner Festspiele besucht. Hamlet wurde von Maximilian Brauer, Ophelia von Ana Berkenhoff, Gertrude von Monica Budde gespielt. Außerdem wirkten der bekannte Jugendrichter und Vorsitzende der Großen Strafkammer des Landgerichts Berlin Dr. Kay-Thomas Dieckmann, die beisitzenden Richter_innen Corinna Volkmer und Dr. Andreas Lach, die Staatsanwältin Ruth Uhlenbruck, der Verteidiger Wolfgang Klemm, die Vertreterin der Nebenklägerin Judith Ciganovic, der Psychiatrische Sachverständige Dr. Frank Wendt und schließlich der amtierende Wachtmeister Burkhard Ebel mit.

Verwendete Literatur

- Aikins, Joshua Kwesi/Hoppe, Rosa (2011): »Straßenamen als Wegweiser für eine postkoloniale Erinnerung in Deutschland«, in: Susan Arndt/Nadja Ofuately-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster: Unrast, S. 521–537.
- Alkemeyer, Thomas (1996): »Die Wiederbelebung der Olympischen Spiele als Fest der Bürgerreligion«, in: Gunter Gebauer (Hg.): *Olympische Spiele. Die andere Utopie der Moderne. Olympia zwischen Kult und Droge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 65–100.

- Armbruster, Manuel (2011): »Völkerschauen« um 1900 in Freiburg i. Br. – Kolonialer Exotismus im historischen Kontext«, auf: www.freiburg-postkolonial.de/pdf/Armbruster-Voelkerschauen-in-Freiburg.pdf (letzter Zugriff: 7. 9. 2015).
- Assmann, Aleida (2001): »Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon«, in: Moritz Csáky/Peter Stachel (Hg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken. Museen. Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeit*, Wien: Passagen, S. 15–29.
- Bachmann, Manuel (2008): »Globalisierung als ideologisches Projekt in der Managementphilosophie«, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 17 (2), S. 5–13.
- Badura, Jens (Hg.) (2006): *Mondialisierungen. »Globalisierung« im Lichte transdisziplinärer Reflexionen*, Bielefeld: transcript.
- Beck, Ulrich (1997): *Was ist Globalisierung?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Belting, Hans/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.) (2013): *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds. The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*, Cambridge: MIT Press.
- Ciarlo, David (2011): *Advertising Empire. Race and Visual Culture in Imperial Germany*, Cambridge/London: Harvard University Press.
- Coubertin, Pierre de u. a. (Hg.) (1897): *The Olympic Games. B. C. 776–A. D. 1896. Second Part. The Olympic Games in 1896*, Athen/London: Charles Beck/H. Grevel and Co.
- Crome, Erhard/Ohms, Kerstin/Köhler, Horst (1996) (Hg.): *Die verhinderte Weltausstellung. Beiträge zur Berliner Gewerbeausstellung 1896*, Berlin: Berliner Debatte, S. 114–124.
- Dreesbach, Anne (2005): *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung »exotischer Menschen in Deutschland 1870–1940*, Frankfurt/New York: Campus.
- Gründer, Horst (2002): »Der »Wettlauf« um Afrika und die Berliner Westafrika-Konferenz 1884/85«, in: Ulrich van der Heyden/Joachim Zeller (Hg.): *Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche*, Berlin: Berlin-Edition, S. 19–22.
- Hagenbeck, Carl (1908): *Von Tieren und Menschen*, Berlin/Leipzig: Deutsches Verlagshaus.
- Lewerenz, Susann (2005): *Die Deutsche Afrika-Schau (1935–1940): Rassismus, Kolonialrevisionismus und postkoloniale Auseinandersetzungen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- MacAloon, John J. (1984): *Rite. Drama. Festival. Spectacle. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
- Marx, Peter W. (2008): *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*, Tübingen: Francke.

- Müller, Norbert (2008): »Bréal und die Idee des Marathonlaufs«, auf: www.sport.uni-mainz.de/mueller/Texte/Breal+Marathonlauf-VorwortMueller07.pdf (letzter Zugriff: 18. 12. 2015).
- Musil, Robert (1989): *Nachlass zu Lebzeiten*, Reinbek: Rowohlt.
- Oetken, Geraldine (2015): »Der weiße Mann ist der Exot. In ›Performing Back‹ denkt Simone Dede Ayivi über deutsche Kolonialgeschichte nach«, in: *Braunschweiger Zeitung*, 2. 2. 2015.
- Popal, Mariam (2011): »zivilisiert und wild«, in: Susan Arndt/Nadja Ofuately-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster: Unrast, S. 678.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2005): »Kulturelle Differenzen aus praxeologischer Perspektive. Kulturelle Globalisierung jenseits von Modernisierungstheorie und Kulturessentialismus«, in: Ilja Srubar/Joachim Renn/Ulrich Wenzel (Hg.): *Kulturen vergleichen. Sozial- und kulturwissenschaftliche Grundlagen und Kontroversen*, Wiesbaden: Springer, S. 92–111.
- Reichardt, Ulfried (2010): *Globalisierung. Literaturen und Kulturen des Globalen*, Berlin: Akademie.
- Schweinitz, Graf von u. a. (1897): *Deutschland und seine Kolonien im Jahre 1896. Amtlicher Bericht über die erste deutsche Kolonialausstellung*, Berlin: Reimer.
- Seifert, Sabine (2014): »Habe ich Zweifel, spreche ich frei«, auf: <http://www.taz.de/!5025234/> (letzter Zugriff: 18. 12. 2015).
- Thode-Arora, Hilke (1989): *Für Fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeck-schen Völkerschauen*, Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Trüper, Ursula/Deutsches Historisches Museum (2004): »Afrika in Berlin – ein Stadtpaziergang des Deutschen Historischen Museums. Nr. 11 Treptow: Die Deutsche Colonial-Ausstellung von 1896 im Treptower Park«, auf: www.dhm.de/archiv/ausstellungen/namibia/stadtpaziergang/treptow.htm (letzter Zugriff: 7. 9. 2015).

Verwendete Aufzeichnungen

- Ayivi, Simone Dede (2014): *Performing Back*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 22. 9. 2014 in den Sophiensælen in Berlin, Privatarchiv B. G.
- Bernat, Roger/Duyvendak, Yan (2014): *Please, Continue (Hamlet)*, Videoaufzeichnung einer Aufführung vom November in Villeurbanne, Zitate ins Deutsche übersetzt von B. G., Privatarchiv B. G.

Verwendete Abbildungen

- Abb. 1: *Spiridon Louis' Ankunft im Stadion am Tage des Marathonlaufes*. Aquarell vermutlich von Amédée Forestier. Aus: De Coubertin, Pierre/Philemon, Timoleon J./Politis, N.G./Anninos, Charalambos (Hg.) (1897): *The Olympic Games. B. C. 776 – A. D. 1896. Second Part. The Olympic Games in 1896*. Athen/London: Charles Beck und H. Grevel and Co, S. 77.
- Abb. 2: Ansichtskarte für die *Deutsche Kolonial-Ausstellung 1896*. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin,_Treptow,_Gewerbeausstellung_1896,_Kolonial-Ausstellung.jpg (letzter Zugriff: 7.9.2015).
- Abb. 3: Simone Dede Ayivi: *Performing Back* (Videostill aus der Aufzeichnung der Aufführung vom 22.9.2014) © Simone Dede Ayivi/Filmgestalten UG Berlin.
- Abb. 4: Simone Dede Ayivi: *Performing Back* (Videostill aus der Aufzeichnung der Aufführung vom 22.9.2014) © Simone Dede Ayivi/Filmgestalten UG Berlin.
- Abb. 5: Yan Duyvendak: *Please, Continue (Hamlet)*. Bild von der Aufführung der Premiere am 8.11.2011, Théâtre du GRÜ, Genf, © Pierre Abensur, 2011.



Some use for your broken clay pots, *Christophe Meierhans*
Foto: *Sebastien de Ville de Goyet*

Demokratie und Dramaturgie

Über den Zufall in *Some use for your broken clay pots*

Der Schweizer Installations-, Video- und Performancekünstler Christophe Meierhans legt mit *Some use for your broken clay pots* (2013)¹ einen Gegenentwurf zur gängigen Demokratiepraxis vor: Politiker_innen werden nicht wegen ihrer (Wahlkampf-)Versprechen gewählt, sondern können aufgrund ihrer Amtsführung jederzeit von den Bürger_innen abgesetzt werden. Es handelt sich bei diesem Prinzip der ›Disqualification‹ um eine Verkehrung der repräsentativen Demokratie, in der Politiker_innen für eine bestimmte Dauer aufgrund ihres Partei- oder Wahlprogrammes in ein Amt gewählt werden. Meierhans' System basiert auf einer Verfassung mit 350 Artikeln, die er während zwei Jahren gemeinsam mit einem Beratungsteam erarbeitet hat.²

Der Politikwissenschaftler Giovanni Satori unterscheidet grob zwischen zwei Demokratiemodellen: Die Wahldemokratie geht vom Bürgerbild des ›homo oeconomicus‹ aus, der als (un)politischer Konsument in einem gewinnorientierten Wettbewerb Führerpersönlichkeiten auswählt, die ihrerseits das eigentliche politische Handeln beeinflussen. Im Unterschied hierzu steht im Zentrum des Modells der Beteiligungsdemokratie der ›homo politicus‹. Die Theorievarianten dieses Modells zeichnen sich durch die aktive kommunikative und prozeduralistische Partizipation der Bürger_innen an der Meinungs- und Konsensbildung aus (vgl. Geisler/Sarcinelli 2002: 44–46). Meierhans' System ist klar dem zweiten Modell zuzuordnen, da der Ansatz der Beteiligungsdemokratie vermittelt, »dass demokratische Legitimation mehr sei als ein publikumswirksames Elitenspiel, nämlich ein demokratischer Diskurs unter Beteiligung möglichst vieler« (ebd.: 46).

Den Aspekt der diskursiven Beteiligung bezieht Meierhans auch formal in *Some use für your broken clay pots* ein. Gleich zu Beginn der Performance wendet sich Meierhans mit einem Appell ans Publikum:

Es solle ihn, wenn es mit dem Gesagten nicht einverstanden sei, jederzeit unterbrechen. Im Zuschauerraum befinden sich zwei Kabelmikrofone, die bei Wortmeldungen an die betreffenden Personen weitergereicht werden können. Während 90 Minuten präsentiert Meierhans sein Konzept der Disqualification und stellt dabei die Vorteile seines Systems in den Fokus – die kritische Reflexion und Hinterfragung desselben ist Aufgabe der Zuschauer_innen. Die sehr knapp und allgemein gehaltene Kritik am praktizierten Demokratiesystem zu Beginn der Performance legt nahe, dass nicht die Dringlichkeit und Notwendigkeit eines Alternativsystems (und damit die Disqualification des aktuellen Demokratiesystems) im Vordergrund steht, sondern der Dialog mit dem Publikum.

Dramaturgie und Didaktik

Meierhans wählt für *Some use for your broken clay pots* das Format der Lecture Performance. Der Begriff mag auf John Cages *Vortrag über Nichts* (1949) zurückzuführen sein, doch bereits 1930 existierten Darstellungsformen, welche künstlerische und wissenschaftliche Arbeits- und Präsentationsweisen vereinten (vgl. Rainer 2012: 140).³ Lecture Performance beschreibt ein Format, das nicht einzig auf Wissensvermittlung ausgerichtet ist, sondern auf Wissensgenerierung durch szenische Darstellung. Thesen, Ideen, Fragestellungen können so illustriert und exemplifiziert werden, um ›mit‹ ihnen anstatt nur über sie zu sprechen (vgl. Husemann 2005: 85). Auf der sechs Meter langen und zweieinhalb Meter hohen, grauen Pressewand, vor der Meierhans agiert, ist in schwarzen Großbuchstaben der Titel der Performance gedruckt.⁴ Die Spielfläche ist abgesehen von einem Overheadprojektor (OHP), der in die Breitseite eines langen Tisches mit Formica-Oberfläche im 1970er-Jahre-Stil eingelassen ist, leer. Meierhans präsentiert seine Verfassung geübt mittels einer Auswahl der auf dem Tisch ausgelegten OHP-Folien. Diese weisen eine klare Bildsymbolik auf und dienen der Veranschaulichung des Gesagten. Meierhans verwendet keine Vortragsnotizen und spricht völlig frei. So kann er auf Publikumsmeldungen reagieren und die Auswahl und Reihenfolge der Folien dementsprechend anpassen.

Im Publikumsraum herrschen während der gesamten Aufführungsdauer ähnliche Lichtverhältnisse wie auf der Bühne.

Die Komplexität von Meierhans' politischem System ist in 90 Minuten kaum rezipierbar, dennoch stellt sich durch die rege Partizipation der Zuschauer_innen keine Langeweile oder Passivität ein. Doch wie aktiviert Meierhans das Publikum? Er stellt den fiktiven Paradigmenwechsel seines Systems von Wahl zu ›Ab-Wahl‹ an den Anfang der Lecture Performance. So bleibt dem Publikum lange vorenthalten, wie die Führungspersonen überhaupt in jene Machtpositionen gelangen, welche ihnen mittels der kumulierten Disqualification-Votes von den Bürger_innen entzogen werden können und wie die vakant gewordenen Stellen anschließend besetzt werden sollen. Die Grundstruktur des Systems wird erst nach der Nennung zahlreicher äußerst spezifischer Regelungen erläutert. Diese rationierte Informationsfreigabe ist didaktisch nicht sinnvoll, fördert jedoch vorausgreifende Publikumsmeldungen. Die Zuschauer_innen sollen also nicht nur ›mit‹denken, sondern ›voraus‹denken. Meierhans rechnet mit einem Großteil der Fragen und Argumente – er ist auf diese gut vorbereitet (vgl. Koban 2016). Die Mehrheit der Publikumsmeldungen werden durch die Dramaturgie der Performance evoziert und sind so beinahe inszenatorischer Bestandteil einer auf den zweiten Blick gar nicht mehr so stark performativen Partizipation.⁵

Zufall und Fügung

Meierhans kokettiert in *Some use for your broken clay pots* mit der Inszenierung des Zufälligen. Im Laufe der Performance zerschellen knapp neben Meierhans scheinbar willkürlich zwei tönernen Blumentöpfe. Dies bringt ihn jedoch nicht aus der Fassung. Den zweiten Aufprall kommentiert Meierhans in der Berner Aufführung lediglich mit den Worten: »Wenn ein Meteorit einschlägt, was will man da machen? Nichts. Das Leben ist eben etwas gefährlich.« Meierhans nimmt mit dieser Äußerung einerseits die Störung als unkontrollierbar hin; andererseits verweist er, indem er keine Miene verzieht, auf die Inszenierung des Vor- oder eben Zufalls. Aus dem Vergleich der besuchten

Berner Aufführung und der Videoaufzeichnung einer Brüsseler Vorstellung kann ein Stichwortauslöser für das Herabfallen der Tontöpfe ausgeschlossen werden; ein zeitlicher Trigger ist hingegen wahrscheinlicher. Der Zeitpunkt der herabfallenden Töpfe wird also nicht dem Zufall überlassen, sondern ist ebenfalls Teil eines dramaturgischen Konzeptes. In der Berner, wie auch in der Brüsseler Aufführung fällt der erste Tontopf ungefähr in der Mitte der Performance. Während in Brüssel beide Tontöpfe aus dem Schnürboden fallen, kommt in der Berner Vorstellung ein Mann in Alltagskleidung mit einem Blumentopf in der Hand auf die Bühne und schmettert ihn zu Boden. Der zweite Topf fällt in beiden Aufführungen rund 30 Minuten später, also nach ungefähr zwei Dritteln der Aufführungszeit, scheinbar ohne menschliches Zutun aus der Zwischendecke. Der Überraschungseffekt des ersten Aufpralls ist in der Brüsseler Aufführung stärker, da er völlig unerwartet geschieht, während das Auftreten des Gehilfen in Bern nicht dieselbe Wirkung erzeugen kann. In beiden Aufführungen fällt die Reaktion auf den ersten Aufprall heftiger aus und reicht von Zusammenzucken über Schreckenslaute zu befreiendem Gelächter. Auch das Publikum hat sich spätestens nach dem Zerbersten des ersten Blumentopfes mit den inszenatorischen Elementen der Performance abgefunden.

Nicht nur die Disqualification bestimmt, welche Menschen im Meierhans'schen Modell eine Machtposition innehaben: Der Zufall ist einkalkuliert. So wird nach Meierhans' Verfassung beispielsweise das Debattengremium (Art. 42), der Verfassungsrat (Art. 182), die Pentatonische Beratung (Art. 196) und das Komitee öffentlicher Expertise (Art. 232) per Losentscheid besetzt (vgl. Meierhans 2014a). Das Los als zentrales politisches Entscheidungsverfahren kann bis in das antike Athen zurückverfolgt werden: »Das Losverfahren spielte im politischen System dieser athenischen Demokratie eine zentrale Rolle und wurde auf nahezu allen institutionellen Ebenen praktiziert« (Buchstein 2009: 18). Bezüglich des Losentscheids gibt es zwei sich gegenüberstehende Thesen: Die Sakralthese basiert auf der Annahme, dass das Los in der Antike als eine Form der Götterbefragung galt (vgl. ebd.: 26–27). Die Demokratithese hingegen bestimmt das Los als den »konsequenteste[n] Ausdruck des demokratischen

Gleichheitsversprechens« (ebd.: 63). Buchsteins Pazifikationsthese bietet eine Alternative zu den Ansätzen der Sakral- und Demokratietheorie, da mit ihr die sozialintegrative Kraft der Verfahrensneutralität stärker gewichtet wird. Der Zufall kann als Manifestation eines irrationalen Wahrheitsanspruches, als Ausdruck radikaler politischer Gleichheit oder aber als neutrales Mittel zur politischen und gesellschaftlichen Stabilisierung verstanden werden (vgl. ebd.: 29).

Demokratie und Ostrakismos

Ebenfalls ein Wahlverfahren aus der griechischen Antike ist der dem Meierhans'schen Modell der Disqualification zugrundeliegende Ostrakismos – auch Scherbengericht genannt. Dieses Verfahren wurde vornehmlich in Athen als Präventivmaßnahme gegen Tyrannis (Alleinherrschaft) und Stasis (Spaltungen in der Bürgerschaft, auch Bürgerkrieg) eingesetzt (vgl. Siewert 2002: 25). Die Bürger_innen ritzen den Namen einer zu mächtigen, gefährlichen oder unliebsamen Person in eine Tonscherbe; die Scherben wurden zusammengetragen und ausgezählt. Wenn mindestens 6.000 Stimmen abgegeben wurden, wurde jene Person mit den meisten Nennungen für zehn Jahre aus der Stadt verbannt. Während dieser Zeit blieb das Eigentum des Verstoßenen unangetastet, nach dem Ablauf der Frist konnte die Person als vollwertiges Mitglied in die Gemeinschaft zurückkehren (vgl. Forsdyke 2005: 149). Das Scherbengericht zeugt von der politischen Ermächtigung des Volkes und diente der Stabilisierung der Demokratie:

[...] the institution of ostracism not only symbolized the usurpation of political power by non-elites, but also signaled their lawful and moderate use of it. On a practical level, the moderate practice of ostracism avoided the destabilizing effects of intra-elite politics of exile with its mass expulsions and frequent violent attempts to return. On the ideological level, moreover, the institution of ostracism served as an important symbol of the justice and moderation of democratic rule in contrast to the non-democratic regimes that preceded it. In fact, democratic moderation in the use of exile [...]

not only prevented violent intra-elite conflict, but was a key factor in the stability of the democracy. (Ebd.: 151)

Die Idee der Disqualification von Politiker_innen ist dieser Praxis entnommen. Während beim athenischen Verfahren jährlich zu einem bestimmten Zeitpunkt abgestimmt wurde (vgl. ebd.: 147), werden bei Meierhans die Disqualification-Votes über Jahre kumuliert, bis sie 100 Prozent ergeben – erst dann werden Politiker_innen ihres Amtes enthoben. Der Titel der Performance *Some use for your broken clay pots* nimmt die Scherben der zerbrochenen Tontöpfe auf und verweist so indirekt auf den Ostrakismos.⁶

Ton und Stimme

Tongefäße wurden im antiken Griechenland nicht nur benutzt, um eine politische Stabilisierung zu gewährleisten, sie bemaßen zudem die Redezeit von Rechtsuchenden in athenischen Gerichtsverfahren: Aus einem mit Wasser gefüllten Tonkrug floss während der Rede unablässig ein Rinnsal in einen darunterliegenden Auffangbehälter. Wenn die gesamte Wassermenge vom oberen in das untere Gefäß geflossen war, musste auch der Redner zu einem Ende kommen (vgl. Young 1939).

Das Ende von Meierhans' Redezeit wird weniger ausgeklügelt markiert: Nach exakt 90 Minuten klingelt sein Handyalarm. In Brüssel beendet er die Performance abrupt, die Vorstellungen können jedoch bis über zwei Stunden dauern. Die Aufführungsdauer ist einerseits vom Festival- oder Theaterbetrieb, andererseits von der Partizipation des Publikums abhängig (vgl. Koban 2016). Letzteres trifft auch auf Meierhans' System zu: Es kann nur so lange funktionieren, wie die Bürger_innen aktiv am politischen Geschehen teilnehmen. *Some use for your broken clay pots* nimmt das Dialogische einerseits inhaltlich, im prozesshaften System der Disqualification, andererseits formal im Gespräch mit dem Theaterpublikum auf. Um die Performance zu einem ›offiziellen‹ Ende zu bringen, dankt Meierhans dem Publikum, schaltet den OHP aus und begibt sich hinter die Pressewand beziehungsweise die Bühne. Er kommt mehrmals nach vorne, um sich vor

dem klatschenden Publikum zu verbeugen. Indem er eine theatrale Konvention bedient, unterstreicht er den Als-ob-Charakter der Aufführung. Diese Betonung des Fiktionalen hebt die Rahmung als Lecture Performance zusätzlich hervor.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Some use for your broken clay pots* vom 4. 5. 2015 im Schlachthaus Theater Bern besucht. Eine unveröffentlichte Videoaufzeichnung einer Brüsseler Vorstellung wurde freundlicherweise vom Kaaitheater zur Verfügung gestellt (vgl. Meierhans 2014b).
- 2 Das Beratungsteam bestand aus der Verfassungsrechtsexpertin Anne-Emmanuelle Bourgaux und aus den Soziologen und Politikwissenschaftlern Rudi Laermans, Jean-Benoît Pilet und Dave Sinardet.
- 3 Bis in die 1990er Jahre wurde der von Bazon Brook geprägte Terminus des Action Teachings, welcher von Joseph Beuys' öffentlichem Kunstunterricht ausgeht, und jener der Lecture Demonstrations gleichbedeutend mit Lecture Performance verwendet. Einzig der letztgenannte Begriff setzte sich durch, um mit ihm die Entdeckung des Vortrags als künstlerische Performance zu beschreiben (vgl. Rainer 2012).
- 4 Das gesamte Bühnenbild sowie die zum Verkauf stehenden Verfassungsexemplare wurden für die Berner Aufführung nicht rechtzeitig geliefert. Meierhans beschwor vor Beginn der Performance die Vorstellungskraft des Publikums, indem er das Bühnenbild detailliert beschrieb. Dort, wo sonst die Pressewand gestanden hätte – übrigens von demselben Hersteller wie ihn Angela Merkel bevorzugt –, stand ein Stativ mit Leinwand. Die Originallänge der Pressewand wurde mit schwarzem Klebeband am Boden markiert. Mit diesem Tape wurde der Performancetitel in identischer Schriftart an die hintere Bühnenwand geklebt. Ein Overhead-Projektor wurde an einen kleineren, breiteren Holztisch herangeschoben. Auf diesem Tisch wurden die OHP-Folien ausgebreitet. Eine Auswahl der Folie wurde auf die Leinwand projiziert.
- 5 Die Theaterkritikerin Brigitta Niederhauser spricht der Performance jedoch sämtliche Dramaturgie ab (vgl. Niederhauser 2015).
- 6 Die Verbindung zwischen Meierhans' System und dem Ostrakismos wird in diversen Ankündigungen, Rezensionen und Pressemeldungen erwähnt, nicht jedoch explizit während der Performance (beispielsweise vgl. Kaaitheater 2014; vgl. Niederhauser 2015; vgl. Kunstenfestivaldesarts 2014).

Verwendete Literatur

- Buchstein, Hubertus (2009): *Demokratie und Lotterie. Das Los als politisches Entscheidungsinstrument von der Antike bis zur EU*, Frankfurt am Main: Campus.
- Forsdyke, Sara (2005): *Exile, Ostracism, and Democracy. The Politics of Expulsion in Ancient Greece*, Princeton: Princeton University Press.
- Geisler, Alexander/Sarcinelli, Ulrich: »Modernisierung von Wahlkämpfen und Modernisierung von Demokratie?«, in: Andreas Dörner/Ludgera Vogt (Hg.): *Wahl-Kämpfe. Betrachtungen über ein demokratisches Ritual*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 43–68.
- Husemann, Pirkko (2005): »Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. Zum Aufführungsformat der *lecture performance*«, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 51 (1), S. 85–97.
- Kaaithater (2014): »Christophe Meierhans. Some use for your broken clay pots«, auf: www.kaaithater.be/en/e1328/some-use-for-your-broken-clay-pots/ (letzter Zugriff: 3. 1. 2016).
- Koban, Ellen (2016): »Tönerer Ernst – Demokratie als Fiktion«, in diesem Band.
- Kunstenfestivaldesarts (2014): »Christophe Meierhans. Some use for your broken clay pots«, auf: <http://archive.kfda.be/2014/en/projects/some-use-your-broken-clay-pots> (letzter Zugriff: 3. 1. 2016).
- Meierhans, Christophe (2014a): *Some use for your broken clay pots*. Belgien: MER Paper Kunsthalle.
- Niederhauser, Brigitta (2015): »Warten auf das Scherbengericht«, auf: www.derbund.ch/kultur/theater/Warten-auf-das-Scherbengericht/story/27970078 (letzter Zugriff: 3. 1. 2016).
- Rainer, Lucia (2012): »Lecture Performance. Das Experiment an der Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft«, in: Sigrun Brunsiek (Hg.): *Praxistest. Künstlerische Projekte zur Vermittlung aktueller Kunst*, Schöppingen: Schöppinger Forum, S. 140–142.
- Siewert, Peter u. a. (Hg.) (2002): *Ostrakismos-Testimonien I*, Stuttgart: Franz Steiner.
- Young, Suzanne (1939): »An Athenian Klepsydra«, in: *Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 8, S. 274–284.

Verwendete Aufzeichnung

- Meierhans, Christophe (2014b): *Some use for your broken clay pots*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 26./27. 2. 2014 im Kaaistudio's in Brüssel, Privatarchiv G. B.

Einladung zum Widerspruch

Publikumspartizipation in *Some use for your broken clay pots* von
Christophe Meierhans

In der Lecture Performance *Some use for your broken clay pots* stellt der Schweizer Künstler Christophe Meierhans ein alternatives demokratisches System vor.¹ Seiner Präsentation liegt eine ausgearbeitete Verfassung mit 350 Artikeln zugrunde. Meierhans fordert zur Diskussion seines politischen Entwurfs auf und das Publikum folgt seiner Einladung mit großer Dialogbereitschaft. Die schiere Anzahl der Wortmeldungen wie auch die detaillierte inhaltliche Auseinandersetzung der Zuschauer_innen mit Meierhans' Verfassung überrascht. Wie gelingt es der Performance, eine solch intensive und engagierte Beteiligung auszulösen? Meinen die Zuschauer_innen an einer politischen Debatte teilzunehmen, oder lassen sie sich auf ein (Theater-)Spiel ein? Wie wird diese ambivalente Situation etabliert und aufrechterhalten? Werden die Zuschauer_innen tatsächlich zu Agierenden, die Einfluss auf den Diskussionsverlauf nehmen, oder spielt Meierhans manipulativ mit ihren Wortmeldungen? Kurz: Wird hier der Theaterraum politisiert oder eine politische Diskussion ästhetisiert und parodiert?

Die Strategie, mit der Meierhans das Publikum zur Partizipation auffordert, kann als Einladung zum Widerspruch beschrieben werden. Zu Beginn der Vorstellung weist ein_e Vertreter_in der jeweiligen Theaterinstitution darauf hin, dass für Wortmeldungen zwei Saalmikrofone zur Verfügung stünden, die in jedem Fall zu benutzen seien. Meierhans betritt die Bühne aus der ersten Reihe heraus und fordert gleichermaßen einladend wie provokativ zur Beteiligung auf: »If you disagree, or if you think that what I'm saying is wrong, just don't hesitate to interrupt me.« Meierhans lädt also innerhalb bestimmter Regeln zum Mitdenken, Unterbrechen und Intervenieren ein. Eine solche klare »invitation to participate« (White 2013: 9, Hv.i.O.) ist laut

Gareth White entscheidend, um Partizipation auszulösen. Um das Publikum über die Konventionen der theatralen Interaktion hinaus zur Teilnahme zu bewegen, müssen diese also partiell ausgesetzt werden. Dennoch lässt die Als-ob-Konvention des theatralen Sprechens eine solche Einladung erst einmal unglaubwürdig erscheinen. So ermuntert Meierhans zwar anfangs wiederholt zu Wortmeldungen, es ist jedoch eine erste, im Vorhinein arrangierte Frage nötig,² um das Publikum von der Ernsthaftigkeit der Einladung zum Widerspruch zu überzeugen.

Der Kritiker Ludovic Lamant beschreibt die Wirkung dieses tendenziell provokativen Verfahrens wie folgt: »les spectateurs, plutôt sur la défensive, passent l'essentiel de leur temps à chercher la faille dans le raisonnement« (Lamant 2014: 2). Diese Suche nach Schwachstellen und Lücken in Meierhans' Argumentation kann im Brecht'schen Sinne als Aktivierung verstanden werden: So wie die epische Darstellungsweise darauf ausgerichtet ist, gesellschaftliche Prozesse »in ihrer Widersprüchlichkeit« (Brecht 1993: 82) erkennbar werden zu lassen, erfolgt auch in *Some use for your broken clay pots* die Partizipation als kritische Reflexion des Gesagten, als Suche nach Widersprüchen im Präsentierten.³ Das Publikum wird wie »[d]er Zuschauer des epischen Theaters [aufgefordert zu sagen:] So darf man es nicht machen« (ebd. 1989: 110). Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Meierhans' Präsentation inhaltlich und formal auf die Generierung von Widerspruch ausgerichtet ist.

Meierhans stellt einen radikalen Gegenentwurf zu gegenwärtigen repräsentativen demokratischen Systemen vor. Sein Modell bricht mit dem Grundprinzip demokratischer Praktiken – der Wahl – und setzt stattdessen auf ›Disqualification‹: Die Amtsenthebung von Politiker_innen auf Basis negativer Voten der Bürger_innen soll zum Prinzip demokratischer Souveränitätsausübung werden. Bereits ein solcher Verfassungsentwurf hat ein provokantes, polarisierendes Wirkungspotential. Eine an der Ausarbeitung der Verfassung beteiligte Juristin stellt fest: »When I tell people about this constitution, within two minutes everybody is arguing. The idea of a new regime has subversive power; it provokes staggering reactions« (Capelle 2014: 14). Doch warum werden auch im theatralen Rahmen

»konsequenzverminderten Handelns« (Kotte 1998: 123) solche intensiven Publikumsreaktionen ausgelöst?

Dies liegt an der ambivalenten Rahmung der Veranstaltung, die zwischen Vortrag und Theater oszilliert: Meierhans betritt die funktional auf die Vortragssituation ausgerichtete Bühne erst nach einem Grußwort der jeweiligen Organisator_innen. Das Saallicht bleibt eingeschaltet und Meierhans spricht zunächst frei nach einem klaren Skript, dann spontaner auf Wortmeldungen reagierend.⁴ Er wandert auf und ab, unterstreicht seine Argumentation mit strukturierender Gestik und signalisiert gelegentlich durch Denkerposen, dass er den Einwänden des Publikums aufmerksam zuhöre. Nur einige wenige Unsicherheitsgesten wie das Spielen mit den eigenen Fingern kratzen am Bild des professionellen Redners. Bei zentralen Argumenten und besonders provokanten Thesen, etwa dem Vergeben von Ämtern nach Losverfahren, macht er rhetorische Pausen, beobachtet intensiv sein Publikum und lauert sozusagen auf Widerspruch. Dabei präsentiert er jegliches Detail seines Verfassungsentwurfs von absurd erscheinenden Vorschlägen, wie dem Verzicht auf eine stehende Verwaltung, bis hin zur Choreografie von Staatsakten mit gleichbleibender Ernsthaftigkeit. Sein Präsentationsstil kann also gleichermaßen als Parodie wie als detaillierte, sachliche Auseinandersetzung wahrgenommen werden.

Diese Ambivalenz spiegelt sich auch im Verhalten des Publikums wider, bei dem sich ernsthafte inhaltliche Wortmeldungen und Gelächter stetig abwechseln und überlagern. So werden Fragen gestellt, die auf die Überprüfung der Verfassungskonstruktion zielen, zum Beispiel wie in einem System ohne Parlament die Funktion der Legislative erfüllt werden solle. Einzelne Fragen reflektieren aber auch die der Präsentation innewohnende Komik: So erkundigte sich in Brüssel ein Zuschauer danach, ob – sofern ein Beitritt zur Verfassung freiwillig wäre – auch jene Bürger_innen Steuern zahlen müssten, die auf einen Beitritt verzichten würden. Diese Frage löste große Heiterkeit im Publikum aus. Während also ein Teil des Publikums dem Gestus seiner engagierten Wortmeldungen entsprechend an einer politischen Diskussion teilzunehmen und den Theaterrahmen zu vergessen scheint, überwiegt beim anderen Teil die Wahrnehmung der komischen Elemente. Die Zuschauer_innen interpretieren Meierhans' Performance

als Satire und reagieren dementsprechend mit Gelächter auf absurd erscheinende Details.

Dieser Rezeptionsmodus wird auch durch einen Theatereffekt unterstützt: Im Laufe der Vorstellung zerschellen zwei aus dem Schnürboden herabfallende Keramikblumentöpfe.⁵ Meierhans übergeht ihr lautes Zerbersten nonchalant. Die Tontöpfe sind explizite Hinweise auf den theatralen Rahmen der Veranstaltung. Ihr Zerspringen verweist auf den Titel *Some use for your broken clay pots*, der sich wiederum auf die griechisch-antike Praxis des Scherbengerichts bezieht, das dazu diente, einzelne Bürger der Polis per Abstimmung in die Verbannung zu schicken. Laut Ankündigungstext sieht Meierhans hier eine historische Referenz für sein Grundkonzept der Disqualification (vgl. Kaaitheater o.J.: o.S.). Meierhans selbst bezeichnet die Tontöpfe deshalb im Gespräch mit dem Theaterwissenschaftler Friedemann Kreuder als »Mittel zum Zweck« (Koban 2016), Lamant gar als »clins d'œil brechtiens« (Brecht'sches Augenzwinkern) (Lamant 2014: 2). Nach dem Zerbersten des zweiten Tontopfs ändern sich, wie Meierhans feststellt, Qualität und Modus der Publikumspartizipation: »Nach dem zweiten Mal ist es meist so, dass die Leute anders sprechen, anders intervenieren oder dass andere Leute zu sprechen anfangen« (Koban 2016). So wird in der Brüsseler Aufführung die Frage danach, ob man als Nicht-Staatsbürger_in Steuern zahlen müsse, erst nach Herabstürzen des zweiten Tontopfs gestellt. Man könnte also sagen, dass Meierhans' Konzept darauf angelegt ist, zu große Ernsthaftigkeit in der Diskussion zu vermeiden, ja zu sabotieren.

Können die Zuschauer_innen, sei es, dass sie engagiert widersprechen oder sich spielerisch auf Meierhans' Argumentation einlassen, überhaupt als Akteur_innen begriffen werden? Helen Freshwater betont, dass Zuschauerpartizipation nicht grundsätzlich als ermächtigend und emanzipierend verstanden werden dürfe (vgl. Freshwater 2009: 62–65, 70–76). Zuschauerpartizipation im engeren Sinne müsse dem Publikum weitreichende, durch die Performer_innen nur bedingt steuerbare Einflussmöglichkeiten einräumen:

Performances which ostensibly invite the audience to make a creative contribution, only to offer them the choice of option A or option

B – or the chance to give responses which are clearly scripted by social or cultural convention – are as disappointing and mendacious, in their own way, as political consultation exercises which merely provide an illusion of public dialogue while serving to legitimate decisions taken by the authorities. (Ebd.: 75–76)

Gelingt es Meierhans, eine demokratische Diskussion innerhalb des Theaterraumens zu generieren?⁶ Können die Aufführungen gar, obwohl sie im Theaterraum stattfinden, mit Susan C. Haedicke als »democratic performatives« (Haedicke 2013: 46), als Probe und Erprobung demokratischer Praktiken, hier der Diskussion und Debatte, verstanden werden?⁷ Zunächst einmal bewegt sich die Zuschauerpartizipation bei Meierhans im Rahmen der kulturellen Konventionen, die für Vorträge gelten. Auffallend ist auch, dass Meierhans manche Fragen nicht oder nur sehr rudimentär beantwortet, sei es, indem er ins Allgemeine ausweicht oder indem er die jeweils Fragenden auf einen späteren Zeitpunkt vertröstet. Dies entfaltet zwar parodistische Wirkung, kann aber ebenso als enttäuschende ›illusion of public dialogue‹ wahrgenommen werden. Auch wenn manche Zuschauer_innen sich spielerisch auf die Situation einlassen, stuft Meierhans selbst den Dialog als »nicht fair« (Koban 2016) ein und bekennt im Gespräch mit Kreuder, dass er 90 Prozent der Fragen und Einwände schon kenne und dementsprechend strategisch darauf reagieren könne (vgl. Kreuder/Meierhans 2015). Der Spielraum für ›creative contribution[s]‹, auf die sich Meierhans ad hoc eine Antwortstrategie überlegen muss, ist also vergleichsweise gering. Letztlich muss auch die Einflussmöglichkeit der Zuschauer_innen darauf, welche inhaltlichen Aspekte Meierhans vorstellt, als ›choice of option A or option B‹ aufgefasst werden. Meierhans setzt während seiner Präsentation Overheadprojektionen zur Visualisierung ein. Hier wird ein modularisiertes System erkennbar, das es ihm erlaubt, auf Publikumsfragen lediglich mit dem Auflegen weiterer Folien, die jeweils einzelne Aspekte seines Systems darstellen, zu reagieren. Trotz ihrer Intensität kann die Publikumspartizipation in *Some use for your broken clay pots* also nicht eindeutig als emanzipatorisch verstanden werden. Auch nach Jacques Rancière ist Partizipation kein geeignetes Mittel zur Emanzipation

von Zuschauer_innen. Er fordert: »Wir müssen nicht die Zuschauer in Schauspieler/Akteure verwandeln«, sondern »die Aktivität, die dem Zuschauer eigen ist« (Rancière 2009: 28), anerkennen. Rancière stellt ganz grundsätzlich den Gegensatz von Aktivität des Eingreifens und Passivität des Zuschauens in Frage (vgl. ebd.: 22–23). Emanzipierte Zuschauer_innen zeichneten sich vielmehr dadurch aus, dass sie als »aktiv[e] Interpreten [...] ihre eigene Übersetzung [der Bühnenvorgänge, S.N.] ausarbeiten« (ebd.: 33). Damit wäre die Emanzipation der aktiven Zuschauer_innen ohne einen einzigen Moment der Publikumspartizipation realisiert. Sie erscheint hier auch überflüssig oder gar kontraproduktiv; für Rancière besteht eine ganz unmittelbare Verwandtschaft der Tätigkeiten des Zuschauens und Darstellens im Theater, da auch die Zuschauer_innen »ihr eigenes Gedicht zusammenstellen, wie es auf ihre Weise die Schauspieler, [...] Tänzer oder Performer tun« (ebd.: 24).

Kann also *Some use for your broken clay pots* als politische Performance aufgefasst werden, oder handelt es sich vielmehr um eine kollektive Reflexion von Politik im ästhetischen Rahmen mit parodistischen Zügen? Wenn Publikumspartizipation weder per se noch in diesem spezifischen Kontext als Akt der Emanzipation verstanden werden kann, verliert sie dann nicht ihr politisches Wirkungspotential? Da Meierhans den Theaterrahmen durch die politische Diskussion nie aufbrechen oder auch nur ausblenden lässt, kann die Performance kaum als ›democratic performative‹ aufgefasst werden, vielleicht aber als demokratisches Probandeln in einem spielerischen und theatralen Sinne.

Gegenwärtig dominieren im europäischen Kontext Konventionen, die laut Christopher Balme Theater nicht als Öffentlichkeit, sondern als Raum der ästhetischen Rezeption bestimmen (vgl. Balme 2014: 3). Hans-Thies Lehmann stellt fest, dass dem »Theater als öffentliche, öffentlich wirkende Praxis [...] fast alle gemeinhin ›politisch‹ genannten Funktionen abhandenkamen« (Lehmann 2005: 450, Hv. i. O.). Wenn auch der Versuch, die ästhetischen Wahrnehmungskonventionen zu durchbrechen und im Theater Öffentlichkeit herzustellen, vor diesem Hintergrund geradezu aussichtslos wirkt, lässt sich an der Ernsthaftigkeit der Diskussion ablesen, dass dies Teilen des Publikums ein großes

Bedürfnis zu sein scheint. Letzten Endes bleibt *Some use for your broken clay pots* ein ständiges Oszillieren zwischen politischer Diskussion und satirischer Performance. Genau hier liegen die Stärken wie auch die Grenzen von Meierhans' Ansatz.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Some use for your broken clay pots* vom 4. 5. 2015 im Schlachthaus Theater Bern besucht.
Eine unveröffentlichte Videoaufzeichnung einer Brüsseler Vorstellung wurde freundlicherweise vom Kaaitheater zur Verfügung gestellt (vgl. Meierhans 2014).
- 2 Die Leiterin des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern, Nicolette Kretz, bestätigte im Rahmen von *itw : im dialog 2015*, dass ein solches Arrangement im Vorfeld der Vorstellung mit einer Zuschauerin getroffen wurde.
- 3 Dieses Aufzeigen von Widersprüchen steht bei Brecht in untrennbarem Zusammenhang mit seiner dialektisch-materialistischen Methodik und kann nur partiell auf Meierhans' Arbeitsweise übertragen werden (vgl. Brecht 1993: 82).
- 4 Meierhans gibt im Gespräch an, dass ungefähr die ersten zwanzig Minuten der Performance textlich fixiert sind (vgl. Kreuder/Meierhans 2015).
- 5 In der Berner Aufführung wurde ein Topf von einem Mitarbeiter hereingetragen und zerschmissen.
- 6 Diese Frage wird auch von dem Kritiker Marnix Rummens angesprochen und uneingeschränkt positiv eingeschätzt: »Here, something is brought to life, which has been essential to democracy since time immemorial (the Greeks), but which we have meanwhile unlearned, namely the art of public debate. Not public debate as a dialogue that leaves the prevailing consensus intact. But as a space for committed criticism, retort and friction.« (Rummens 2014).
- 7 Haedicke bezieht sich auf Straßentheater und Interventionen im Stadtraum, den sie als »actual public space« (Haedicke 2013: 14) bezeichnet. Öffentlichkeit ist also für das Wirkungspotential von »democratic performatives« (ebd.: 46) ein entscheidendes Kriterium. Jedoch muss stark bezweifelt werden, dass es Meierhans tatsächlich gelingt, im Rahmen von *Some use for your broken clay pots* Öffentlichkeit herzustellen.

Verwendete Literatur

- Balme, Christopher (2014): *The theatrical public sphere*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brecht, Bertolt (1993): »Kleines Organon für das Theater«, in: Werner Hecht u. a. (Hg.): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 23, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 65–97.
- Brecht, Bertolt (1989): »Vergnügungstheater oder Lehrtheater«, in: Werner Hecht u. a. (Hg.): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 106–116.
- Capelle, Bart (2014): »Challenging realities. Between desire and disappointment«, in: Kunstenfestivaldesarts (Hg.): *Christophe Meierhans. Some use for your broken clay pots*, Programmheft, auf: <http://archive.kfda.be/2014/sites/default/files/documents/field/christophemeierhanssomeuseforyourbrokenclaypots.pdf> (letzter Zugriff: 9. 10. 2015).
- Freshwater, Helen (2009): *Theatre & Audience*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Haedicke, Susan C. (2013): *Contemporary Street Art in Europe. Aesthetics and Politics*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Kaaithheater (Hg.) (o.J.): »What if ... our democracy were fundamentally different?«, auf: www.kaaitheater.be/en/e1328/some-use-for-your-broken-clay-pots/ (letzter Zugriff: 14. 10. 2015).
- Koban, Ellen (2016): »Tönerner Ernst – Demokratie als Fiktion«, in diesem Band, S. 61–66.
- Kotte, Andreas (1998): »Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand«, in: Günter Ahrends (Hg.): *Forum Modernes Theater* 13 (2), S. 117–133.
- Lamant, Ludovic (2014): »Happening à la gloire d'une démocratie où les élections ont disparu«, auf: www.hiros.be/uploads/Happening_a_la_gloire_dune_democratie_ou_les_elections_ont_disparu_Ludovic_Lamant.pdf (letzter Zugriff: 9. 10. 2015).
- Lehmann, Hans-Thies (2005): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Rancière, Jacques (2009): *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen.
- Rummens, Marnix (2014): »Meierhans. Broken claypots«, auf: www.hiros.be/uploads/Etcetera_eng-2.pdf (letzter Zugriff: 9. 10. 2015).
- White, Gareth (2013): *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.

Verwendete Aufzeichnungen

Kreuder, Friedemann/Meierhans, Christophe (2015): *Vortrag & Kunst II: Thematisierung des Globalen. Kapitalismus als globale Religion. Profanierungen im Gegenwartstheater*, Videoaufzeichnung des Gesprächs vom 5.5.2015 im Rahmen von itw : im dialog »Spielwiesen des Globalen« in Bern, Privatarchiv S.N.

Meierhans, Christophe (2014): *Some use for your broken clay pots*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 26./27.2.2014 im Kaaistudio's in Brüssel, Privatarchiv S.N.

Kapitalismus als globale Religion

Profanierung in Christophe Meierhans' *Some use for your broken clay pots*

Für Martin Zenck

Wenn heute die Verbraucher in der Massengesellschaft unglücklich sind, dann nicht nur, weil sie Gegenstände konsumieren, die ihre Nichteignung zum Gebrauch einverleibt haben, sondern auch und vor allem, weil sie glauben, über diese ihr Eigentumsrecht auszuüben, weil sie unfähig geworden sind, diese Gegenstände zu profanieren. (Agamben 2005: 81)

Aus der Sicht des italienischen Philosophen Giorgio Agamben, die er in seinem 2005 erschienenen Aufsatz »Lob der Profanierung« (ebd.: 70–91) formuliert, wurden in der römisch-antiken Gesellschaftsform als ›heilig‹ oder ›religiös‹ diejenigen Dinge bezeichnet, die auf irgendeine Weise den Göttern gehörten. Als solche waren sie dem freien Gebrauch und dem Verkehr der Menschen entzogen, konnten weder verkauft oder als Pfand gegeben, noch zur Nutznießung überlassen oder mit Dienstbarkeit belastet werden. Als ›Religion‹ lässt sich aus diesem kulturhistorischen Horizont definieren, was Dinge, Orte, Tiere oder Menschen dem allgemeinen Gebrauch entzieht und in eine abgesonderte Sphäre versetzt. Denn das lateinische Wort ›religio‹ kommt nicht von ›religare‹, »das, was das Menschliche und das Göttliche zusammenbindet und vereint« (ebd.: 71), sondern von ›relegere‹, »das auf die Gewissenhaftigkeit und die Aufmerksamkeit, die bei den Beziehungen zu den Göttern walten sollen, und auf das besorgte Zögern (das Wiederlesen – relegere), vor den Formen – und Formeln – hinweist, an die man sich halten muß, wenn man die Absonderung zwischen Heiligem und

Profanem respektieren will« (ebd.: 71–72, Hv. i. O.). Ein solcher – auch jenseits seiner Historizität reformulierbarer – Begriff von Religion zielt also nicht auf die voraussetzungslose Gegebenheit der Bindung von Körpern und ihres Umgangs mit Dingen an die Götter, sondern hinterfragt die kulturellen Praktiken und Diskurse ihrer Hervorbringung. An die Stelle der bedingungslosen Akzeptanz der produkthaften Abgeschlossenheit des Religiösen tritt die beständige Neu-Evaluation der Prozessualität seiner Bedeutungsstiftung: Religion ist damit nicht das, was Menschen und Götter verbindet, sondern das, was darüber wacht, dass sie voneinander unterschieden bleiben. Eine der kulturhistorisch bedeutsamsten Praktiken, die Menschheit von ihrer ideologisch-interessegeleiteten Indienstnahme für religiöse Begriffe der herrschenden Schichten zu befreien, ohne diese einfach abzuschaffen, ist das Spiel: Denn die Macht des heiligen Aktes liegt begründet in der Verbindung zwischen dem Mythos, der die Geschichte erzählt, und dem Ritus, der sie reproduziert und aufführt. Das Spiel hingegen zerbricht diese Einheit: Als ›ludus‹ oder handelndes Spiel lässt es den Mythos fallen und bewahrt den Ritus; als ›iocus‹ oder Wortspiel löscht es den Ritus aus und lässt den Mythos überleben. In diesem Sinne begründen sich beispielsweise die griechisch-antike Tragödie und das geistliche Spiel des Mittelalters als spielerisch-reflexive Formen der Ausstellung von Ritualität und profanieren zeitgenössische Theaterkünstler_innen religiöse Mythen als latente Denkfiguren des Kapitalismus. Denn unter den Vorzeichen des kapitalistischen Gesellschaftssystems stellt sich die Frage nach dem an bestimmten Dingen, Orten, Tieren und Menschen mittels kultureller Praktiken vollzogenen Übergang in den Bereich des Heiligen neu und anders. Für Agamben ist die zeitgenössische Form des Kapitalismus seinem Wesen nach selbst ein religiöses Phänomen: Wie erstmals in den Opfer-Riten der christlichen Religion jeder geheiligte Ort, Körper und dessen Umgang mit Dingen den Mythos von Geburt, Erdenbesuch, Tod und Wiederauferstehung des Gottessohnes Jesus evident machen sollte, anstatt sie dem alten griechisch-antiken Rahmen der Re-Evaluierung ihrer ›Absonderung‹ für die Götter zu unterwerfen, wird auch im Kapitalismus mit jedem Gebrauch der Dinge der auf sie bezogene ideologische Diskurs des Zusammenspiels von ›Gebrauchswert‹, ›Mehrwert‹ und ›Schauwert‹ als neuer Form der ›Trinität‹

performativ wieder vergegenwärtigt. Das Heilige ist selbst in Form der spielerisch-reflexiven Profanierung seiner Ritualität oder auch seines Mythos nicht mehr möglich, es sei denn in Form der umfassenden und omnipräsenten ›Profanierung‹, wie sie für den Kapitalismus als ›Religion‹ charakteristisch ist. Letzterer ist laut Agamben eine ›Kultreligion‹, das heißt es hat in ihm alles nur unmittelbar mit Bezug auf den Kultus Bedeutung. Der Kapitalismus kennt keine spezielle Dogmatik, keine Theologie; sein Kultus ist von permanenter Dauer, das heißt es ist nicht möglich, zwischen Feiertagen und Werktagen zu unterscheiden, denn es gibt nur Feiertage; er zielt nicht auf Erlösung oder Sühnung einer Schuld, sondern auf die Schuld(en) selbst. Emanzipatorischer, ›neuer‹ Gebrauch von Orten, Körpern und ihres Umgangs mit Dingen liegt damit immer in der Verbindung mit etwas, das man nie haben kann, das man sich nicht aneignen kann; er bezieht sich auf Dinge, insoweit sie nicht Gegenstand von Habhaftwerdung und Besitz werden können. Insofern ist jedoch keinesfalls völlig auszuschließen, dass das Unprofanierbare, auf das sich die kapitalistische Religion gründet, in Wahrheit gar kein solches ist und es daher durchaus auch noch heute wirksame Formen ›wahren Gebrauchs‹ geben kann. Denn dieser stellt ja eben genau ›nicht‹ irgendwelchen naturgegebenen Gebrauch wieder her, welcher der Absonderung von Praktiken in der Sphäre der Religion, der Wirtschaft oder der Justiz vorausging; es gibt diesseits oder jenseits der bestehenden Formen der Absonderung keinen ›unbefleckten‹ Gebrauch der Dinge. Es geht vielmehr um den von den stabilen alltäglichen Kontexten und Funktionen des religiösen Kults oder auch der Arbeitswelt befreiten und in neue Kontexte versetzten Gebrauch von Praktiken und Dingen im vollen Bewusstsein ihrer ›Leere‹.

Einen solchen ›neuen‹ Gebrauch eröffnet Christophe Meierhans' Performance *Some use for your broken clay pots* (2013)¹, indem sie die in den Abraum der vergangenen Geschichte der attischen Demokratie abgedrängte kulturelle Praxis des ›Ostrakismos‹ – des Scherbengerichts – zugleich wiederentdeckt und hinsichtlich ihres ›Schauwerts‹ durch aktualisierende Reformulierung profaniert.

Gleich jenen mittelalterlichen Schauspielgewerbetreibenden aus der Gruppe der sogenannten Iocutores oder auch Giullari, die ihre

– gesellschaftlich aufgrund ihres despektierlichen Berufsstandes ja so nicht gegebene – Autorität zur Entlarvung gesellschaftlicher Missstände von Erlebnissen aus einer ›anderen Welt‹ herleitet, entwirft Meierhans – vom gegenwärtig praktizierten Status quo der Demokratie höchst befremdet – mittels seines selbstfabrizierten ›Aldilà teatrale‹ (vgl. Münz 1998) ein alternatives Demokratieverständnis, das auf der Basis eines Wahlprinzips der ›Disqualification‹ funktioniert.

Was er nach und nach im Dialog mit dem Publikum über die von ihm evozierte genuin theatrale Anderwelt, sein ›Aldilà teatrale‹, auslöst, ist nun erstaunlicherweise das Aufgeben der traditionell passivkonsumierenden Zuschauerrolle zugunsten einer Teilhabe an seinem, die alltäglichen Verhältnisse befremdenden Blick und eines ›eingreifenden Denkens‹. Durch solche darstellerische Evokation der potentiellen Veränderbarkeit der Lebenswelt reformuliert er im besten Sinne den Theaterbegriff Bertolt Brechts (vgl. Brecht 1967: 170–171). In einem intrikaten Balanceakt zwischen Faktifizierung des Fiktionalen und Fiktionalisierung des Faktischen in eigener Rede und mittels Dialogangebots an das Publikum eröffnet Meierhans den im Lauf der Performance mehr und mehr zu deren Teilnehmer_innen werdenden Zuschauer_innen auf der rezeptiven Inszenierungsebene die Möglichkeit eines ›neuen‹ Gebrauchs: Dieser bezieht sich jedoch nicht etwa auf eine Art recycelten Ostrakimos, sondern vielmehr auf das Bewusstsein von der individuell körpergebundenen Verantwortlichkeit für Gemeinwohl und Gemeinwesen im Zuge ihrer spielerisch-professionierenden Aushandlung – etwa im Sinne des Hervorgehens des Menschen aus seiner selbstverschuldeten demokratischen Unzuständigkeit und Politikverdrossenheit.

Zwei zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Performance von einem Co-Akteur vor den Augen der Zuschauer_innen ostentativ fallen gelassene oder unerwartet plötzlich von der Oberbühne herabfallende Blumentöpfe verschränken, zu Scherben geworden, für das Publikum – im Sinne der besagten Fiktionalisierung des Faktischen – wie zitathaft die antikische Zeit mit der Zeitlichkeit des eigenen Erlebens. Sie markieren zugleich ›Einbrüche des Realen‹ (vgl. Lehmann 1999), dessen krisenhaft erfahrbare Kontingenz als globales Geschehnis ohne

jede individuelle Möglichkeit der Beeinflussung Meierhans mit Hilfe der künstlerisch gestalteten Zeitlichkeit der Kontinuität in der performativen Herstellung einer ›kommunikativen Öffentlichkeit‹ (vgl. Habermas 1990) stabilisiert. In dieser Hinsicht verbleibt die intellektuelle Leistung seines Tuns in *Some use for your broken clay pots* im Rahmen der aus Platons Idealstaat ausgegrenzten ›doxa‹, welche als künstlerische Form der Inversion bei Meierhans allerdings die selbstbewusste Volte vollzieht, dass als nur vermeintlich Wissende aus seinem vorgestellten Staat nunmehr die Politiker_innen, nicht mehr länger die Künstler_innen abgesondert werden.

Anmerkung

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Some use for your broken clay pots* vom 5. 5. 2015 im Schlachthaus Theater Bern besucht.

Verwendete Literatur

- Agamben, Giorgio (2005): *Profanierungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke*, Bd. 20, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1990): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Münz, Rudolf (1998): »Aldilà teatrale. Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen«, in: ders.: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, S. 273–287.

Ellen Koban (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Tönerner Ernst – Demokratie als Fiktion

Ein Gespräch mit **Christophe Meierhans** und **Friedemann Kreuder** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) zu *Some use for your broken clay pots*

Friedemann Kreuder: Christoph Meierhans, seit 15 Jahren arbeiten Sie als Komponist, Musiker, Performer. Ihre künstlerischen Arbeiten zeichnen sich nicht nur durch Interdisziplinarität aus, sondern bewegen sich auch an der Schnittstelle zwischen alltäglichen beziehungsweise aktuellen und fiktiven beziehungsweise zukünftigen Wirklichkeiten.

Mit Ihrer Performance *Some use for your broken clay pots* touren Sie seit Februar 2014 durch Europa.¹ In einem theatralen Rahmen präsentieren Sie einen Zukunftsentwurf, ein neues politisches System, das Anleihen nimmt beim antiken Scherbengericht. In Form von herabfallenden Tontöpfen bricht diese politische Praxis unvermittelt auch in den ästhetischen Raum ein – warum auf diese Weise?

Christophe Meierhans: Ich sehe die Töpfe als Mittel zum Zweck. Vielleicht haben wir diese Lösung aufgrund einer gewissen musikalischen Sensibilität gefunden. Aber ich sehe sie wirklich als notwendig an für das Gespräch. In vorbereitenden Test-Aufführungen haben wir gemerkt, dass das Publikum zu ernst wird, dass man in der Gegenwart versandet. Das Publikum muss daran erinnert werden, dass es im Theater ist, sprich: dass es eigentlich ein bisschen freier ist als außerhalb. Die Töpfe erfüllen diesen Zweck gut. Sie fallen einfach von der Decke. Oft hört man dann Schreie aus dem Publikum. Nach dem zweiten Mal ist es meist so, dass die Leute anders sprechen, anders intervenieren oder dass andere Leute zu sprechen anfangen.

Friedemann Kreuder: Die vom Publikum gestellten Fragen oder die geäußerten Kommentare werden teilweise sehr scharf gegen Sie

gerichtet. Wie empfinden Sie als Akteur diese Situation? Wie schätzen Sie Ihre eigene Position in diesem Spiel ein?

Christophe Meierhans: Ich glaube, dass ich in einer sehr sicheren Position bin. Ich kann bestimmte Fragen nicht beantworten, oder ich kann auf einmal grausam werden. Ich kann mir das alles leisten. Insofern ist die Gesprächssituation nicht fair. Aber das Publikum kommt ja gerade deshalb ins Theater: Es will jemanden auf der Bühne haben, der es bei den Händen nimmt und irgendwohin führt. Das ist der Deal. Daher nehme ich mir die Freiheit, in dem Gespräch auch unfair sein zu können. Ich weiß, auf welche Fragen ich wie antworten will, weil sie gerade gut ins Konzept passen.

Friedemann Kreuder: Was erwarten Sie selbst von Ihrer Performance? Was möchten Sie beim Publikum erreichen?

Christophe Meierhans: Ich möchte, dass das Publikum der vorgeführten Fiktion Glauben schenkt und sie gleichzeitig aber auch anzweifelt. Dass man sagt: »Es ist eine Fiktion, aber da ist etwas drin, das man auch eins zu eins übernehmen könnte.« Dass man sich überzeugen lassen könnte. Das ganze Stück, das Bühnenbild, auch mein Bart – alles soll den Zweifel nähren, soll ambivalent bleiben. Mein Bart sollte Motörhead und Jefferson suggerieren – beides gleichzeitig.

Friedemann Kreuder: Ich habe gestern, eingeladen durch das Spiel, in das Sie uns verwickelt haben, gemerkt, wie wichtig mir doch ganz bestimmte demokratische Grundfragen sind. Man hat auch im Publikum plötzlich eine Initiative zur Aktivität bemerkt, die zumindest dieses Gefühl der individuellen Verantwortlichkeit wieder in den Raum stellt. Der Zweifel, den wir an der Fiktionalität oder Wahrheit der Politizität haben, muss ja sozusagen der bestehende Realitätszweifel sein.

Christophe Meierhans: Ja. (*Lacht.*) Worüber ich anfangs selbst erstaunt war, ist, wie stark die Leute reagieren. Ich habe mich oft gefragt: »Was passiert da? Warum bauen die Leute so einen Druck auf und so eine Ernsthaftigkeit?«

Wenn es beispielsweise in der Performance um die Mehrheitsentscheidung geht, wo 49 Prozent die Entscheidungen der 51 Prozent akzeptieren müssen, das ist der Punkt, an dem die Leute sich aufregen. In dem Moment wird etwas Ethisches oder Moralisches berührt, das weiter reicht als das Politische. Das ist eigentlich fast schon vorpolitisch.

Friedemann Kreuder: Bisher sind Sie in Europa getourt. Würden Sie die Performance gerne auch außerhalb von Europa zeigen?

Christophe Meierhans: Ich würde *Some use for your broken clay pots* sehr gerne in Korea oder in Kanada aufführen; vor allem in Korea ist der Bezug zur Autorität ein ganz anderer. In Amerika würde ich die Performance gerne in Texas zeigen, denn dort ist die Verfassung wohl noch am sakralsten. Der Kult der ›Founding Fathers‹ ist noch immer präsent und relevant.

Friedemann Kreuder: Ihre Performance hinterlässt einen nachhaltigen Eindruck, nicht zuletzt auch durch das materielle Produkt einer Verfassung in 350 Artikeln, die nach der Vorstellung zum Einsehen ausliegt. Dahinter verbirgt sich doch sicherlich ein langer Arbeitsprozess mit vielen Expertengesprächen? Wie kam es überhaupt zu dieser Idee, auf der Bühne Demokratie zu verhandeln?

Christophe Meierhans: Der Prozess hat zwei Jahre gedauert. Zuerst gab es die Idee, eine Verfassung zu schreiben. Die Realität sollte durch eine Fiktion herausgefordert werden, die realer ist als die Realität. Ich wollte ein imaginäres politisches System so entwickeln, dass es bis ins letzte Detail ausgearbeitet und folglich nicht mehr fiktiv ist. Die Verfassung ist von einer Verfassungsrechtlerin geschrieben und entspricht allen Rechtsnormen. Die verschiedenen Gesellschaften, die daraus entstehen könnten, sind imaginär. Wahrscheinlich hätten die Leute aus Bern eine ganz andere Gesellschaft im gleichen System als die Leute aus Norwegen. Das Ziel des Projektes war also von Anfang an die Idee der Verfassung.

Friedemann Kreuder: Wie haben Sie dieses Ziel konkret verfolgt?

Christophe Meierhans: Ich habe politische Philosoph_innen, Politolog_innen, Soziolog_innen angesprochen, ob sie Interesse an einem solchen Projekt hätten. Diejenigen, mit denen ich gearbeitet habe, waren tatsächlich an dem Deal interessiert, dass es ein Theaterstück bleibt. Der Ausgangspunkt war, dass wir ein System zu bauen versuchen, das sich so stark wie möglich von unserem Demokratiebegriff unterscheidet. Es sollte so verschieden und gleichzeitig so stark und argumentierbar wie möglich sein. Ob das System gut oder schlecht ist, war uns relativ egal. Dann habe ich mir völlig wahllos Institutionen ausgedacht. Ich habe mich überall bedient, habe Vorhandenes geändert, überspitzt. Alle zwei Wochen haben wir uns getroffen, und ich habe versucht, meine Erfindungen zu verteidigen. Die Expert_innen haben natürlich heftig dagegen argumentiert. Allmählich sind wir zu einer Art ›System‹ gekommen.

Friedemann Kreuder: Nach welchen Grundsätzen sollte das System funktionieren?

Christophe Meierhans: Wir hatten anfangs überhaupt keine Ahnung, wohin uns das Projekt führen würde. Ich wusste nur, dass ich mit ›Disqualification‹ anfangen wollte, weil dies das Gegenteil von ›Wahl‹ ist. An irgendeinem Punkt sagte der Soziologe: »Ich weiß jetzt, was es für ein System ist.« Daraufhin haben wir angefangen, unsere eigene Schöpfung zu analysieren und den Feinschliff zu machen.

Friedemann Kreuder: War von Anfang an klar, dass auf der Bühne nur Sie selbst die von Ihnen auf den Weg gebrachte Verfassung (re-)präsentieren können?

Christophe Meierhans: Ich wollte mich eigentlich aus dem Spiel raushalten. Es war geplant, dass ein Schauspieler auftreten sollte, dem die Verfassung als Skript dient. Bei den Proben stellte sich jedoch heraus, dass dieses Vorhaben nicht umsetzbar ist, weil so viel Material zu lernen ist. Letztendlich ist entschieden worden, dass ich die Performance

machen muss. Das war auch richtig, weil permanent unsicher bleiben soll, wie ernst die Veranstaltung gemeint ist.

Friedemann Kreuder: Wie und in welchem Rahmen kann man diese spontane Frage-Antwort-Situation der Performance denn herstellen und proben?

Christophe Meierhans: Nur mit Ausprobieren. Eine Zeitlang habe ich jedes Abendessen zu Proben umfunktioniert. Wenn man mich fragte, woran ich gerade arbeite, begann ich zu erzählen und fing mit dem Proben an. Es gab also dauerhafte Proben. Zusätzlich habe ich auch eine Reihe Leute eingeladen, mit mir Einzelproben zu machen. Anfangs habe ich Begriffe aufgeschrieben und die Leute ziehen lassen. Ich musste die Begriffe dann erklären, zum Beispiel was Disqualification ist. Nach 30 oder 40 Einzelgesprächen habe ich angefangen mit Gruppen zu arbeiten, was schwieriger zu handhaben ist. Die erste richtige Probe war eigentlich die Premiere. Ich würde sogar sagen, dass das Stück erst nach der fünften oder sechsten Vorstellung fertig geworden ist. Erst dann konnten wir die Moderation und die Gruppendynamik besser verstehen.

Friedemann Kreuder: Die Dynamik, die sich da in Form der aktiven, sachlichen wie emotionalen Zuschauerbeteiligung entwickelt und im Gesprächsverlauf intensiviert, ist wirklich enorm. Was wäre, wenn Sie die Diskussion fortsetzen würden, ohne die Performance ›offiziell‹ zu beenden? Wenn Sie die Verfassung einfach bis zum Ende real verteidigen würden?

Christophe Meierhans: Es muss immer einen Endpunkt geben. Endpunkt wäre, dass alle einschlafen oder dass niemand mehr im Raum ist. Ein Ende, bei dem abgestimmt wird, wer für und wer gegen die Verfassung ist, kann meiner Meinung nach nicht entstehen. Mein Wecker klingelt nach eineinhalb Stunden und dann probiere ich, allmählich zu einem Ende zu kommen. Manchmal dauert die Performance zwei Stunden und zehn Minuten. Zweieinviertel Stunden ist, finde ich, das Maximum, wenn es noch viele Fragen gibt. Bestimmte

Gespräche will ich nicht einfach abschneiden. Solange es noch interessant ist, mache ich einfach weiter. Aber es ist wichtig, dass die Performance irgendwann abgeschnitten wird, um das Weiterdenken zu stimulieren. Vielleicht holt man sich die Verfassung und sieht nach, was dort steht. Oder man fängt an, sich selbst zu überlegen, was eine mögliche Lösung sein könnte – das wäre noch besser.

Anmerkung

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Some use for your broken clay pots* vom 4. 5. 2015 im Schlachthaus Theater Bern besucht.

Messen, Tauschen, Weitergeben

Äquivalenz- und Wertverhältnisse im Theater der Gegenwart

Das Thema Prekarität beherrscht seit einigen Jahren die Diskussion um den Wandel von Arbeitsverhältnissen in den westlichen Gesellschaften. Als Diagnose und Stigma zugleich ist der Begriff der Prekarität, oder auch des Prekariats, auf so unterschiedlichen Ebenen wie der soziologischen Interpretation auf der einen und einem hierarchischen Distinktionsmerkmal auf der anderen Seite in Gebrauch. Der Soziologe Luc Boltanski hat nicht nur die an diese Begriffe gebundenen Phänomene betrachtet und, wenn auch zugespitzt, erörtert. Er hat darüber hinaus einen performativen Widerspruch in Rhetorik und Denken der Prekarität ausgemacht. Diesen Widerspruch beschreibt er in dem Text »Leben als Projekt. Prekarität in der schönen neuen Netzwerkwelt« als Effekt einer projektbasierten Rechtfertigungsordnung, einer projektbasierten Polis (vgl. Boltanski 2007). Diese sei hochgradig flexibel, mobil und netzwerkartig strukturiert und entsprechend nach einem neoliberalen managerialen Prinzip organisiert. Diese Organisationsform, die Boltanski auch als »Kultur des Projekts« (ebd.) beschreibt, sei indes nicht allein das Resultat rein unternehmerischen Kalküls, sondern auch Anpassung und Erbe einer ganz bestimmten kulturellen Disposition: Unabhängigkeit, Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung sind dabei interessanterweise jene Kriterien, denen nicht das Unternehmer-, sondern das Künstler-Credo der 1960er und 1970er Jahre verpflichtet war. Betroffen von einer derartigen projektbasierten Rechtfertigungsordnung seien heute ausgerechnet diejenigen, die nicht »fit genug« seien, in dieser Welt zu reüssieren, weil sie zu schwach, zu eigenwillig, zu altmodisch, kurz: nicht anpassungsfähig genug seien.

Im zweiten Teil seines Beitrags führt Boltanski aus, dass sich nun genau jene projektbasierte Rechtfertigungsordnung auch auf das Privatleben und damit die Lebensplanung und -gestaltung ausgeweitet

habe. Der von Boltanski diagnostizierte performative Widerspruch resultiert dabei aus einer unterschiedlichen Bewertung und Perspektivierung der ›Kultur des Projekts‹ innerhalb der linken Kulturkritik: Während diese von einer linken Kapitalismuskritik radikal zurückgewiesen würde, würde sie zugleich auf der biopolitischen Achse befürwortet. Bezogen etwa auf Themen wie Abtreibung, gleichgeschlechtliche Ehe, Geburtenregelung, Reproduktionsmedizin etc. würden durchaus ultraliberale Formen der Rechtfertigung praktiziert. Die Effekte derartiger Argumentations- und Handlungszusammenhänge passen letzten Endes auch nicht ins Bild einer projektbasierten Rechtfertigungsordnung. Die emotionalen Erfahrungen, die Boltanski anspricht, reichen von Einsamkeit, beziehungsweise Angst davor, bis hin zu Isolation.

Für den vorliegenden Beitrag ist nun aber nicht so sehr Boltanskis moralischer Impetus – bezogen auf die biopolitische Achse – von Interesse, als vielmehr die von ihm diagnostizierte und mit den ökonomischen Veränderungen in Verbindung gebrachte Kollision oder auch Umkehrung politischer Haltungen: Ehemals stabile Logiken von ›rechts‹ und ›links‹ würden zunehmend diffundieren und verlören ihren Geltungsanspruch. Diese Diffusion ergäbe aber überhaupt erst eine Schwächung der Kritik am Kapitalismus, was wiederum eine

Wiederherstellung eines Feldes entschlossener sozialer Kämpfe [verhindere], deren Ziel eine Neubestimmung der Formen der Produktion und der Konzeptionen der Produktivität, eine weniger ungleiche Verteilung des Zugangs zu elementaren sozialen Gütern und eine Verringerung der gegenwärtigen ökonomischen und sozialen Prekarität sein müsste. (Ebd.)

Was haben Boltanskis Ausführungen mit dem zeitgenössischen Theater zu tun?

Auch im zeitgenössischen Theater macht sich seit längerem ein ähnlich gelagerter zentraler performativer Widerspruch bemerkbar. Er ergibt sich hier nicht aus der Verschränkung und Überlagerung ökonomischer und biopolitischer, sondern ökonomischer und ästhetischer Handlungs- und Argumentationszusammenhänge.

Im Gegenwartstheater wird, was nicht erstaunlich ist, die oben beschriebene Ausweitung einer neoliberalen Rechtfertigungsordnung thematisiert und kritisiert. Zu nennen wären hier die sogenannten Wirtschaftsdramen wie Rolf Hochhuths *McKinsey kommt* (2003), Moritz Rinke's *Café Umberto* (2005) oder Andres Veiel's *Das Himbeerreich* (2012). Dasselbe gilt für das Projekttheater, das auf derlei Dynamiken reagiert hat, etwa mit dem 2008 von Barbara Gronau und Carena Schlewitt kuratierten Festival Palast der Projekte im Theater Hebbel am Ufer Berlin (HAU).¹ Dort ergaben sich nicht zuletzt aufgrund der als krisenhaft wahrgenommenen Finanzierungssituation von (freiem) Theater auch projektkritische Tendenzen bezogen auf den Theaterbetrieb selbst. Obwohl in etlichen Aufführungen und Projekten eine allzu schlichte Dichotomie von Ästhetik versus Ökonomie vermieden wurde, lässt sich eine stabile Denkfigur in den allermeisten Theaterproduktionen hierzu erkennen: Eine sich funktionalistischen Kriterien unterordnende projektbasierte Logik wird, ähnlich wie es Boltanski formuliert hat, als Effekt einer zunehmenden Ökonomisierung der Lebenswelt aufgefasst und kritisch zurückgewiesen. Nun aber ergibt sich, bezogen auf das Gegenwartstheater, auch hier ein performativer Widerspruch: Denn während eine projektbasierte Rechtfertigungsordnung auf der ökonomischen Achse als neoliberale Praxis enttarnt und zurückgewiesen wird, wird sie auf der theatral-ästhetischen Achse, sozusagen als Verlängerung des Künstler-Credos der 1960er und 1970er Jahre, durchaus befürwortet. Diese Haltung ist untrennbar verbunden mit einer Apologie des postdramatischen Theaters beziehungsweise der Performance Art als einer nichtrepräsentationalen Ästhetik sowie einer antiinstitutionalistischen Organisationsform, die sich gegen die Routinen einer standardisierten staatstheaterbetrieblichen Arbeitsform, mit ihren klaren Strukturierungen von Arbeitsprozessen und -hierarchien richtet. Zahlreiche Produktionen, die dieser Idee verpflichtet sind, entwickeln und präsentieren diese im Kontext internationaler Festivals oder in der Freien Szene. Dabei überlagern sich in der Regel zwei Argumentationslinien: Eine Argumentationslinie verläuft entlang der Verteidigung und Profilierung der Festival- beziehungsweise Festidee, welche auf die utopischen Konzepte Jean-Jacques Rousseaus und Richard Wagners zurückweist und dem

Gedanken verpflichtet ist, in einem begrenzten Zeitraum, außerhalb alltäglicher Zeit- und Raumgefüge, das Besondere, Außergewöhnliche erlebbar zu machen. Dazu gehört, dass ein Festival, anders als ein Staatstheaterbetrieb, es überhaupt erst ermöglicht, sich auf bestimmte Ästhetiken oder Inhalte zu konzentrieren. Die Organisationsform des Projekts ist hierbei die – auch für Künstler_innen positiv konnotierte – Basis für Selbstbestimmung und ästhetische Innovation, die sich wiederum auf hohe Flexibilität, Mobilität und vergleichsweise kurzfristige Planbarkeit im Verhältnis zu den eher trägen Organisationsstrukturen von Stadt- und Staatstheatern gründet (vgl. Elfert 2009; vgl. Koch 2014).

Die Idee einer Transzendierung von Alltagswelt im Fest trifft sich, und das wäre die zweite Argumentationslinie, durchaus mit einer ästhetischen Vorstellung von Theater, die jegliche Form von Referentialität, von einer festgelegten Subjekt-Objekt-Dichotomie unterläuft. Die Betonung im Postdramatischen Theater und in der Performance Art liegt auf dem Ereignishaften, der (vermeintlich unhintergehbaren) Präsenz des Dargestellten im Hier und Jetzt (vgl. Drewes 2010). Die Ausdrucksformen und Spielarten dieses Theaters sind durchaus vielfältig und haben in der Tat längst auch die Membran zum institutionalisierten Theaterbetrieb der stehenden Häuser durchdrungen. Dies widerspricht jedoch nicht dem Umstand, dass sie sich ideell und ästhetisch auf die historischen Avantgardebewegungen und die Neo-Avantgarde mit deren umfassender Repräsentationskritik, deren Kritik am Kunst- und Theaterbetrieb und der pädagogischen Implikation, jeglicher Illusionismus befördere die Manipulation der Zuschauer_innen, zurückbeziehen lassen. Eine derartige Vorstellung von Ästhetik und Organisationsform richtet sich auch gegen jede Form von leichter Zugänglichkeit, Konsumierbarkeit, Messbarkeit und damit Verwertbarkeit überhaupt. Jegliche autonome Kunst begreift sich demgemäß spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts, zumindest idealiter, als Residuum, als ein Außen utilitaristischer und damit auch ökonomischer Zwänge und Funktionalisierungen.

Festzuhalten bleibt, dass also auch im aktuellen Theaterdiskurs zwei Diskurs- und Handlungstopoi miteinander konkurrieren, die sich einerseits in einer Ablehnung der ökonomischen Achse, begriffen als

Ablehnung einer projektbasierten, weil neoliberal gefassten – oder darauf reduzierten – Rechtfertigungsordnung, artikulieren, während andererseits der Projektgedanke bezogen auf das Ethos des künstlerischen Schaffens, also der ästhetiko-politischen Achse, durchaus befürwortet wird.²

Die Analogie zu Boltanskis Ausführungen ist unverkennbar und mit ihrer Hilfe lässt sich nicht nur die Widersprüchlichkeit der beschriebenen Situation fassen, sondern auch der Wandel des ästhetischen und ökonomischen Gefüges im Feld der Kunstproduktion.

Denn während im 20. Jahrhundert im Gefolge der Kapitalismuskritik Bertolt Brechts, Theodor W. Adornos u. a. und der Ideologiekritik des Poststrukturalismus kategoriale Trennungen von Ästhetik und Ökonomie und damit von ›rechts‹ und ›links‹ überhaupt noch möglich schienen, ist eine identische Argumentation für die Gegenwart und damit auch für Praxis und Diskurs des Gegenwartstheaters nicht mehr in derselben Weise durchführbar. Die Diffusion ästhetischer und ökonomischer Zusammenhänge lässt es daher notwendig erscheinen, auch das ästhetiko-ökonomische Feld jenseits dichotomer Grenzziehungen zu betrachten.

Impulse hierzu finden sich in den zahlreichen soziologischen, kulturwissenschaftlichen und auch wissenschaftsgeschichtlichen Untersuchungen der letzten Jahre.³ Es handelt sich um Forschungen, die den kulturellen Gehalt des Ökonomischen untersuchen (vgl. Illouz 2007, vgl. Vogl 2010, vgl. Hörisch 2011, vgl. Klein/Windmüller 2014, vgl. Macho 2014) und umgekehrt, vorwiegend kulturwissenschaftlich erforschte Phänomene wie Unsicherheit und Unwägbarkeit auch für die wirtschaftswissenschaftliche Forschung fruchtbar machen (vgl. Tanner 2004).

Im Rahmen des vorliegenden Beitrags bedeutet dies, Formen des Messens, Tauschens und des Weitergebens nicht als auf monetäre Zirkulationszusammenhänge begrenzt aufzufassen, sondern als stets sich wandelnde Ausdrucksweisen spezifisch eingeübter Kulturtechniken⁴ mit ihren je damit in Verbindung stehenden Formen sozialer Interaktion und materieller Repräsentation.

Das Theater als ›Hypermedium‹ (Balme 2011) fungiert hier, wie so oft, als eine spezifische Beobachtungsanordnung: Es stellt aufgrund

seines spezifischen Zeige-Gestus und seiner besonderen Marktförderung überhaupt erst eine Situation her, die bestimmte ästhetische und ökonomische Zusammenhänge, sozusagen im Modus zweiter Beobachtung, kenntlich macht, und zwar über bloß abbildende und/oder inhaltliche Schwerpunktsetzungen hinaus auch über die Form einer spezifisch ausgewählten Organisationsweise.

An zwei Beispielen sollen derart spezifische Anordnungen und damit verbundene Überlagerungen, Schichtungen, aber auch wechselseitige Abgrenzungsweisen von Ästhetik und Ökonomie erörtert werden. Zum einen anhand der Produktion *X Minutes. Durational Comedy* (2014) von Schick/Gremaud/Pavillon,⁵ zum anderen anhand von *Performance Room*, einer Performancereihe, die seit 2012 von der Tate Modern in London in Kooperation mit der BMW AG produziert wird.

Die Produktion *X Minutes* der Performer_innen Martin Schick, François Gremaud und Viviane Pavillon greift Zusammenhänge und Wirkungsweisen des Ästhetischen wie Ökonomischen auf und thematisiert dabei auch theatrale Organisationsstrukturen, insbesondere die von Festivals. Denn diese können die Produktion *X Minutes* bei einer (Online-)Auktion erwerben. Im Gegenzug spielen die Performer_innen eine eigens entwickelte Fünf-Minuten-Sequenz in der Landessprache des jeweiligen Käuferlandes, das der Performance angefügt wird. Außerdem steuern alle Koproduzierenden ein Objekt zur Performance bei und werden so zu Akteur_innen der Performance. Sämtliche Aufführungen werden nur kurz geprobt, mitunter wird in der Aufführung improvisiert. Während der gesamten Aufführung zeigt eine mitlaufende Digitaluhr die verbleibende Zeit bis zu deren geplantem Ende an. Die Performance wird abrupt abgebrochen, sobald die Zeit abgelaufen ist. Wie die Performer_innen vorrechnen, befinden sie sich erst ab 90 Minuten Spielzeit in der Gewinnzone. Aufführungsorte waren bisher u. a. Ungarn, Polen, Belgien, Frankreich und die Schweiz.

Schicks Idee zu dieser Performance resultierte aus einem persönlichen Anliegen.⁶ Der unausgesprochenen, aber dennoch ebenso wirkungsvollen wie marktorientierten Wettbewerbssituation innerhalb der Festivalszene will Schick eine theatrale Offenlegung entgegensetzen. In der Tat spitzt *X Minutes* die Marktsituation des Theaters zu.

Die sich vom herkömmlichen Konsumgütermarkt unterscheidenden Marktmechanismen von theatralen Aufführungen – aufgrund der Unmöglichkeit einer objektbezogenen Inbesitznahme, aufgrund der staatlichen Intervention des Marktes mit Hilfe von Subventionen und schließlich aufgrund der Doppelcodierung einer Aufführung, die stets Kunst und Ware zugleich ist – werden mit dem spezifischen Organisationsprinzip von *X Minutes* aufgegriffen und ausgestellt. Die Unmöglichkeit einer Inbesitznahme von Aufführungen wird über die Form des offiziellen und damit für jeden Zuschauenden transparenten Kaufaktes als gleichsam transitorische, aber den diversen performativen Ordnungsverschiebungen unterliegende Aktion kenntlich gemacht. Was den Umstand der Subvention angeht, führt *X Minutes* vor, dass es auch in Subventionskontexten keineswegs allein darum geht, jene Produktionen und Künstler_innen zu unterstützen, die aufgrund ihrer sich gegen jegliche Warenförmigkeit sperrenden Ästhetik nicht überlebensfähig wären. Vielmehr zeigt *X Minutes*, dass auch im Kontext staatlicher Subvention – und nicht zuletzt im Kontext der, zumindest idealiter, antikapitalistischen Gepflogenheiten gehorchenden Festival- und Theaterszenen – Marktgängigkeit, Effizienzdenken und Wettbewerbsaffinität durchaus zentrale Funktionskriterien darstellen. Nicht zuletzt ist *X Minutes* eine Performance, welche die Überlagerung von Ästhetischem und Ökonomischem für das Theater überhaupt erst zur Verhandlung bringt.

Die Produktion *X Minutes* ist dabei so organisiert, dass jeder Kaufende der Performance jeweils fünf Minuten besitzt, ihm das Ergebnis dieser fünf Minuten zunächst aber unbekannt ist. Er kauft also die Katze im Sack. Diese Form der Unwissenheit und damit Ungewissheit und Unsicherheit hat für den Kaufakt zwei unterschiedliche, aber miteinander verbundene Konsequenzen, die das Messen und das Tauschen betreffen. Vor dem eigentlichen Tauschakt unterliegt der Vorgang der Produktion und Verwertung(splanung) stets unterschiedlichen Stadien des Messens. Gemessen wird die Zeit der Herstellung (Produktionszeit) in Relation zur Arbeitszeit, gemessen wird aber auch die Qualität des Produkts im Vergleich zu anderen Produkten (und Waren anbietenden) und schließlich messen, bei einer Theateraufführung häufig intuitiv und naturgemäß anders als bei einer herkömmlichen

Materialkontrolle, die Rezipierenden ihren Nutzen in Abstimmung mit möglichen und je nach Erfahrungs- und Bedürfnishorizont recht unterschiedlichen Erwartungshaltungen. Wie *X Minutes* vorführt, ist also stets von einer Überlagerung und nicht von einer scharfen Trennung beziehungsweise Trennbarkeit ökonomischer und ästhetischer Mechanismen auszugehen.

Darüber hinaus lassen sich diese unterschiedlichen Formen des Messens nicht von denen des Tauschens trennen. Dem eigentlichen Tauschakt – von Kaufenden und Verkaufenden, von Anbietenden und Nachfragenden, von Produzierenden und Rezipierenden – gehen die unterschiedlichen Varianten des Messens voraus, sie bestimmen ihn damit aber zugleich. *X Minutes* verweist darauf, dass gerade im Theaterkontext, insbesondere aber im Performancekontext, der Faktor Unsicherheit ein zentrales Kompositum darstellt. Das Äquivalent, der Gegenwert einer gezahlten Theaterkarte, ist nicht klar definiert. Damit profiliert *X Minutes* auch hier die Doppelcodierung von Kunst und Ware. Denn der Faktor Unsicherheit ist nicht nur Bestandteil einer unvorhersehbaren, weil einmaligen Theateraufführungssituation, sondern auch Bestandteil jeder, im Kunstkontext aber verschärft von Volatilität gekennzeichneten Marktsituation. Dass die Kehrseite von Unsicherheit, nämlich Vertrauen, die entscheidende Basis ›jedes‹ Kaufaktes ist, spiegelt *X Minutes* auch auf der Produktionsseite. Das Performancekollektiv weiß nicht, ob, und wenn ja, von wem *X Minutes* gekauft werden wird. Auch weiß es während der ersten Produktionsstapen nicht, ob es je in der Gewinnzone landen wird. *X Minutes* führt somit also nicht nur die Überlagerung von ökonomischen und ästhetischen Zusammenhängen und Funktionalisierungen vor, sondern legt damit zugleich im Detail die Doppelcodierung eines jeglichen Tauschaktes offen: als ein von Unsicherheit und Vertrauen geprägtes Wechselverhältnis gleichermaßen. Der festgesetzte Preis einer solchen Aufführung ist dabei nichts anderes als die Markierung eines über Vereinbarung zwar hergestellten, letztlich aber nur hypothetischen Äquivalents. Dies zeigt wiederum, dass die mit den unterschiedlichen Intentionen und Gesetzmäßigkeiten eines solchen Tauschaktes verbundenen Vorstellungen auf Überlagerungen stabiler bis träger, aber eben auch fragiler Wertekategorien basieren.⁷

X Minutes verdeutlicht also, dass es kein ›Außen‹ ökonomischer Gesetzmäßigkeiten gibt, wenn auch nur die geringste Form eines Tausches vorliegt. Und damit führt es die triviale, wenngleich auch aus ideologischen oder idealistischen Gründen beiseite geschobene Erkenntnis und Tatsache vor Augen, dass eine traditionell ökonomie-, wenn nicht kapitalismuskritische Perspektive immer schon Teil dieser Verflechtungen ist – und begreift dies auch als Chance.

Das zweite Beispiel, *Performance Room*, eine von der Tate Modern London mit der BMW AG seit 2012 koproduzierte Reihe, ist in ästhetischer, diskursiver und organisatorischer Hinsicht eine Provokation herkömmlicher (politischer) Theaterauffassungen. Dort, wo *X Minutes* noch selbstkritisch die Überlagerung von Ästhetik und Ökonomie ins Spiel bringt, werden bei der Idee von *Performance Room* ökonomische, in diesem Fall betriebswirtschaftliche Logiken scheinbar reibungslos ins Räderwerk der Kunstproduktion, -vermarktung und -vermittlung integriert.

Die jeweiligen Performances werden in einem Raum in der Tate Modern zu einer bestimmten Zeit nur einmal aufgeführt und dabei keinem kopräsenten Publikum zugänglich gemacht, sondern Zuschauenden, welche die Aufführung ›lediglich‹ via Livestream im Internet ansehen können. Dieser Stream lässt sich bis heute – und vermutlich solange es BMW AG und Tate Modern zulassen – immer wieder abrufen. Nur eine kleine Differenz entscheidet darüber, ob und wenn ja für wen wichtig ist, den Stream live oder, analog zum Verfahren der filmischen Projektion, als identische Reproduktion zu sehen. Entscheidend ist hier lediglich das Wissen darüber, wann und dass man live dem Stream zusieht, alle sonstigen herkömmlichen theatralen Gegebenheiten, etwa die Singularität einer jeden Aufführung, sind unerheblich, weil es eben keine klassisch theatrale Aufführungssituation gibt. Die Reihe *Performance Room* rüttelt also, trotz aller Vorbehalte gegen Wesensbestimmungen von Theater, an einer letzten scheinbar unverrückbaren Definition von Theater, nämlich der stets vorausgesetzten Kopräsenz von Darstellenden und Zuschauenden und dem damit verbundenen transitorischen Livecharakter. Zugleich aber ermöglicht *Performance Room* über die Präsentation im Internet überhaupt

erst, jede Produktion und somit die unterschiedlichsten gegenwärtigen Ausdrucksformen von Theater und Performance einem globalen Publikum zugänglich zu machen. Der repräsentative Querschnitt an gezeigten Produktionen im digitalen Raum suggeriert: Das, was Performance und aktuelle theatrale Darstellung heute ausmacht, wird weltweit über das Internet exportiert. Dazu gehört auch, dass die jeweiligen Performer_innen ihren theatral-digitalen Raum ganz individuell gestalten und bespielen.⁸

Ähnlich wie bei *X Minutes* werden hier nicht nur ästhetische und produktionsrelevante Kriterien und Gesetzmäßigkeiten miteinander verbunden. Diese Verbindung ist darüber hinaus ihrerseits nicht untrennbar von den ökonomischen Voraussetzungen zu betrachten, die sie bedingen. Allerdings ist die Kombination von Ökonomie und Ästhetik, mehr noch als die individuelle Herangehensweise von *X Minutes*, Ausdruck einer gezielten unternehmerischen Marketingstrategie.

Institutionell betrachtet, wird hier eine weitere Kontextualisierung relevant. Von großem marketingstrategischen Nutzen ist nämlich der Umstand, dass die Kunstform Performance seit jeher ein Hybrid zwischen bildender und theatraler Kunst darstellt und sich damit stets institutionellen Zugehörigkeitsvorstellungen entzieht. Performances sind daher auch, anders etwa als umfangreiche Sprechtheaterproduktionen, leichter verortbar sowohl im Museum wie im Theater oder aufgrund ihrer Flexibilität und Authentizitätsaffinität im öffentlichen Raum. Dank dieser theatralen und institutionellen Hybridität, welche die Tate Modern zusammen mit der BMW AG auf das Gestaltungsprinzip des digitalen Raums überträgt beziehungsweise in diesen hinein verlängert, kann sowohl die Institution Museum als auch der BMW-Konzern eine ökonomisch-betriebswirtschaftliche Strategie, nämlich das Markenmarketing, an die ästhetische Idee von *Performance Room* anbinden. Tate Modern London und BMW AG werden somit automatisch zu einem Hybrid – zu einem Markenhybrid –, das die Untrennbarkeit von Ästhetischem und Ökonomischem herstellt und zugleich dazu auffordert, sich bestimmte Grenzziehungen zu vergegenwärtigen. Künstler_innen, die sich in diese Produktionsstruktur hineinbegeben, sind also auch hier immer schon Teil der sich als untrennbar erweisenden Verflechtung des Ästhetischen mit dem Ökonomischen. Die

dem Markenhybrid eigene Marketingstrategie fungiert hier als eine Art Verstärker: Sie führt vor, dass die Produzierenden ganz gezielt nutzenorientiert handeln, wenn sie davon ausgehen, dass bei jedem Klick auf den Livestream auch das Image der Marke oder vielmehr des Markenhybrids (Tate/BMW) an Wert gewinnt. Zugleich vermarkten die Künstler_innen sich und ihre Produktionen und können mit diesen Produktionen gleichzeitig je individuell bestimmte ästhetische Genre-spielregeln und damit verbundene Erwartungshaltungen wenn nicht unterlaufen, so doch ausloten. Künstlerisches Experimentieren und ökonomisches Handeln schließen sich also keineswegs aus.

Bezogen auf das in ökonomischen Kontexten übliche Messen und Tauschen bestätigt und produziert diese spezifische Form der Präsentation und Verbreitung allerdings auch (neue) Gesetzmäßigkeiten, die sich vom herkömmlichen Kauf einer Museums- oder Theaterkarte unterscheiden. Relevant hierfür ist das Internet als Distributor: Trotz der nach wie vor weltweit ungleich verteilten Internetzugangsmöglichkeiten können die Performances, abgesehen vom zu bezahlenden Netzzugang, umsonst angesehen werden. Der Tauschakt ist gleichermaßen rentabel für beide Seiten, es handelt sich, einem betriebswirtschaftlichen Jargon entsprechend, um eine klassische Win-win-Situation.

Performance Room verweist damit nicht nur auf die Zirkularität ästhetischer und ökonomischer Praktiken wie Vorstellungen. Das Konzept der Reihe wagt die für weite Teile der Kunst- und Theaterwelt provokante These ihrer Gleichwertigkeit. Denn die ökonomische und ästhetische Achse werden als nicht mehr trennbare Kategorien ins Spiel gebracht. Folgt man Boltanski, dann heißt das jedoch nicht, dass derlei (intentionale) Vermengungen jegliches kritische Bewusstsein und Handeln grundsätzlich suspendieren.

Anmerkungen

- 1 Nach dem Festival Palast der Projekte entstand die Publikation *Ökonomie im Theater der Gegenwart* (vgl. Schößler/Bähr 2009), die einige Impulse der Veranstaltung aufgegriffen hat.
- 2 Eine – wohl mehrschichtige – Überlagerung von Ablehnung und Befürwortung einer neoliberalen Rechtfertigungsordnung kommt ins Spiel, bezieht

man die Positionen von Festivalleiter_innen mit ein, die ihrerseits bestimmten kulturpolitischen Zwängen unterliegen. Sie haben ein gezieltes Interesse an ästhetischer Innovation, aber eben möglicherweise auch an effizienten Produktionsbedingungen. Ablesbar wäre diese Tendenz an der Zunahme von Häusern mit ausgeprägtem Gastspielbetrieb beziehungsweise Auftragsproduktionen wie die Berliner Festspiele, das Haus der Kulturen der Welt oder das Vidy in Lausanne.

- 3 Wichtige Zielsetzungen und Forschungsfelder, die an dieser Stelle nur skizziert werden können, sind die Begrenzung des Ökonomischen auf die Wirtschaftswissenschaften, der wechselseitige epistemologische Essentialismus von Wirtschaft(wissenschaft) einerseits und Kultur- und Kunst(wissenschaft) andererseits (vgl. Berghoff/Vogel 2004). Erwähnenswert sind außerdem ahistorische Modellbildungen und die Fokussierung auf rein kliometrische Methoden durch die Wirtschaftswissenschaften (vgl. Throsby 2001) sowie eine (traditionell) pejorative Einschätzung des Ökonomischen durch die Kultur- und Kunst(wissenschaften).
- 4 Der Mathematiker und Kulturwissenschaftler Jochen Brüning verweist beispielsweise auf die Bedingung und den engen Zusammenhang für die Entstehung der Kulturtechniken des Zählens und Rechnens in ökonomischen Kontexten (vgl. Brüning 2008).
- 5 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *30 Minutes* vom 5. 5. 2015 im Tojo Theater in Bern besucht.
- 6 Im Rahmen des Symposiums itw : im dialog »Spielwiesen des Globalen« führte Miriam Drewes am 6. 5. 2015 mit Martin Schick ein Künstlergespräch.
- 7 Im wirtschaftlichen Kontext ist der Wert nicht nur Gegenstand zahlreicher Theorien, sondern eine ökonomische Kategorie, die voraussetzt, dass unterschiedliche Waren und Güter in ein Verhältnis gesetzt und mit einem Preis (Äquivalent) ausgedrückt werden können. Im Kontext von Kulturorganisationen, wo es um sogenannte weiche oder auch diffuse Wertvorstellungen geht, schlägt John Holden zur Analyse kultureller Organisationsformen die Differenzierung in folgende drei, sich überlagernde Kategorien vor: der institutionelle Wert, der instrumentelle Wert und der intrinsische Wert (vgl. Holden 2006).
- 8 Vgl. u. a.: Bojana Cvejics Choreografie *Spatial Confessions* (2014) über die Institutionalisierung des Öffentlichen, Cally Spooners *He's in a Great Place* (2014), eines Film-Trailers ihres eigenen Musicals *And You Were Wonderful on Stage* (2014) oder die analog-digitale Installation von Nora Schultz namens *Terminal+* (2014) ausgehend von Steven Spielbergs Spielfilm *Terminal* (2004).

Verwendete Literatur

- Balme, Christopher (2011): »Die mediale Verfasstheit von Theater«, in: Anke Roeder/Klaus Zehelein (Hg.): *Die Kunst der Dramaturgie. Theorie – Praxis – Ausbildung*, Leipzig: Henschel, S. 139–149.
- Berghoff, Hartmut/Vogel, Jakob (Hg.) (2004): *Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte. Dimensionen eines Perspektivenwechsels*, Frankfurt am Main: Campus.
- Boltanski, Luc (2007): »Leben als Projekt. Prekarität in der schönen neuen Netzwerkwelt«, auf: www.polar-zeitschrift.de/polar_02.php?id=69 (letzter Zugriff: 30. 8. 2015).
- Brüning, Jochen (2008): »Mathematik und Modell«, in: Ulrich Dirks/Eberhard Knobloch (Hg.): *Modelle*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, S. 235–258.
- Drewes, Miriam (2010): *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*, Bielefeld: transcript.
- Elfert, Jennifer (2009): *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript.
- Hörisch, Jochen (2011): *Tauschen, sprechen, begehren. Eine Kritik der unreinen Vernunft*, München: Hanser.
- Holden, John (2006): *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*, London: Demos.
- Illouz, Eva (2007): *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Klein, Inga/Windmüller, Sonja (Hg.) (2014): *Kultur der Ökonomie. Zur Materialität und Performanz des Wirtschaftlichen*, Bielefeld: transcript.
- Koch, Klaus Georg (2014): *Innovation in Kulturorganisationen. Die Entfaltung unternehmerischen Handelns und die Kunst des Überlebens*, Bielefeld: transcript.
- Macho, Thomas (2014): *Bonds. Schuld, Schulden und andere Verbindlichkeiten*, München: Wilhelm Fink.
- Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hg.) (2009): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: transcript.
- Vogl, Joseph (2010): *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich: diaphanes.
- Tanner, Jakob (2004): »Die ökonomische Handlungstheorie vor der ›kulturalistischen Wende‹? Perspektiven und Probleme einer interdisziplinären Diskussion«, in: Hartmut Berghoff/Jakob Vogel (Hg.): *Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte. Dimensionen eines Perspektivenwechsels*, Frankfurt am Main: Campus, S. 69–98.
- Throsby, David (2001): *Economics and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.



Johanna Hilari (Universität Bern)

Das Spiel mit der neoliberalen Marktlogik

Ein Gespräch mit Martin Schick (Schick/Gremaud/Pavillon) zu
X Minutes. Durational Comedy

*X Minutes. Durational Comedy*¹ ist ein Performanceprojekt von Martin Schick, Viviane Pavillon und François Gremaud, bei dem die Koproduzierenden die Teilhabe am Projekt und eine einmalige Aufführung erwerben. Jede neue Realisation der Performance verlängert sich um exakt fünf Minuten, womit sich auch der Kaufpreis für weitere Interessierte erhöht.

Johanna Hilari: Martin Schick, zusammen mit Viviane Pavillon und François Gremaud haben Sie das Projekt *X Minutes* mit dem Untertitel *Durational Comedy* konzipiert. Wie ist dieses Projekt entstanden?

Martin Schick: Das Projekt kam zustande, weil ich im Jahr 2013 eine Einladung vom Office national de diffusion artistique (Onda) in Paris bekommen habe. Diese französische Kulturförderinstitution organisiert jährlich eine Veranstaltung, die wie eine Messe funktioniert. Dort zeigen eingeladene Künstler_innen ihre Arbeit vor Theater- und Festivalleiter_innen, um möglicherweise in deren Programme aufgenommen zu werden. Ich habe den Kontext der Veranstaltung sowohl inhaltlich als auch formal übersetzt, indem man vor Ort unsere Performance, die es zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht gab, in einer Auktion ersteigern konnte. Damit verkehren wir die Verkaufslogik, denn es kann nur kaufen, wer sich beteiligt. Kein Produkt, sondern Teilhabe wird erworben. Zuerst werden fünf Minuten verkauft, und erst dann werden die fünf Minuten produziert.

X Minutes, Schick/Gremaud/Pavillon
Foto: *ingoodcompany*

Johanna Hilari: *X Minutes* verlängert sich also mit jeder neuen Koproduktion, das heißt mit jeder Aufführung, um fünf Minuten. Funktionierte das Projekt wirklich ganz ohne öffentliche Finanzierung?

Martin Schick: Wir präsentieren uns bewusst als Entrepreneur_innen im direkten Kontakt mit den Veranstalter_innen. Wir verkaufen unsere Arbeit direkt an die Kaufenden für einen Betrag, den die Arbeit unserer Berechnung nach wert ist. Wir haben ein Budget erstellt, in dem angemessene Personal-, Produktions- und Tourneekosten für eine 90-minütige Performance aufgelistet sind. Diesen Endbetrag haben wir auf die Minuten runtergerechnet. Zu Beginn des Projektes sind wir für längere Zeit verschuldet. Der Aufwand ist viel größer als das, was wir für die ersten fünf Minuten erhalten. Aber nach 50 Minuten fangen wir an, Profit zu machen, und nach 90 Minuten haben wir die Schulden abbezahlt. Das heißt, wenn wir eine konventionelle Aufführungsdauer von eineinhalb Stunden erreicht haben, sind wir wieder bei null angekommen und haben eine Produktion ohne Fördergelder realisiert.

Ironischerweise hat uns die Commission Romande de Diffusion des Spectacles (CORODIS) in Lausanne Geld für die Projektentwicklung angeboten. Da es aber konzeptuell keinen Sinn macht, dieses Fördergeld einzusetzen, haben wir beschlossen, das Geld unter der Bedingung eines Kredits anzunehmen. Wir decken damit ausschließlich unsere Schulden und zahlen das Geld zurück, sobald wir Gewinn machen. Weil aber CORODIS als öffentliche Kulturförderstelle kein Geld annehmen kann, haben wir einen eigenen Verein gegründet. Er heißt CO-CORODIS. Wir zahlen das Geld auf das Vereinskonto von CO-CORODIS ein und gründen somit sozusagen eine inoffizielle Förderstelle, welche die gleichen Ziele verfolgt wie CORODIS.

Johanna Hilari: Wenn man einmal vom CORODIS-Beitrag absieht, nehmen Sie bis zur 50. Minute weniger Geld ein als Sie ausgeben.

Martin Schick: Die ersten Minuten sind eine Investition. Das heißt, wir versuchen, in diesen Minuten Wert zu generieren. Wir erregen mit unserem Konzept Aufmerksamkeit, weil wir eine neue Produktionsform

zu kreieren versuchen. Am Anfang lag nur das Konzept vor, die Performance entwickelte sich erst mit der Zeit. Worauf wir anfangs verzichteten, war die Auszahlung von Gagen. Aber wir spekulieren darauf, dass wir durch die Wertkreation den Betrag wieder einspielen. Eine Sache ist dabei wichtig: Wir imitieren zwar neoliberalistische Strukturen und Wertvorstellungen, wollen aber mit *X Minutes* keinen Profit machen. Außerdem limitieren wir uns, indem wir jede neue Fünf-Minuten-Sequenz beziehungsweise jede neue verlängerte Kreation nur einmal aufführen. Die ganze künstlerische Arbeit, bei der wir nach Möglichkeiten und Varianten der Wertanreicherung suchen, findet zwischen den konkreten Aufführungen statt. Die Arbeit verlagert sich dann sozusagen von der Performance in die Zwischen-Performance.

Johanna Hilari: Man könnte sagen, dass Sie bei diesem Projekt in mehreren Funktionen agieren. Einerseits müssen Sie das Stück immer wieder verkaufen, dabei sind Sie als Entrepreneur_innen tätig. Andererseits stehen Sie selbst auch als Performer_innen auf der Bühne. Ich nehme an, dass Sie sich eine Verkaufsstrategie überlegen mussten. Welche Strategie verfolgen Sie?

Martin Schick: Es gibt nicht eine Strategie, sondern viele Strategien. In Bern zum Beispiel war es so, dass ich den Kontakt zum AUAWIRLEBEN Festival Bern aufgenommen habe. Ich bin sozusagen als Geschäftsmann mit einem guten Angebot zu bestimmten Konditionen aufgetreten. Wir wurden von AUAWIRLEBEN also nicht eingeladen, sondern ich habe den Organisatorinnen das Stück als Investition vorgeschlagen. *X Minutes* war zu diesem Zeitpunkt (*30 Minutes*) relativ kurz und daher noch sehr günstig. Für AUAWIRLEBEN war reizvoll, dass es eine Koproduktion zu einem Spottpreis bekommt und nun zu diesem Club von Besitzer_innen gehört.

Jetzt arbeiten wir beispielsweise an einer neuen Strategie, welche die Aufmerksamkeit für das Projekt und somit auch seinen Wert steigern soll. Wir versuchen in den Verhandlungen, die Performance so zu verkaufen, dass sie an einem speziellen Anlass einer Spielzeit oder einer künstlerischen Ära platziert wird.

Johanna Hilari: Haben Sie bestimmte Vorgehensweisen für die Kreation der jeweils neuen fünf Minuten?

Martin Schick: Von Anfang an hatten wir statt einer Regie ein Regelwerk. Die Regeln lauten: Wir füllen fünf Minuten auf die Sekunde genau. Wir performen in der Sprache, die an dem jeweiligen Spielort gesprochen wird. Jeder Kaufende übergibt uns ein Objekt, das in die Performance eingebaut wird. In den ersten fünf Minuten geben wir mehrere Versprechen ab, die festlegen, was sich zu einer bestimmten Minute während der Performance ereignen wird. Die Versprechen sind teilweise schwer umzusetzen, könnten aber dank der Preissteigerung erreicht werden, zum Beispiel die in Aussicht gestellte Präsenz von Catherine Deneuve. Wir kündigen außerdem an, dass wir zu einem bestimmten Zeitpunkt das Publikum auf die Bühne bitten werden. Jede Person, die auf die Bühne kommt, wird somit Teil der Performance und muss bei den nächsten Aufführungen anwesend sein. Da sich diese Aufforderung ans Publikum jedes Mal wiederholt, besteht die Möglichkeit, dass sich die Anzahl von Performer_innen kontinuierlich vermehrt. Bis jetzt hat ausschließlich in Finnland (25 *Minutes*) eine Person die Bühne betreten, und steht seither mit uns auf der Bühne.

Bei 30 *Minutes* im Rahmen von AUAWIRLEBEN befand sich die Produktion noch im Aufbau. Man musste sich den weiteren Verlauf der Performance vorstellen. Erst ab 35 *Minutes* fängt es an, inhaltlich spannend zu werden. Als Zuschauer_in muss man nun zum Beispiel nach Paris pilgern, um eine neue, erweiterte Form von *X Minutes* zu sehen.

Johanna Hilari: In den Aufführungen machen Sie den Produktionsprozess der Performance sichtbar.

Martin Schick: Ja, und die Unmöglichkeit, diesen Prozess rückgängig zu machen.

Inhaltlich ist die Performance so aufgebaut, dass wir erst ein Regelwerk etablieren und uns dann darin verlieren. Wir drei Performer_innen folgen jeweils eigenen Logiken im Umgang mit dem Regelwerk.

Um der Konzeptlast entgegenzuwirken, ist das, was inhaltlich passiert, komödiantisch inszeniert. Wir spielen mit Missverständnissen und dokumentieren uns beim Scheitern. Innerhalb des Geschehens auf der Bühne beschließen wir, ab der 35. Minute wieder bei null einzusteigen, das Geschehene wiederholend und fortführend zugleich. Die Konsequenz ist eine Ansammlung von Material und Komplikationen. Bei den Zuschauer_innen wird dadurch im besten Fall ein Bewusstsein unserer Geschichte und Existenz produziert.

Ein Ende ist nicht eingeplant. Deshalb lautet der Untertitel des Performanceprojekts auch *Durational Comedy*.

Johanna Hilari: Sie müssen sich einerseits an rigide Zeitstrukturen halten und andererseits mit spontanen Situationen umgehen. Wie machen Sie das?

Martin Schick: Während der Performance tragen wir Kopfhörer. Wir nehmen im Vorhinein auf, wann wir was zu tun haben. Nur so können wir die genaue Spielzeit einhalten. Zum Beispiel können wir nicht alle der eingebauten Sprachen fließend sprechen. Diese Texte nehmen wir auf und sprechen sie während der Performance nach. Obwohl wir die Spielregeln aufbauen, unterliegen wir ihnen völlig. Wir selbst werden zu Spielfiguren in dieser Produktion.

Der ganze Schaffensprozess kommt uns wie ein Kreuzworträtsel vor. Wir als Performer_innen füllen die Lücken aus und stellen uns zur Verfügung – dann spielt sich das Spiel wie von selbst. Während der Aufführungen entstehen immer Unmöglichkeiten, die uns zwar überraschen, aber auch entgegenkommen. Wir versuchen, mit diesen Widerständen auf der Bühne umzugehen oder sie zu kommunizieren. Schlussendlich ist es eine Komödie des Scheiterns.

Johanna Hilari: Scheitern kann manchmal etwas Befreiendes haben.

Martin Schick: Ja, bei *X Minutes* geht es um das lustvolle Scheitern. Wir wollen das Scheitern nicht verneinen, sondern einschließen oder umarmen. Dabei stellen wir das Scheitern nicht aus, aber wir üben uns im Umgang damit.

Johanna Hilari: Sie greifen in *X Minutes* viele aktuelle kulturpolitische Themen auf. Inwiefern verstehen Sie diese Produktion auch als eine politische Stellungnahme?

Martin Schick: Alles, was bestehende Strukturen auflöst, oder jede Person, die sich mit bestehenden Strukturen befasst und an diesen arbeitet, ist meines Erachtens politisch. Wir bauen politische Themen des jeweiligen Tagesgeschehens ein, unter anderem um das Vergehen der Zeit sichtbar zu machen. Somit wird auch das Politische in seiner Vergänglichkeit gezeigt. Das Politische ist aber nicht im Inhalt, sondern an unserer Arbeitsweise festzumachen oder daran, wie das Publikum darauf reagiert. Als Künstler_innen politisieren wir sozusagen unsere eigene Daseinsform.

Anmerkung

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung *30 Minutes* vom 5. 5. 2015 im Tojo Theater in Bern besucht.

What I say is who I am?

Anmerkungen zu #6 – *Queer Sells* von White on White

Wie gelingt es weißen Subjekten, ihre Hegemonie auf den Spielwiesen und Kampffeldern des Globalen immer wieder zu behaupten? Der Berliner Regisseur Johannes Schmit und der Malmöer Schauspieler Iggy Malmborg, die sich als Performanceduo White on White bereits seit einigen Jahren mit Aspekten der Critical-Whiteness-Forschung befassen, stellen sich diese Frage ganz konkret – nämlich in Bezug auf sich selbst: Wie kann ein weißes, männliches Künstlerduo auf dem heutigen Kunst- und Theatermarkt noch bestehen, auf dem diese ›weiße Vorherrschaft‹ zunehmend herausgefordert wird? In ihrer sechsten gemeinsamen Arbeit mit dem Titel #6 – *Queer Sells* (2013) liefern sie die Antwort auf diese Frage gleich mit: durch die Kombination der eigenen westlich-weiß-männlich-heterosexuellen Identität mit einem Ausnahme- oder Minderheitenmerkmal. White on White entscheiden sich für ein wenig Queerness: Berliner Weiße mit einem Schuss Pink! Nur wie gelingt ein solches »pinkwashing« (AUAWIRLEBEN 2015)? Wie macht man sich Queerness zu eigen? Wie konstruiert man seine Identität als different und dies auf möglichst ›authentische‹ Weise? Ja, wie entsteht eigentlich Identität? Allein durch performative Sprechakte, so lautet die Hypothese, unter die White on White ihre Performance stellen: »[W]hat I say is who I am« (ebd.). Im Gegensatz zu ihrer letzten Arbeit, die der Frage nach Sichtbarkeit nachging, probieren es die beiden Künstler daher in dieser Inszenierung mit der Sprache, die beinahe zum alleinigen Mittel ihrer Darstellung wird.

In der Blackbox des Kesselhauses in der Berner Dampfzentrale¹ beginnen die sich zum Verwechseln ähnlich sehenden Performer – beide im Hipster-Look mit Undercut-Frisur und in die Lederboots gestopften Röhrenjeans, der eine mit lila Sweater und Perlenkette, der andere mit schwarzem Tanktop und buntem Perlenarmband – ihre Aufführung mit einer etwa 15-minütigen Einführung, in der sie den Ablauf



ihres Experiments bis ins Detail erläutern. Ausgehend von Judith Butlers Performativitätstheorie wollen sie erkunden, wie sich unter den besonderen Bedingungen theatraler Fiktion durch Sprechakte Realität herstellen und Identitäten konstruieren lassen. Nach einem kurzen Warm-up, in dem die Zuschauer_innen per Video in die Unterschiede zwischen Signifikant und Signifikat eingeführt und dazu aufgerufen werden, nach jeder Äußerung der Performer »YES« zu denken, reiht das Duo Sprechakt an Sprechakt, beginnend mit einfachen Aussagesätzen, über Imperative bis hin zu Bedingungssätzen. Ihre Vorgehensweise bei der Auswahl der einzelnen Speech Acts, wie etwa »I hereby pronounce you man and wife«, ist dabei so systematisch, als folge sie einem Lehrbuch zur Einführung in die Sprechakttheorie. Diese Kette von Aussagen findet ihren Höhepunkt in einem vergleichsweise spracharmen Moment, in dem die beiden Darsteller ihren jeweils zuletzt geäußerten Bedingungssatz auf der Bühne performativ (nach) vollziehen: Während Malmborg eine Pipette mit roter Flüssigkeit über seine Stirn entleert, schneidet sich Schmit mit einem Skalpell ins Gesicht. Der Effekt entspricht dem von beiden Vorausgesagten: »You will have a stream of blood running down your face.« Damit spitzen die Künstler ihr Spiel zwischen Fiktion und sogenanntem Realen nicht nur auf einfache und eindrucksvolle Weise zu, sondern werfen auch die grundsätzliche Frage nach der Möglichkeit von ›wahren‹ Aussagen – nicht nur auf der Bühne – auf. Die beklemmende Wirkung der zwei Gesichter mit dem langen roten Strich aus Kunst- beziehungsweise echtem Blut scheint zudem die von ihnen daraufhin geäußerten Ich- und Wir-Aussagen auf kuriose Weise zu ›authentifizieren‹. Beginnen sie zunächst mit Aussagen über ihr Leben als Paar (»We as a couple«), so entsteht dieses Paar ›tatsächlich‹ für einen Moment auf der Bühne und es bleibt unentscheidbar, ob die beiden auch ›wirklich‹ ein Paar oder lediglich ein Künstlerduo sind. Dasselbe gilt für ihre anschließende Behauptung, ein queeres Performanceduo zu sein, die durch den darauf folgenden Nebensatz »consisting out of two straight

males« gleich wieder unterlaufen wird. Spätestens ab dem Zeitpunkt, von dem an sie behaupten, zwei heterosexuelle Männer zu sein, ist die Verwirrung komplett, und es scheint vollkommen schleierhaft, mit wem wir es da auf der Bühne eigentlich zu tun haben. So lassen die einzelnen Sätze der Performer über sich selbst diese in einer queeren Identität ›tatsächlich‹ für eine Weile entstehen, um sie im nächsten Moment wieder zu dekonstruieren.

White on White gelingt es mit ihrer konsequenten Reduktion auf einzelne Sprechakte, zu zeigen, wie sich Identitäten performativ hervorbringen lassen und Subjekte erst zu Subjekten gemacht werden. Dabei ist es der theatrale Rahmen, der diesen Prozess der Subjekt-konstitution so gut zur Anschauung bringt, gerade weil er ihn immer wieder ins Leere laufen lässt. Denn obwohl die beiden mal als queere, mal als heterosexuelle Subjekte vor den Augen der Zuschauer_innen ›tatsächlich‹ für einen Moment entstehen, wird die jeweilige Behauptung des ›Realen‹ durch die fiktionale Rahmung sogleich wieder konterkariert. So führt uns dieses Spiel mit ›Wirklichkeit‹ und Fiktion eindrücklich vor Augen, was in zeitgenössischen Subjekttheorien mit dem Begriff der Subjektivierung beschrieben wird. Dabei geht es nicht um die Frage, was das Subjekt ist oder was etwa den menschlichen Wesenskern ausmacht, sondern Subjektivierung bezieht sich vielmehr auf den Prozess, »in dem das Subjekt unter spezifischen sozial-kulturellen Bedingungen zu einem solchen ›gemacht‹ wird« (Reckwitz 2010: 10). Im Anschluss an Louis Althusser, Michel Foucault und Judith Butler wird das Subjekt nie als gegeben oder einfach vorhanden vorausgesetzt, sondern immer als Ergebnis seiner sozialen und kulturellen Produktion betrachtet:

Das Subjekt wird es selbst im Schnittpunkt epistemischer, praktisch-sozialer und selbstbezogener Praktiken. Damit ist das Subjekt zugleich gemacht oder konstruiert wie es sich auch selbst konstituiert und formt. (Saar 2013: 26)

Diese soziale Hervorbringung des Subjekts sowie dessen gleichzeitige Selbstkonstitution hat Althusser mit dem Vorgang der ›Anrufung‹ beschrieben und anhand des berühmt gewordenen Beispiels erläutert, in

dem ein Polizist jemandem »He, Sie da!« hinterherruft (vgl. Althusser 1977: 142). Indem sich das angerufene Individuum umdreht, »wird es zum *Subjekt*, [...] [w]eil es damit anerkennt, dass der Anruf ›genau ihm galt und dass es ›gerade es war, das angerufen wurde‹ (und niemand anderes)« (ebd.: 143, Hv. i. O.). Ausgehend von dieser Figur der Anrufung (Interpellation) versuchen die beiden Performer, sich beziehungsweise ihre Körper über Selbst-Anrufungen (Self Interpellations) auf der Bühne zu subjektivieren. Statt durch Anrufungen von außen bestimmt zu werden, wie im Althusser'schen Modell, geht es ihnen allerdings darum, die Konstituierung ihres jeweiligen ›Selbst‹ wieder in die eigenen Hände zu nehmen. Dieses Vorhaben, das wird in ihrem Spiel mehr als deutlich, ist jedoch zum Scheitern verurteilt. Denn Anrufungen im eigentlichen Sinne können nie allein vom Subjekt ausgehen; seine Identität ist immer auf das andere angewiesen, sie bildet sich durch den und im anderen. Daher bedarf es auch der Mitwirkung der Zuschauer_innen, in deren Köpfen die Identität des auf der Bühne Angerufenen überhaupt erst entsteht. Das Subjekt ist nicht selbst Urheber_in der von ihm im Sprechakt getätigten Anrufung, sondern es sind vielmehr die Sprache und die sozialen Diskurse, die es als Subjekt strukturieren – und sei es über seine eigene Stimme, die diese gesellschaftlichen Strukturen und Subjektformen lediglich ›zitieren‹ kann. What I say is who I am? Nicht das einzelne Individuum bedient sich der Sprache, um seinem Selbst Ausdruck zu verleihen, sondern es ist die Sprache als symbolische Ordnung, es sind die sozialen Praktiken, Bilder und Artefakte, die Skinny Jeans und der Hipster-Haarschnitt, die es erst als ›Individuum‹ konstituieren. Ob diese Subjektkonstitution erfolgreich verläuft, hängt offenbar vor allem davon ab – darauf weisen die Performer bereits zu Anfang hin –, ob das Subjekt von den anderen als ›authentisch‹ empfunden wird. Dabei zeigen White on White, dass dieses Kriterium der Authentizität alles andere als universell ist, sondern lediglich eine relativ beliebige historische und soziale Konstruktion darstellt. Nicht ein vorher schon im Einzelnen angelegter identitärer Kern findet hier seine passende ›äußere Schale‹, es sind vielmehr die ›äußeren Schablonen‹ selbst, die das einzelne Individuum erst zu einem solchen ›stanzen‹. Durch ihre geschickte Auswahl dieser Schablonen, das heißt der sprachlichen Äußerungen

und externen Attribute, die auf ihr Selbst verweisen – etwa in Form der sehr ähnlichen Kleidung, des fast identischen Haarschnitts etc. –, führen uns die beiden Performer vor Augen, wie wenig ›individuell‹ Individuen eigentlich sind. Denn ob der Einzelne als ›individuell‹ gelten kann, hängt allein von der Kombination der entsprechend als ›individuell‹ konnotierten sowie ihrerseits vorgestanzten Schablonen ab. Diese müssen allerdings einer gewissen sozial definierten Kohärenz folgen, zum Beispiel indem die sprachliche Selbstbeschreibung auch mit der äußeren Erscheinung übereinstimmt. Doch sind auch diese anderen auf das Selbst verweisenden Bilder und Praktiken von den beiden Performern so geschickt gewählt und ihre wenigen Gesten so genau gesetzt, dass sie mit den widersprüchlichsten sprachlichen Äußerungen kombinierbar werden.

Die eigene ›ideale Identität‹ autonom zu bestimmen, durch Selbst-Anrufungen zu Schöpfern, zu Autoren ihrer eigenen Identitäten zu werden, sich so zu formen, wie es ihrem Willen entspricht, mit diesem Anspruch haben die beiden Künstler ihren experimentellen Selbstversuch begonnen und gleichzeitig gezeigt, wie wenig sich dieser Wunsch erfüllen lässt. Selbst wenn sie durch ihre Subjektivierung, ihre ›Selbst-Unterwerfung‹ unter die symbolische Ordnung einen gewissen Spielraum an Autonomie gewinnen, scheint der alte Traum vom selbstbestimmten Subjekt, das über seine eigene, vollkommen ›individuelle‹ Identität verfügt, endgültig ausgeträumt. Dennoch träumen die beiden Performer diesen Traum in einer Art Epilog hartnäckig weiter, in dem sie über den Erfolg ihres Duos und die enorme Wirkung, die sie mit ihrem Ansatz einer »subversive heterosexuality« auf den Spielwiesen internationaler Theaterfestivals entfalten, mit viel Selbstironie spekulieren. Auf entlarvende Weise zeigen *White on White* dabei, wie sich ›Identitätspolitik‹ auch auf dem Theater hervorragend in die gegenwärtigen ökonomischen Strukturen einschreiben. Weder ›ganz man selbst‹ noch anders oder queer zu sein, eignet sich als subversiver Gegenentwurf zu den hegemonialen kapitalistischen Verhältnissen, die heute das Identitäre vielmehr zu forcieren scheinen. So ist es die Marktlogik selbst – auch die Logik internationaler Performance- und Theaterfestivals –, die das Performanceduo offenbar dazu treibt, einen Diskurs zu bedienen, der sich durch eine Fixierung auf Fragen von

Identität und Differenz auszeichnet. Dies wird besonders am Ende ihres fantastisch-ironischen Epilogs deutlich, als die beiden eine fiktive Welt entwerfen, in der es die oder den anderen nicht mehr braucht, um eine eigene Identität zu konstruieren, in der nicht nur Antagonismen und Dichotomien wie ›Mann und Frau‹, ›schwarz und weiß‹, ›hetero oder schwul‹ verschwunden sind, sondern in der auch Kategorien wie Nation, Religion, Gender und auch das biologische Geschlecht nicht mehr existieren. Eine Welt, in der es nur noch Subjekte gibt, die ›ganz sie selbst‹ sind und denen durch spezielle Hormonbehandlung besondere Geschlechtsorgane wachsen, die sowohl ›rezeptive‹ als auch Penetrationsfunktionen übernehmen können. Eine Welt voller ›individueller Subjekte‹, die den anderen oder die andere weder als ein ›Gegen‹ noch als ein ›Mit‹ mehr nötig haben. Eine Welt, die Utopie und Dystopie zugleich ist.

Anmerkung

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von #6 – *Queer Sells* vom 5. 5. 2015 im Kesselhaus der Dampfzentrale Bern besucht.

Verwendete Literatur

- Althusser, Louis (1977): »Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anmerkungen für eine Untersuchung)«, in: ders. (Hg.): *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg u. a.: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung, S. 108–153.
- AUAWIRLEBEN (2015): »#6 – Queer Sells«, auf: http://auawirleben.ch/sites/default/files/aua_pressedossier_queer_sells.pdf (letzter Zugriff: 20. 10. 2015).
- Reckwitz, Andreas (2010): »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus«, in: Monika Wohlrab-Sahr (Hg.): *Kultursoziologie: Paradigmen – Methoden – Fragestellungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 179–205.
- Saar, Martin (2013): Analytik der Subjektivierung. Umriss eines Theorieprogramms, in: Andreas Gelhard/Thomas Alkemeyer/Norbert Ricken (Hg.): *Techniken der Subjektivierung*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 17–27.

Ein Ausweg aus der ›weißen Komplizenschaft‹?

Zur Performance #6 – *Queer Sells* von White on White

Der Terminus ›White on White‹, welcher dem Titel des bekannten Gemäldes von Kasimir Malewitsch (1918) entlehnt ist, bezeichnet hier sowohl die künstlerische Beziehung der beiden Performer Iggy Malmberg aus Malmö und Johannes Schmit aus Berlin als auch deren Performanceserie (vgl. White on White 2015). Während die Radikalität von Malewitschs Gemälde für die Zeitgenossen in der geometrischen Abstraktion ohne Referenz auf eine äußere Wirklichkeit bestand (vgl. anonym 2003: 85) – auf der quadratischen Leinwand ist lediglich ein in Öl gemaltes weißes, leicht nach rechts gekipptes Quadrat auf weißem Grund zu sehen –, könnte die Relevanz von White on White gerade in dem von ihnen angekündigten Aufgreifen und der künstlerischen Verhandlung jener gesellschaftlichen Fragen liegen, die aktuell im Kontext der Critical-Whiteness-Forschung diskutiert werden (vgl. Eggers u. a. 2005).¹ Letztere steht in engem thematischen Zusammenhang mit der postkolonialen Theoriebildung (vgl. Kerner 2012: 86) und entwickelte sich in den 1990er Jahren ausgehend von den USA zu einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin:

Im Fokus standen nicht mehr die von Rassismus marginalisierten Subjekte, sondern die durch den Rassismus Privilegierten. Schwarze TheoretikerInnen und AktivistInnen [...] kritisierten so die bis dahin vorherrschende Praxis, rassistisch Diskriminierte zu Objekten von Forschung und politischem Handeln zu machen. Vielmehr sollten mit dem Whiteness-Konzept die Strukturen und Mechanismen untersucht werden, die dazu führen, dass Weiße vom Rassismus profitierten. Dies ermöglichte, Rassismus als etwas zu thematisieren, an dem alle beteiligt sind. Die Beteiligung ›aller‹, so wurde

argumentiert, war vermittelt über Institutionen, Räume und Diskurse und deren inhärente Rassismen. Forderungen nach der Abschaffung weißer Privilegien richteten sich gegen solche Strukturen. (Karakayali u. a. 2013: 5)

Mit Blick auf Deutschland definiert Ursula Wachendorfer Weiß-Sein wie folgt: erstens als »ein[en] Ort, – ein[en] ›Standpunkt‹, von dem aus Weiße Leute sich selbst, andere und die Gesellschaft betrachten und bestimmen«, zweitens als »ein[en] Ort, der selbst unsichtbar, unbenannt, unmarkiert ist, und dennoch Normen setzt« und drittens als »ein[en] Ort struktureller Vorteile und Privilegien« (Wachendorfer 2006: 57). In Kenntnis dieses Diskurses, welcher sich gegenwärtig in Form von Debatten um ethnisch diskriminierende Einstellungs-, Besetzungs- und Darstellungspraktiken auch zunehmend in der deutschen beziehungsweise deutschsprachigen Theaterlandschaft niederschlägt (vgl. u. a. Philipp 2014), ist die programmatische Selbstverortung von White on White offensichtlich:

The aim of the duo and the series of the same name is to investigate | criticize | affirm the identificatory process between WHITE audience and WHITE performers on stage.

White on White devotes itself with passion to the sight of the standard on European stages. In alternative to the concept of representation called multiculturalism, the series of the same name meets the question of appropriation/colonization of the so-called stranger with a radically discrete gesture: White on White devotes itself to WHITENESS. (White on White 2015)

Unter expliziter Bezugnahme auf die Critical-Whiteness-Forschung formuliert das Duo folgende grundlegende ästhetische Intentionen der Performanceserie: »Using ourselves in the style of a readymade, as the perfect representation of the WHITE perspective« und »Marking Whiteness as the hidden category dominating representation« (ebd.). Die so bei den potentiellen Zuschauer_innen evozierte Erwartungshaltung, dass in den Performances von White on White eine kritische Verhandlung von Whiteness stattfindet, wird in Bezug auf #6 – *Queer Sells* durch den Ankündigungstext der Performance noch verstärkt (vgl. ebd.).

In der ersten Sequenz dieser Performance² stellen Malmborg und Schmit sich zunächst jeweils einzeln namentlich und gemeinsam als *White on White* vor, um den Zuschauer_innen dann Ziel und Ablauf der Performance zu erklären. Als Ziel geben sie dabei an, »the appearance of mainstream power and the frame« analysieren zu wollen, und nennen Helmut Kohl als Beispiel für den alten Machttypus: »a white male patriarch«. Den neuen Machttypus sehen sie dagegen in »the queen of Europe« und »the president of the US« verkörpert, wobei sie je ein Bild von Angela Merkel und Barak Obama hochhalten. Diese beiden seien zwar »completely mainstream«, nämlich »white« beziehungsweise »male«, hätten aber auch einen sichtbaren (hier jedoch nicht näher benannten) »minority status«. Letzterer fehle den Performern, sie seien »completely mainstream«, »white male subjects«. Da die Möglichkeit, sich mit Hilfe von Sprechakten einen solch trendigen Minderheitenstatus wie Merkel oder Obama zu verschaffen, durch das Äußere, die »visibility«, begrenzt sei, entscheiden sich die Performer letztlich für eine queere Identität. Diese wollen sie mittels »self-interpellation« und durch die Beglaubigung des Publikums als gemeinsame Praxis hervorbringen, welche daher zunächst gemeinsam eingeübt werden soll. In der zweiten Sequenz wird zuvor jedoch über Minuten hinweg werbespotartig ein Anweisungstext auf die Rückwand des ansonsten leeren Bühnenraumes projiziert, wobei die Zuschauer_innen durch die mehrfache Einblendung des Wortes »YES« anscheinend suggestiv zu potentiell beglaubigenden Kompliz_innen werden sollen.

Im Rahmen der die gemeinsame Praxis einübenden dritten Sequenz greifen die Performer, um die abwechselnd in den Raum gestellten parataktisch konstruierten Aussagen mit Inhalt zu füllen, wieder partiell auf Kategorisierungen nach ›Rasse‹ beziehungsweise Ethnizität zurück: Malmborg bezeichnet sich selbst als »male« und »white« und auch der angeblich weibliche Präsident der USA wird als »white« kategorisiert, der arabischen Bevölkerung wird rassistisch-biologistisch argumentierend ein ›Gewalt-Gen‹ attestiert sowie die besondere Eignung afrikanischer Menschen für körperliche Arbeit behauptet. In der vierten Sequenz, in der die queere Identität nun mittels »self-interpellation« gemeinsam hervorgebracht werden soll, gibt es dagegen nur

noch den einmaligen Verweis, dass sich das Duo auf antirassistische Theorie stütze. Ansonsten ist die »self-interpellation« von »We as a couple ...« über »We as a queer performance duo ...« bis hin zu »We as two straight males ...« frei von Differenzierungen nach ›Rasse‹ beziehungsweise Ethnizität.

In der letzten Sequenz fassen Malmborg und Schmit sowohl den vergangenen als auch den zukünftigen Verlauf der Performance zusammen und imaginieren ihren globalen künstlerischen Eroberungszug als queeres Performanceduo: Über mitunter abstruse Kausalverkettungen würde dieser letztendlich zum Verschwinden des biologischen Geschlechts, aber auch von Nation, Religion und »all these categories« führen.

Die explizite Benennung von Personen als »white« in der ersten Sequenz kann von den aufführungsanalytisch geschulten Augen des in der Theaterwissenschaft traditionell idealisierten Betrachtersubjekts als Verweis auf die alltägliche Unsichtbarkeit von Whiteness und entsprechende Praktiken der (Nicht-)Bezeichnung gelesen werden: Denn Angela Merkel wird in ihrer politischen Rolle als Kanzlerin in Deutschland mehrheitlich nicht als weiß wahrgenommen, wenn überhaupt, gilt sie hier unter ethnischen Gesichtspunkten als Ostdeutsche. Ferner können die pejorativen und abgrenzenden Aussagen in der dritten Sequenz als implizite Verweise auf Whiteness als Ort des Sprechens interpretiert werden, ebenso – jedoch weniger eindeutig – die großwahn sinnigen imperialistischen Eroberungsfantasien am Ende. Dies bedeutet aber auch, dass Whiteness jenseits der expliziten oder impliziten Thematisierung semiotisch nicht relevant wird und im Verlauf der Performance tendenziell immer mehr aus dem Sichtfeld des idealisierten Betrachtersubjekts verschwindet. Auffällig ist insbesondere, dass Whiteness in der zentralen vierten Sequenz – analog zur folgenden alltäglichen Szene – nicht als relevante Kategorie der Identifikation aufgerufen wird:

Fragt man in Deutschland eine Weiße Person, wie sie sich selbst beschreiben würde, dann werden in der Regel alle möglichen Ein- und Zuordnungen kommen. Da geht es um nationale oder auch

regionale Zugehörigkeiten, um Geschlecht, Beruf, Familienstand, Alter, religiöse Bindung, um sexuelle Orientierung oder Behinderung. [...] Weiß-Sein wird mit großer Wahrscheinlichkeit nicht als ein Merkmal auftauchen. [...] Und die Weiße Fragerin wird normalerweise auch nicht weiter fragen [...]. Das wird nicht geschehen, weil sowohl der Befragte als auch die Fragerin die beiden Orte des Fragens und Befragens nicht als Weiße Positionen von Bedeutung verstehen. (Wachendorfer 2006: 57–58)

Sobald die als weiß angenommenen Zuschauer_innen die Aussagen der weißen Performer, wie beispielsweise: »We as two straight male staging ourselves as queer«, beglaubigen, betreten sie demnach das Terrain der ›weißen Komplizenschaft‹. Dass die in dieser Sequenz getätigten Sprechakte gelingen und somit wirklichkeitskonstituierenden Charakter haben können, liegt mit der Performativitätstheorie Judith Butlers darin begründet, dass sie den geltenden sprachlichen und sozialen Konventionen entsprechen (vgl. Villa 2003: 29): Aufgrund einer soziohistorischen Anamnese von Weiß-Sein spreche, fühle und denke »an und von diesem Ort aus [...] nicht mehr eine Weiße Person, sondern der Mensch schlechthin« (vgl. Wachendorfer 2006: 58).

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen könnte man die Performance #6 – *Queer Sells* als ein geschicktes Spiel mit der Evokation und Enttäuschung von Erwartungen beschreiben, durch das sich die als weiß angenommenen Zuschauer_innen kritisch mit ihrer eigenen Whiteness und entsprechenden Perspektiven auf die Welt auseinandersetzen können.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob die beschriebene Strategie der Affirmation von Whiteness ein geeigneter Weg ist, um die sich hieran anknüpfenden strukturellen Privilegien öffentlichkeitswirksam bewusst zu machen beziehungsweise diese zu kritisieren. Zweifel am Gelingen dieses Vorhabens deutet auch der Rezensent Heinrich Weingartner an:

Die beiden jungen Herren [...] wollen Grosses vollbringen. Nämlich die vorherrschenden Machtbeziehungen unserer männlich-weiss dominierten Gesellschaft analysieren und (›mittels ihrer Performances?‹) subvertieren. (Weingartner 2014, Hv. v. H. V.)

Mangels anderer Rezensionen sei zur Einschätzung der Wirkmächtigkeit der betrachteten Performance von *White on White* auf das gleichnamige Gemälde Malewitschs zurückgegriffen, in dem der Farbe Weiß auf dreifache Weise Aufmerksamkeit zukommt: erstens durch die visuelle Abhebung des weißen Quadrates vom weißen Untergrund mittels einer dünnen Linie, zweitens durch die Sichtbarkeit des Herstellungsprozesses – »the picture is not impersonal: we see the artist's hand in the texture of the paint, and in the subtle variations of the whites« (anonym 2003: 85) – und drittens durch die geltenden Konventionen der Ausstellungssituation, nämlich die Nicht-Ausstellung ›leerer‹ Bilder. Während die erste Variante der Aufmerksamkeitssteuerung in #6 – *Queer Sells* in Form der expliziten und impliziten Thematisierung überwiegend zu Beginn vereinzelt angewandt wird, kommt die zweite Variante zugunsten von Essentialismen (›being white‹) überhaupt nicht zum Einsatz. Die dritte Variante kann dagegen im deutschsprachigen Sprechtheater grundsätzlich nicht funktionieren, denn es entspricht hier schlichtweg der Konvention, dass weiße Zuschauer_innen weiße Schauspieler_innen betrachten, deren Körper zunächst einmal den Menschen an sich repräsentieren und dann mit jedweder Bedeutung versehen werden können. Anstatt die Reflexionsleistung einfach an die Zuschauer_innen abzuschieben, besteht also hinsichtlich der zweiten ästhetischen Intention noch erhebliches Potential, nämlich: »Marking‹ Whiteness as the hidden category dominating representation« (White on White 2015, Hv. v. H. V.).

Zu bedenken wäre jedoch auch, inwiefern der evozierte und hier nachverfolgte Blickwinkel der Critical-Whiteness-Forschung mit ihrem Omnirelevanz-Claim überhaupt geeignet ist, strukturelle Privilegien sichtbar zu machen, die auch in der Institution des deutschen Sprechtheaters zu Teilen stark von der Pigmentierung der Haut abhängen. Jenseits von Selbstvermarktungstrends, ideologischen Investitionen und idealisierten Betrachterperspektiven und ausgehend von der zweifachen Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten bedarf es daher einer empirischen Erforschung der Frage, unter welchen Umständen Whiteness in sozialen Interaktionen tatsächlich Relevanz zukommt und wann nicht (vgl. Hirschauer 2014: 173).

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Beitrag ist wesentlich durch meine Forschungstätigkeiten im Rahmen des DFG-Projekts »Praktiken der ethnischen Ent/Differenzierung im zeitgenössischen deutschen Sprechtheater« inspiriert, welches an die DFG-FOR 1939 »Un/doing Differences« an der JGU Mainz assoziiert ist.
- 2 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von #6 – *Queer Sells* vom 5. 5. 2015 im Kesselhaus der Dampfzentrale Bern besucht.

Verwendete Literatur

- Anonym (2003): »Kazimir Malevich. Suprematist Composition. White on White«, in: Harriet Schoenholz Bee (Hg.): *MoMA Highlights. 325 works from the Museum of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art, S. 85.
- Eggers, Maureen M. u. a. (Hg.) (2005): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast.
- Hirschauer, Stefan (2014): »Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 43, S. 170–191.
- Karakayali, Jule u. a. (2013): »Decolorise it! Die Rezeption von Critical Whiteness hat eine Richtung eingeschlagen, die die antirassistischen Politiken sabotiert«, in: *analyse & kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis*, Sonderbeilage (»Critical Whiteness«), S. 5–8.
- Kerner, Ina (2012): *Postkoloniale Theorien. Eine Einführung*, Hamburg: Junius.
- Philipp, Elena (2014): »Geht es auch ohne Rassismus?«, auf: www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9996:2014-09-19-12-56-10&catid=101:debatte&Itemid=84 (letzter Zugriff: 8. 10. 2015).
- Villa, Paula-Irene (2003): *Judith Butler*, Frankfurt am Main: Campus.
- Wachendorfer, Ursula (2006): »Weiß-Sein in Deutschland. Zur Unsichtbarkeit einer herrschenden Normalität«, in: Susan Arndt (Hg.): *Afrika-Bilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*, Münster: Unrast, S. 57–66.
- Weingartner, Heinrich (2014): »Ja? Nein? Vielleicht?«, auf: www.kulturteil.ch/2014/ja-nein-vielleicht/ (letzter Zugriff: 20. 4. 2015).
- White on White (2015): »White on White«, auf: www.whiteonwhite.eu/ (letzter Zugriff: 20. 4. 2015).

Die Welt zu Gast bei Freunden?

Theaterfestivals und die Politik des Globalen

Ich bin der Falsche, um an dieser Stelle über das Globale zu schreiben. Weshalb bin ich der Falsche? Ich habe Zweifel daran, dass ein weißer deutscher Wissenschaftler uns derzeit irgendetwas über das Globale erzählen kann, was uns tatsächlich weiterhelfen würde. Wer auch immer dieses etwas größer, etwas internationaler gedachte ›Wir‹ sein mag: Was ›wir‹ derzeit brauchen, ist höchstwahrscheinlich etwas anderes als eurozentrische Perspektiven, anderes als eurozentrische Perspektiven kann ich aber natürlich nicht liefern.

Denn nimmt man ernst, was die Einführung in die Dramaturgie lehrt, dass jede Figur eben nur aus ihrer Position und Perspektive heraus verstanden werden kann, und lassen wir für uns gelten, was jede kritische Historiografie voraussetzt, dass auch Subjekte nur kulturelle Konstruktionen sind, dann hilft kein *Post-Colonial Studies Reader* (vgl. u. a. Ashcroft/Griffith/Tiffin 2005), um aus dem eigenen Privilegium herauszukommen. Auch die Wissenschaft kann eben nur von dort aus sehen und denken, wo sie steht, oder besser: lebt. Die Perspektive ergibt sich immer aus der Position. Und diese Positionalität, die jedes Sprechen voraussetzt, ist eben nicht nur eine intellektuelle, sondern wesentlich auch eine materielle Angelegenheit. Unsere Position ergibt sich aus dem Schnittpunkt einer Vielzahl sich durchkreuzender Machtbeziehungen, die uns im Durchgang durch unsere Sprache und unsere Körper überhaupt erst einen Platz in der Welt zuweisen. Nur von diesem Platz, der eben mehr zugewiesen als ausgesucht wird, kann die Welt begriffen werden.

Damit will ich nicht sagen, dass der privilegierte Blick auf die Welt ein verwerflicher wäre oder es die Tugend der Drangsalierten wäre, die Welt mit klareren Augen zu sehen. Das wäre ein moralisches, noch dazu falsches Argument. Mir geht es vielmehr um die

epistemologische Dimension des Ganzen. Unsere europäische Sicht auf die Welt, diese Fassung des Globalen als weltweiter Einheitsraum, den wir seit Nikolaus Kopernikus und Kompass mit mal subtileren und mal brutaleren Mitteln in mehrfacher Hinsicht haben Wirklichkeit werden lassen, hat ausgedient und ist gescheitert. Wir in Europa, insbesondere im deutschsprachigen Raum, sind in der Situation, dass wir dringend jemanden von außen brauchen, der uns hilft, aus diesem Schlamassel wieder herauszukommen. Wir selbst schaffen es derzeit über die Dekonstruktion unseres bürgerlichen Selbst nur selten hinaus. Und so notwendig diese Dekonstruktionen immer noch sind, um nicht wieder der imperialen Hybris der Aufklärung zu verfallen (die den Fortschritt der Vernunft in alle unvernünftigen, also alle anderen, Welten trägt, gerne auch mit entsprechend vernünftiger Gewalt), so sehr hat man doch das Gefühl, dass mit dieser sich selbst kritisierenden Kritik kaum noch Politik zu machen ist und sie ihr Komplement letztlich in einem recht hilflosen Pragmatismus hat (vgl. Latour 2007).

Die Weltkugel ist ein schönes Bild, weil sie die Gewalt nicht zeigt, auf der ihre Einheit beruht

Das Problem beginnt schon mit dem ›Globalen‹ als Konzept, dem Bild von der Welt als Kugel: ein in sich geschlossener Körper, auf dessen unbegrenzter Oberfläche eine ungestörte Gleichverteilung herrscht, wo jeder Punkt gleich weit von seinem ideellen Zentrum entfernt ist. Niemand ist bevorzugt, es gibt keine Grenzen und keiner kann vom Rand fallen, und: ›We are in this together.‹ Als Globus steht diese Welt seit 1492 in den Kabinetten, später dann in Bürgerstuben und Kinderzimmern als handliches Ganzes zur Verfügung, das vermessen und vernetzt werden will, bis auch der letzte Vorposten des Fortschritts an einen globalen Handelsraum angeschlossen ist. Seit den 1970er Jahren ist es das Bild des blauen Planeten, von oben aus dem Weltall aufgenommen, das nun von Postern und Bildschirmschonern prangt (vgl. Diederichsen/Franke 2013). Es ist ein schönes Bild, ein Bild voller Hoffnung, von dem Wunsch beseelt, dass wir alle gleich und irgendwie auch eins mit der Natur wären.

Das Bild ist aber auch deshalb so schön, weil es aufgrund der Entfernung, aus der es aufgenommen wurde, nicht zeigt, was sich dort unten auf diesem Erdball abspielt, und weil es nicht ahnen lässt, dass die Technologien, denen wir diese Vision vom Weltganzen zu verdanken haben, in erster Linie zur gewaltsamen Unterwerfung einzelner Teile eben dieses Weltganzen entwickelt wurden.

Diese Idee des Globalen lebt eben gerade von dem, was sie nicht zeigt, der materiellen Konstitution der Welt: den Mauern und Grenzkontrollen, den Strömen aus Waren, Menschen, Geldern, den Attraktoren aus Kapital und Macht, deren etablierte Ordnung ganz im Gegenteil wesentlich aus Zentren und Peripherien besteht. Diese Welt hat keine symmetrische Gestalt, passt auf keine Kugel und ist überhaupt schwer darzustellen, höchstens als verzerrtes und geborstenes Gebilde.¹

Das Bild des Globalen als Repräsentation von Welt aber ist nur der Auswuchs eines umfassenderen Weltverhältnisses, das mit der europäischen Aufklärung in die Fußstapfen des Monotheismus tritt und an die Stelle der Wahrheit des einen Gottes die eine Wahrheit der Vernunft setzt. Sein Zentrum ist eine Epistemologie, die davon ausgeht, dass sich abstecken lässt, was und wie es gewusst werden kann; die behauptet, es ließen sich valide Aussagen über die Welt als Ganzes machen, die unabhängig von Zeit und Ort Gültigkeit beanspruchen können; die so tut, als gäbe es eine Erkenntnis, aus der das subjektive Interesse, das heißt der historische und politische Standpunkt herauskürzbar sei, und die deshalb weltweite Akzeptanz verlangen könne, weil sie potentiell durch das bessere Argument verbürgt sei.

Man kann diese Ideologie, die sich im Bild des Globalen manifestiert, Universalismus nennen. Sie ist seit geraumer Zeit in Misskredit geraten und hat doch wenig an Einfluss verloren. In der Nachfolge von Friedrich Nietzsche haben Denker wie Jacques Lacan, Michel Foucault und Jacques Derrida immer wieder die Ausgrenzungs- und Ordnungsmechanismen dieses universalistischen Diskurses thematisiert. Dennoch ist die im Anschluss an die kritische Theorie gestellte Frage offen, welches Korrektiv gegen eine offen brutale Machtpolitik ohne diesen Universalismus noch bliebe.

Grundlegender scheint mir daher die marxistisch inspirierte Kritik von Immanuel Wallerstein zu sein, die den Universalismus als

transkulturelles Wissen einer weltweit ausgebreiteten und vernetzten Mittelklasse beschreibt. So sorgt der Universalismus einerseits dafür, die Widerstände ökonomischer Austauschprozesse zu reduzieren, und verdeckt andererseits die realen Ungleichheiten, die zwischen den Zentren und Peripherien der kapitalistischen Wirtschaftsordnung herrschen (vgl. Wallerstein 1995). Die entscheidende Pointe ist demnach, dass der Universalismus gerade nicht universell ist, sondern einer konkreten historischen und politischen Interessenlage entspricht, dass das Bild der ›einen‹ gleichen Welt mit der Installation radikaler Ungleichheit verbunden ist und die Durchsetzung dieses Bildes die Ungleichheit nicht nur verdeckt, sondern wesentlich stützt. Zugleich aber, das ist das entscheidende Paradox, ermöglicht dieser Universalismus auch die Kritik eben jener ungleichen Verhältnisse, an deren Verdeckung er so maßgeblich beteiligt ist.

Die Erklärung der Menschenrechte, das sollte man nicht vergessen, wurde von einem Sklavenhalter verfasst. Thomas Jefferson hat nie daran gedacht, seine Sklaven in die Freiheit zu entlassen, sondern tat viel dafür, sein Leben so einzurichten, dass er sie nicht allzu häufig sehen musste (vgl. Wiencek 2012). Dennoch hat eben diese Erklärung der Menschenrechte einige Zeit später doch noch ihren Beitrag zur Abschaffung der Sklaverei geleistet.

Trotz aller Kritik – oder gerade wegen ihr – scheint dieser Universalismus noch immer unserer (westlichen) Interessenlage zu entsprechen: Zu sehr baut gerade die linksliberale mittelständische Existenz westeuropäischer Theatermacher_innen und Akademiker_innen sowohl ökonomisch als auch moralisch auf diesem Fundament auf, zu groß ist gerade aus europäischer Perspektive die Angst vor einer ungeschminkten Machtpolitik, die Kultur wieder auf Repräsentation von Macht zu reduzieren versucht. Angesichts des zunehmenden weltpolitischen Zynismus, wie er sich in der ausgesetzten Ächtung der Folter im Kampf gegen den Terror, der ängstlichen Abschottung der Besitzstände und einem völlig entsubstanzierten Gewinnstreben zeigt, ist es jedoch äußerst fragwürdig, ob dieser Universalismus überhaupt noch als Korrektiv funktioniert.

Die Frage an das Theater als Festival, als ein Ort, auf dem sich Welt konstituiert, kann daher meines Erachtens derzeit nur lauten, ob hier

etwas passiert, was sich dem universalistischen Globalen entzieht, das dem Dilemma von idealer Gleichverteilung und zentrifugalen Mächten zumindest zeitweise entkommt. Ich glaube, es müsste eine besondere Form des Gesprächs sein, die dies leisten könnte, und weil wir, wie skizziert, ganz gut in dem Universalismus leben, müsste das Gespräch von anderen geführt werden als uns. Statt Operndörfer in Afrika zu gründen, bräuchte das europäische Theater dringend selbst Entwicklungshilfe. Nigerianische, koreanische oder venezolanische Intendant_innen sollten die Staatstheater leiten, besser noch eine komplett international besetzte Kommission bilden, die durch die Lande reist und deutsche Theater mal aus ethnologischer Perspektive in den Blick nimmt. Aber während in der bildenden Kunst Leute wie Okwui Enwezor führende Museen übernehmen, fängt das Theater zumindest in Deutschland gerade erst widerwillig an, dem türkischstämmigen Mittelstand einen Platz einzuräumen.

Wie kann das Welttheater etwas anderes sein als Tourismusmesse?

Doch betrachtet man kursorisch die zeitgenössische Diskussion des Festivalbetriebes, dann geht es dabei anscheinend um ganz andere Fragen. Ein Beispiel: Renate Klett, 1981 die erste Programmdirektorin des Festivals Theater der Welt, beklagte 2004 in der *Neuen Zürcher Zeitung*, unter dem Titel »Welttheater überall«, die »Festivalisierung« (Klett 2004) der Theaterkultur:

Die Notierungen der europäischen Festivalbörse sind für Kenner vorhersehbar – wie bei der Haute Couture gibt es regelmässig neue Kollektionen, die ihre Leitfiguren hinauf- oder hinunterstufen. Momentan ist Rodrigo Garcia (Argentinier in Spanien) leicht im Minus, Caden Manson (USA) im Plus, und Alvis Hermanis (Lettland) hat beide überflügelt. Die heisse Aktie der nächsten Saison wird Andrei Zholdak (Ukraine) heissen, sich aber vermutlich nicht lange halten. Das Spiel ist so amüsant und langweilig wie alle Spekulationen; und im Kulturbetrieb wie in der Wirtschaft gilt, dass jeder Marktwert

ein Konstrukt und also manipulierbar ist, Qualität dabei nur ein Merkmal unter vielen. [...] Vielleicht verklärt die Erinnerung, aber es scheint, als sei auch dort das Gras früher grüner gewesen. Ehemalig musste, wer etwas entdecken wollte, eigene Wege gehen und viele mühsame Umwege, heute haben alle die gleichen Internet-Informationen, die gleichen Networks und Mailing Lists. (Ebd.)

Das Argument ist letztlich ein erschreckend Ökonomisches: »Der globale Austausch von Produktionen führt zwar zu einer Diversifizierung des Angebots, nicht immer indessen zur Steigerung der Qualität« (ebd.). So hätte das auch in der Broschüre einer Mittelstandsvereinigung stehen können: Die Überhitzung des Marktes führt zu Innovationsmangel und Qualitätsverlust der Ware. Kritisiert wird letztlich die Auswahl der zur Schau gestellten Produkte.

Der Begriff, der eine solche Willkür der Zusammensetzung traditionell kritisiert, ist das Potpourri: eine Ansammlung vielfältiger Elemente, ein Allerlei, das im Gegensatz zur avantgardistischen Collage nicht auf Kontrast, sondern auf Melange aus ist. »Der Organist gibt dazu ein munteres Potpourri aus Bach, Amazing Grace und anderen Ohrwürmern«, gibt Wiktionary als Beispiel an, oder auch: »Ein Potpourri von Akazienhonig, reifen Quitten, Rosenblättern und Limonen begeistert die Nase« (Wiktionary 2015). Ein Potpourri ist aber eigentlich noch mehr: Ein ›pot pourri‹, ein verdorbener Topf, ist meist als vasenförmiges Gefäß ausgestaltet, in dem getrocknete Pflanzenteile oder mit Salz konservierte Blüten aus aller Welt vor sich hin gammeln, um wohlriechende Düfte zu erzeugen.

Es ist ein Ahne der Duftlampe, die in den 1980er Jahren auf den Fensterbrettern Staub sammelte und heute vor allen Dingen in Yoga-Studios Verwendung findet. Das Potpourri bringt den lieblichen Duft einer ausgesperrten Natur in die Wohnzimmer der bürgerlichen Moderne und beschwichtigt von der Großstadt aufgewühlte Nerven durch eine unansehnliche Masse verderbenden Komposts, die dem Blick entzogen ist. Es ist ein exotisches Gesamtduftwerk, das nicht ohne Grund an Richard Wagner denken lässt, der ja mit *Klingsors Zaubergarten* eine ähnlich exotische Blumenwiese im *Parsifal* auftreten lässt, den

man vielleicht nicht ganz unbegründet als ein riesiges altgermanisches Potpourri – als einen ›Wahntopf‹ – begreifen kann.

Wenn 1882 in Bayreuth die Geschichte des Theaterfestivals als ›Bühnenweihfestspiel‹ beginnt, dann ist die erfundene Tradition des Bayreuther Festspiels auch das Gegenmodell zu einer anderen Form von Festival: der 1851 in London erstmaligen Weltausstellung. Diese war immer schon eine Weltverkaufs- oder Weltausverkaufsausstellung, in der die Welt in jener Egalität zu besichtigen war, die sie als Ware erlangt hatte. In Bayreuth hingegen sollte Kunst als Gesamtkunstwerk nicht mehr nur Rahmenprogramm und Verkaufsargument sein, sondern das Wesentliche, der Anlass für eine nichtkommerzielle, nicht-industrielle Form der Vergemeinschaftung (vgl. Kienzle/Lindner 1998). Das hatte ursprünglich ein revolutionäres Ansinnen, wollte Herrschern und Märkten die Mittel zur kollektiven Identitätsstiftung entreißen, lief dann aber doch letztlich auf ein reaktionäres Beruhigungsgeschehen hinaus, das im Angesicht der damals aktuellen Globalisierungskrise in erster Linie als Kompensation der Moderne verstanden werden muss (vgl. Sprengel 1991). Die Bayreuther Festspiele haben insofern eine historische Nähe zum Potpourri mit seinen exotischen Düften, dem Naturersatz und der beschwichtigenden Einwirkung auf die Nerven.

Auch Salzburg, die zweite Festivalgründung im deutschsprachigen Raum, antwortet auf eine Globalisierungskrise: den Ersten Weltkrieg. Während in Bayreuth eine Tradition der Kunst inszeniert wird, antwortet Salzburg mit deren inszenierter Zukunft (vgl. Elfert 2009). Auch hier geht es primär um die Vergewisserung von etwas Eigenem, das aber diesmal von einem internationalen Publikum bewundert werden soll, weil es wie die Weltausstellungen das Nationale durch die Leistungsschau im europäischen Wettbewerb artikuliert. War der österreichische Vielvölkerstaat auch militärisch und industriell unterlegen, so stellte die Republik Österreich in Salzburg nochmals ihr kulturelles Kapital zur Schau. Internationalität und Nationalgedanke sind kein Widerspruch, sondern bedingen sich: Man ist schon Weltbürger und will Welttheater. »Salzburg will dem ganzen klassischen Besitz der Nation dienen«, schreibt Hugo von Hofmannsthal in seiner Festspielprogrammatische. (Hofmannsthal 2013: 180) Der Glaube an

Europa »ist das geistige Fundament unseres geistigen Daseins« (ebd.: 182). Das hört sich demütig an, ist aber von einem Überlegenheitsgefühl genährt, das die Welt toleriert, weil es glaubt, sie belehren zu können. Das Festival als Potpourri kompensiert nicht nur, es stiftet auch nationales Selbstbewusstsein.

Natürlich ist so ein Potpourri leicht verurteilt. Unser Kunstbegriff, der immer noch aus der selbsternannten Avantgarde genährt wird, baut ganz wesentlich auf der Verachtung der Kultur des Potpourris auf: also den abgehängten Fenstern, dem Plüsch, den ausgepolsterten Sitzmöbeln des verpönten 19. Jahrhunderts. Psychosozial betrachtet hat Kompensation dahingegen eine ganz wichtige Funktion, die radikalen Umbrüche der Lebenswelt abzdämpfen und die Schocks der Moderne zu verkraften. Führt man sich die Nähe fast aller Theateravantgarden zu den Totalitarismen des 20. Jahrhunderts vor Augen, müsste man vielleicht die Bewertung des verstaubten 19. Jahrhunderts noch einmal überdenken.

Das eigentliche Problem mit dem Potpourri liegt meines Erachtens nicht so sehr in der beruhigenden Wirkung, als in der Art, wie es die Welt dabei erscheinen lässt: Die Welt wird in gewisser Weise zur Selbstberuhigung missbraucht und darüber erfolgreich vergessen. Denn im Potpourri schwelt der Exotismus.

Ein Beispiel: Vor zwei Jahren war ich auf einem deutschen Festival in einer aufgehübschten Fabrikhalle, hinten im schummrigen Licht Tänzer mit dunkler Hautfarbe, davor in ordentlichen Reihen ein älteres, bürgerliches weißes Publikum, links von mir ein junger Mann, der sofort ›Favela‹ erkennt mit einer gewissen Verwegenheit in der Stimme, rechts von mir flüstert eine ältere Dame von den tollen Körpern. Südlich von Neapel scheinen es doch immer wieder Peter Scholl-Latour und Leni Riefenstahl zu sein, die den Deutschen die Welt erklären. Lässt sich in Deutschland also, wo Deutsche, wenn sie nur schwarze Hautfarben haben, immer noch ganz Afrika repräsentieren müssen, überhaupt ein Theater zeigen, das tatsächlich einen anderen sozialen Hintergrund hat? Diverse ethnische Gruppen, die auf dem Berliner Karneval der Kulturen wahnsinnig viel Spaß haben, in folkloristischen Kostümen durch die Straßen zu tanzen, sind das Hassobjekt meiner Kreuzberger Theaterfreunde, sie werfen ihnen Selbstexotisierung vor

und entwickeln ausgeprägte Peinlichkeitsgefühle. Es scheint mit anderen Worten gar nicht so einfach, das Ausland ›nicht‹ ins Potpourri zu stecken.

Ein zweites Beispiel: das 1981 als Auskopplung des internationalen Theatre of Nations vom deutschen International Theatre Institute ITI gegründete Theater der Welt. Noch 2005 schreibt die damalige Programmdirektorin Marie Zimmermann in ihrem Vorwort zur Stuttgarter Ausgabe, sie sei mit einem Kompass auf »Forschungsreise« gegangen, um »fremden Welten und den durch sie geprägten künstlerischen Entwürfen in den unvertrauten Harmonien und Klängen das Echo des eigenen Verstehens ab[zu]lauschen« (Zimmermann 2005: 7). Von den Kreisbewegungen des indischen oder ägyptischen Zeitverständnisses inspiriert, wolle sie mit einem Theater im Ausnahmezustand, das bloß die Themen Liebe, Macht, Tod und Unglück kenne, den »Fliehkräften der Globalisierung« entkommen und lädt das Publikum zu einer »furchtlosen Entdeckungsfahrt« ein (ebd.: 7–9). Das ist vielleicht gut gemeint, aber vom kolonialen Sprachduktus her erschreckend, und zeigt einmal mehr, wie Deutschland auch in der Auseinandersetzung mit dem Postkolonialismus noch einmal als ›verspätete Nation‹ (vgl. Plessner 1959) erscheint. Es wird hier sozusagen voll durchs Potpourri gewatet. Spannender ist hingegen, wie das Festival in den Folgejahren ganz bewusst diesen Sumpf des Exotismus zu vermeiden versucht.

2008 erklärt Thorsten Maß in Halle mit einer wegweisenden Rhetorik nicht mehr die Welt zum Programm, sondern die Stadt, in der das Festival zu Besuch ist. 2010 in Mülheim an der Ruhr und Essen führt Frie Leysen dies weiter, indem sie die Stadt als Ort der Begegnungen von Differenzen bestimmt, die zwischen Herausforderungen und Versprechen und Missverständnissen oszillieren – die Welt des Festivals wird so zum Teil einer ohnehin schon weltseienden städtischen Kultur. 2014 in Mannheim geht Matthias Lilienthal dann einen Schritt weiter, indem er den fremden Blick auf die eigene Welt fordert und fördert, die eigene Realität soll als fremde Welt erlebt werden (vgl. Kosminski/Lilienthal 2014: 8): Mannheim Stadt statt »brasilianisches Hinterland, Tokioter Großstadtdschungel oder Straßenschluchten von Manila« (raumlaborberlin 2014: 12) soll als Theater der Welt erlebt werden, heißt es in der Beschreibung des *HOTEL shabbyshabby*

(2014). Exotisch ist nunmehr das Eigene oder nur scheinbar Eigene: Mit den vielfach wiederholten *X Wohnungen* (2002) wird das Entdecken der städtischen Diversität geübt, und gleichzeitig verschwindet die Welt jenseits der Stadt aus der Wahrnehmung. Wenn »Performance [...] genauso globalisiert [ist] wie die von SAP entwickelte Software« (Kosminski/Lilienthal 2014: 8), wie Lilienthal schreibt, dann hat sich Theater der Welt eigentlich erledigt, weil es auch im Theater den Goldstandard gebe, der als Maßstab aller Dinge diene. Die Gefahr des Exotismus ist damit restlos gebannt, aber auch die Welt jenseits der Stadtgrenzen.

Genau dieses Dilemma findet einen spannenden Ausdruck in den kritischen Überlegungen der Dramaturgin und Kuratorin Stefanie Carp zum postkolonialen Kuratieren. In der Reflexion der eigenen Maßstäbe bestimmt sie die Suche nach »Wirklichkeits- und Erfahrungsgehalten, nach dem Heterogenen, den Brüchen und den authentischen Ausdrucksformen einer anderen Kultur« (Carp 2012: 97) als Zielsetzung. Dabei betont Carp selbstkritisch den »widersprüchliche[n] Wunsch nach Arbeiten, die [...] erkennbar fremd, aber gleichzeitig international lesbar sind«, die »befremden« sollen, aber »nicht exotistisch wirken« (ebd.), und fragt sich:

Ist es nicht ein touristisches Bedürfnis, ein internationales Erfahrungsarchiv voller fremder Wirklichkeiten zu präsentieren? Alles soll deutlich fremd sein und von anderen Realitäten berichten, aber gleichzeitig bitte in unseren ästhetischen Geschmacksnormen verbleiben; es soll alles so daherkommen, dass unsere Avantgarden in Berlin-Mitte oder Hamburg oder Wien es als »auf der Höhe der Zeit befindlich« erkennen können. (Ebd.)

Am Beispiel eines Theaterbesuchs im Teatro de la Candelaria in der Altstadt von Bogotá wird das Dilemma konkret:

Ich hatte die Tage zuvor [...] zu viele oberflächliche, vergessbare Arbeiten gesehen. Doch in diesem Raum herrschte [...] Konzentration und Stille. Die Szenen waren Shortcuts von Gewalttaten und alltäglichen Katastrophen, die auf die Abwesenheit des Heiligen bezogen

wurden. Ich spürte nach fünf Minuten, dass ich es mit ernsthaft arbeitenden Künstlern zu tun hatte. Aber: Die Ästhetik ist doch zu raunend, dachte ich, ein bisschen kitschig, der Ausdruck der Spieler nicht nüchtern genug. Man würde das Stück in einer Black Box in Mitteleuropa als exotisch ansehen. (Ebd.)

Carp hat das Stück nicht eingeladen und kommentiert dies im Nachhinein folgendermaßen: »Meine innere europäische Zeitgeist- und Geschmackspolizei hat es verboten« (ebd.).

Die Entscheidung ist nachvollziehbar, die Wahrscheinlichkeit, dass im europäischen Kontext von Kolumbien, das vorwiegend mit Koks und Guerilla assoziiert wird, nur wieder Klischees südamerikanischer Emotionalität übrig bleiben und allein schon die katholische Prägung der Ästhetik im protestantischen Nordeuropa eher belächelt als verstanden würde, ist groß. In der Tat ähneln die ästhetischen Überlegenheitsgefühle deutscher Theaterleute gegenüber »konventionellen« Theaterästhetiken manchmal dem Stolz auf deutsche Autos oder deutschen Fußball und haben einen merkwürdigen Beigeschmack. Denn letztlich hat die Rezeption ihre Entsprechung auf der Produktionsseite: Es ist die europäische Kuratorin, die hier auf Reisen ist, um in der Peripherie für einen europäischen Markt einzukaufen: Kulturgüter, Neues, Anregendes, was die Leute auch sehen wollen werden und mit dem man sich von der Konkurrenz ein wenig abheben kann, um das eigene Profil zu stärken. Es sind Marktplätze und keine Spielwiesen, auf denen sich das globale Festivalgeschehen abspielt.

Denn welches Interesse könnte das Teatro de la Calendaria, ein engagiertes Theater, das sich mit der sozialen Realität Kolumbiens auseinandersetzt, eigentlich daran haben, in Deutschland aufzutreten, außer einem ökonomischen?

Das Dilemma ist offensichtlich: je signifikanter vor Ort, desto exotischer anderswo. In der Umkehrung hat die Vermeidung des Exotismus einen Universalismus zur Folge, bei dem fragwürdig ist, ob er überhaupt noch etwas zulässt, was wir nicht bereits kennen. In einer Welt, in der alle die gleiche Sprache sprechen, lassen sich vielleicht Missverständnisse vermeiden, aber ohne sie sind auch keine Irritationen mehr möglich und ohne Irritation wird Veränderung zunehmend

unwahrscheinlich. Es stellt sich die Frage, ob unsere kanonisierten performativen und postdramatischen Ästhetiken nicht vielfach auch nur ein neues, moderneres, schickeres Potpourri darstellen, mit denen die Verwerfungen des Neoliberalismus wundervoll kompensiert und neue mittelständische Identitäten geprobt werden können.

Hören wir auf, das andere zu konstruieren, um es uns einzuverleiben

Mir scheint, dass gerade in dem emanzipativen Gestus unseres bürgerlichen Theaters eine Ideologie schlummert, die einen anderen konstruiert und in der Begegnung einverleibt, um dadurch selbst zu wachsen. Nach dem Schock von 1793, dass Revolutionen zu instabilen Verhältnissen neigen und Gewalttaten entfesseln können, sind es Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung*, die einen alternativen moderaten Weg der Emanzipation entwerfen: Statt spontanem kollektiven Umbruch der Gesellschaft wird die langsame individuelle Bildungsarbeit, verstanden als Prozess der Versöhnung von Ich und Welt durch die Ästhetik, präferiert. Das ist im Grunde ein Versuch der Befreiung aus der Entfremdung der Moderne, die in den Industriegesellschaften mit der Descartes'schen Trennung von Geist und Körper auf brutale Weise ernst gemacht hat: »Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte frohnen und alle Talente huldigen sollen« (Schiller 1967: 80). Jacques Rancière hat dieses Schiller'sche Programm vor ein paar Jahren als alternativen Begriff der Moderne wieder ins Spiel gebracht, indem er die Moderne der Kunst nicht als selbstreflexive Autonomisierung begreift, sondern als eine Kunst, die eine Alternative zu spekulativem Idealismus und politischem Pragmatismus formuliert (vgl. Rancière 2006). Doch das Problem scheint mir, dass mit diesem präpolitischen Bildungsideal der Kunst alles sogenannte und erfahrene Fremde letztlich zum einzuverleibenden Bildungsgut mutiert, zu jenen heterogenen »Erfahrungsgehalten« (Carp 2012: 97), die wir uns so dringlich wünschen, um über den eigenen Horizont hinausblicken zu können. Bei Schiller verbirgt sich der entscheidende Satz in einer Fußnote:

Um uns zu teilnehmenden, hilfreichen, tätigen Menschen zu machen, müssen sich Gefühl und Charakter mit einander vereinigen [...]. Wie können wir, bei noch so lobenswürdigen Maximen, billig, gütig und menschlich gegen andere sein, wenn uns das Vermögen fehlt, fremde Natur treu und wahr in uns aufzunehmen, fremde Situationen uns anzueignen, fremde Gefühle zu den unsrigen zu machen? (Schiller 1967: 121).

Das klingt gut gemeint, hat aber in der Betonung der Anverwandlung und Einverleibung eines vermeintlich Fremden einen kannibalistischen Unterton, der bedenklich ist. Anstatt sich ›an die Welt zu verlieren‹, geht es darum, »diese vielmehr mit der ganzen Unendlichkeit ihrer Erscheinungen in sich [zu] ziehen« (ebd.: 120), »alles in sich [zu] vertilgen, was bloß Welt ist« (ebd.: 113), und die »Empfänglichkeit« zum Zwecke des eigenen Wachstums auszubilden: »desto mehr Welt ergreift der Mensch, desto mehr Anlagen entwickelt er in sich«, Anlagen, die dann wieder zur Unterwerfung der Welt gebraucht werden können: »je mehr Kraft und Tiefe die Persönlichkeit, [...] desto mehr Welt begreift der Mensch, desto mehr Form schafft er außer sich« (ebd.: 119). Die ästhetische Menschwerdung, wie Schiller sie sich vorstellt, basiert insofern auch auf einer Aneignung einer Vielfalt, die als ein Äußeres, Anderes, Fremdes dem Einzelnen gegenüberstehend konstruiert wird. Es wäre zu fragen, inwieweit ein solches ›menschensfreundliches Othing‹ dem bürgerlichen Theater überhaupt zu eigen ist und wieweit es mit ihm fortlebt.

Mit Emmanuel Levinas, mit dem hier weiterzudenken wäre, bleibt zu fragen, inwiefern es nicht gerade dem Theater, das sich humanistisch gibt, meist an Humanität fehlt und wie sich eine ethische Verpflichtung gegenüber einem nichtindividuellen Anderen, die jeder Subjektivität vorausginge, theatral denken und realisieren ließe (vgl. Levinas 2007; vgl. Levinas 1989). Denn traditionell ist die Welt nicht deshalb zu Gast bei Freunden (wie es das Motto der Fußball-Weltmeisterschaft 2006 in Deutschland wollte), um mit ihr ins Gespräch zu kommen, als vielmehr um sich ihrer selbst zu vergewissern.

Aber, wie bereits ausgeführt: Das, was sich aus dem Inneren einer Blase erkennen lässt, sind höchstens die Ränder der Blase selbst. Und es hat wenig Sinn, dies zu bedauern. Denn vielleicht ist gerade der Unwille, die eigene Blasenexistenz zu akzeptieren, der Quell aller europäischen Blasiertheit, weil er nur die Kehrseite eines Willens zum Universalismus ist, der für alle sprechen will und sich daher mit der Akzeptanz von anderen Welten und parallelen Universen schwertun muss. Und weil auch dieser Aufsatz darüber nicht hinauskommen kann, kann diese Rede im Grunde nur als Platzhalter für einen anderen Text einstehen und bricht hier ohne Abschluss ab.

Anmerkung

- 1 Eine Auswahl an verzerrten Weltkarten bietet die Website Worldmapper (vgl. Worldmapper).

Verwendete Literatur

- Ashcroft, Bill/Griffith, Gareth/Tiffin, Helen (2005): *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge.
- Carp, Stefanie (2012): »Im postkolonialen Raum. Überlegungen zum politischen Kuratieren«, in: Kirsten Hehmeyer/Matthias Pees (Hg.): *Import Export. Arbeitsbuch zum HAU Berlin*, Berlin: Theater der Zeit, S. 96–99.
- Diederichsen, Diedrich/Franke, Anselm (2013): *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen*, Berlin: Sternberg Press.
- Elfert, Jennifer (2009): *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript.
- Hofmannsthal, Hugo (2013): »Die Salzburger Festspiele«, in: ders. (Hg.): *Essays, Reden und Vorträge*, North Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform, S. 179–182.
- Kienzle, Ulrike/Lindner, Thomas (1998): »Bayreuth als ästhetische Utopie«, in: *Bayreuther Festspiele 1998*, Programmheft, S. 14–25.
- Klett, Renate (2004): »Welttheater überall. Vor- und Nachteile des globalisierten Festivalbetriebs«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27.12.2004.
- Kosminski, Burkhard C./Lilienthal, Matthias (2014): »Einleitung«, in: *Theater der Welt 2014 Mannheim*, Programmheft, S. 8–11, auf: www.iti-germany.de/

- fileadmin/user_upload/Projekte/THEATER_DER_WELT/THDW_PH_05.pdf (letzter Zugriff: 27.12.2015).
- Latour, Bruno (2007): *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, Zürich/Berlin: diaphanes.
- Levinas, Emmanuel (1989): *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Felix Meiner.
- Levinas, Emmanuel (2007): *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg im Breisgau/München: Karl Alber.
- Plessner, Helmut (1959): *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books.
- raumlaborberlin (2014): »HOTEL shabbyshabby. Beschreibung«, in: *Theater der Welt 2014 Mannheim*, Programmheft, S.12–14, auf: www.iti-germany.de/fileadmin/user_upload/Projekte/THEATER_DER_WELT/THDW_PH_05.pdf (letzter Zugriff: 27.12.2015).
- Schiller, Friedrich (1967): »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: ders. (Hg.): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Augustenburger, Ankündigung der ›Horen‹ und letzte, verbesserte Fassung*, München: Wilhelm Fink, S.75–188.
- Sprengel, Peter (1991): *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813–1913: mit ausgewählten Texten*, Tübingen: Francke.
- Wallerstein, Immanuel Maurice (1995): *Historical Capitalism, with Capitalist Civilization*, London: Verso.
- Wiencek, Henry (2012): *Master of the Mountain. Thomas Jefferson and His Slaves*, New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Zimmermann, Marie (2005): »Vorwort«, in: *Theater der Welt 2005 Stuttgart*, Programmheft, S.7–9, auf: www.iti-germany.de/fileadmin/user_upload/pdf_theater/Theater_der_Welt_2005_web.pdf (letzter Zugriff: 25.12.2015).
- Wiktionary: »Potpourri«, auf: www.wiktionary.org (letzter Zugriff: 7.8.2015).
- Worldmapper: »The world as you've never seen it before«, auf: www.worldmapper.org (letzter Zugriff: 7.8.2015).

Beate Hochholdinger-Reiterer und Géraldine Boesch
(Universität Bern)

Missverstehen als produktive Kraft

Ein Gespräch mit Max-Philip Aschenbrenner (Asian Arts Theatre) und Ulf Otto (Universität Hildesheim)

Ulf Otto: Sie haben gemeinsam mit Frie Leysen das Festival Theater der Welt 2010 und das Schauspielprogramm der Wiener Festwochen 2014 kuratiert. Von 2011 bis 2013 waren Sie künstlerischer Leiter von Südpol Luzern. Gegenwärtig arbeiten Sie als Dramaturg am Asian Arts Theatre. Könnten Sie das Asian Arts Theatre vorstellen?

Max-Philip Aschenbrenner: Das Asian Arts Theatre ist Teil des größeren Asian Culture Complex, das gerade in Gwangju, der fünftgrößten Stadt Koreas, entsteht. Das Asian Culture Complex ist das ambitionierteste Großkunstprojekt oder Kulturprojekt, das sich Korea bisher geleistet hat. Es wurde mit einem fundamentalen Budget ausgestattet, um – so die Vorgabe der Regierung – asiatische Kunst und Kultur zu ›machen‹.

Mit dem Asian Arts Theatre versuchen wir, diesen Gestus zu kritisieren. Es kann unserer Meinung nach nicht darum gehen, ein neues Zentrum zu schaffen, das sich über seine Beziehungen zu sogenannten Peripherien definiert und damit einen imperialistischen Diskurs reproduziert.

Ulf Otto: Wie ist das Asian Culture Complex strukturiert?

Max-Philip Aschenbrenner: Das Asian Culture Complex besteht aus fünf Abteilungen: einem Creation Center, das sich mit der Kreation von genuinen asiatischen Inhalten beschäftigt; einem Archiv, das sich vor allem mit der Frage nach Archivierung von performativen traditionellen Kunstformen auseinandersetzen soll; einer Education-Abteilung; der Theater-Abteilung Asian Arts Theatre und einer fünften Abteilung, die an die Historie der Stadt geknüpft ist.

1981 war Gwangju der Ort, an dem die demokratische Bewegung in Korea gegen die damalige Militärdiktatur eingesetzt hat. Bei den Auseinandersetzungen wurden sehr viele Menschen erschossen. Das ist bis heute ein unaufgearbeitetes Thema.

Ulf Otto: Wie kommt es, dass Sie als Oberbayer Verantwortung für asiatische Kunst und Kultur bekamen?

Max-Philip Aschenbrenner: Das hat ganz klar mit der Ausrichtung des Asian Arts Theatre zu tun. Von Beginn des Projekts an wollte man, dass dieses Zentrum nicht nur von Asiat_innen gestaltet wird.

Ulf Otto: Es ist evident, dass Asien derzeit kulturell hoch spannend ist. Neulich hat ein mit mir befreundeter Kurator erzählt, er habe in Shanghai die gesamte deutsche Theater- und Kuratorenzene getroffen, weil bedingt durch die wirtschaftlichen Interessen Europas an China nun auch dessen Kultur fokussiert werde. China wiederum habe Bedarf an europäischem Kulturmanagement signalisiert. Wie kam es bei Ihnen zur konkreten Zusammenarbeit mit dem Asian Arts Theatre?

Max-Philip Aschenbrenner: Ich kenne die jetzige Leiterin des Asian Arts Theatre Seonghee Kim bereits seit vielen Jahren aus verschiedenen Arbeitszusammenhängen.

Frie Leysen hat immer gesagt: »Der Geldbeutel ist in Europa.« Selbst die amerikanischen Gruppen sind in den letzten 20 Jahren immer über Europa finanziert worden. Diese ökonomische Logik hat sich jetzt verschoben. Das ist jetzt vielleicht auch eine große Chance, die Festivalmodelle anders zu denken.

Ulf Otto: Können Sie uns ein wenig über die Pläne des Asian Arts Theatre erzählen?

Max-Philip Aschenbrenner: Wir möchten einzelne Künstlerpersönlichkeiten und deren Versionen von der Welt an einem Ort zusammenbringen und sehen, was aus diesem Austausch entsteht.

Wir eröffnen mit einem Festival, in dem wir unsere Idee von dem, was wir unter ›Asian Contemporary‹ oder Kunst von heute in Asien verstehen, zeigen. In der anschließenden Saison veranstalten wir ein Projekt mit dem Titel *Asian Windows*, bei dem wir das Haus, das Geld, die gesamten Produktionsmittel anderen Programmator_innen zur Verfügung stellen. Damit wollen wir verschiedenste Perspektiven miteinander konfrontieren, die sich auch gänzlich widersprechen können. Zum Beispiel wird es ein ›Window‹ geben, das sich mit Orientalismus, Exotismus und Selbst-Exotisierung auseinandersetzt.

Ulf Otto: Wie gestaltet sich in dem von Ihnen programmierten Theaterbereich das Verhältnis zwischen dem Lokalen und dem Internationalen? Holen Sie Künstler_innen und Gruppen von den großen europäischen Festivals?

Max-Philip Aschenbrenner: Wir koproduzieren auch mit Partnerinstitutionen wie den Wiener Festwochen oder dem Kunstenfestival-desarts in Brüssel – mit den europäischen ›Platzhirschen‹ sozusagen. Weil es eben Künstler_innen gibt, die man interessant findet und deren Arbeiten man ermöglichen möchte.

Ich fand bei der gestrigen Podiumsdiskussion spannend, dass behauptet wurde, man sähe auf allen Festivals immer die gleichen Produktionen. Das trifft vielleicht auf einen kleinen elitären Zirkel zu, der aus professionellen Gründen die Festivals besucht. Das Publikum aber tourt nicht zwischen Brüssel, Berlin und Wien. Insofern stimmt diese Behauptung meines Erachtens nicht.

Neben diesen Koproduktionen versuchen wir, mit Blick auf den lokalen Bezug ein dynamisches Konzept zu verwirklichen: ausgehend von der Stadt Gwangju über Korea hin zu den größeren Nachbarländern Japan, China, in der Folge Indien, Indonesien, Malaysia und später auch Europa, Amerika und Afrika.

Man muss wissen, dass Korea – im Gegensatz zum Beispiel zu Japan oder Indonesien – keine Theatertradition hat. Tradition interessiert in Korea nicht, sondern Zeitgenossenschaft. Es gibt jetzt eine Generation der 30- bis 50-jährigen Künstler_innen, die sich für das Theatrale, die Liveness, den Aufführungscharakter interessieren – als Mittel, mit

denen man umgehen kann. In diesem Kontext entstehen derzeit einige sehr spannende Arbeiten.

Diskussionsteilnehmer_in: Wie viele europäische beziehungsweise nicht südkoreanische Kurator_innen oder Mitarbeitende gibt es am Asian Culture Complex?

Max-Philip Aschenbrenner: In der Abteilung Theater bin ich der einzige Europäer. Für die anderen Bereiche kann ich keine Prozentangaben machen. Aber das Asian Culture Complex ist doch sehr stark lokal und national geprägt. Viele der Mitarbeitenden waren aber vorher außerhalb des Landes tätig. Wenn man sich mit Kunst und Kultur beschäftigt, hat man eben eine Migrationsbiografie.

Diskussionsteilnehmer_in: Woher kommt das Interesse asiatischer Kulturinstitutionen an deutschsprachigen Forscher_innen, Künstler_innen und Dramaturg_innen?

Max-Philip Aschenbrenner: Das kann ich jetzt nach erst sechs Monaten noch nicht beantworten. Ein Grund ist mit Sicherheit der Wunsch nach Know-how. Es kann aber auch damit zu tun haben, dass die Idee von Identität, von nationaler Identität, in Korea zum Beispiel ganz anders funktioniert. Korea war ein kolonisiertes Land, das aber mittlerweile ökonomisch viel stärker ist als viele der anderen ehemals kolonisierten Länder. Die Fragen, woher jemand stammt oder welchen Hintergrund jemand hat, sind in Korea nicht so zentral.

Diskussionsteilnehmer_in: Wie reagiert das Publikum auf das globale Zirkulieren von Kultur? Muss Kunst einem ästhetischen Formalismus entsprechen, um in einem globalen Kontext überhaupt verstanden zu werden?

Max-Philip Aschenbrenner: Das Publikum beziehungsweise seine Reaktionen kann ich noch nicht beschreiben. Aber ich möchte mit einer Anekdote antworten: Rimini Protokoll war 2009 mit seiner Inszenierung *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* in Korea. Es gibt in Korea

auch eine Art Theatertreffen, aber – wie in dieser sehr kompetitiven Gesellschaft üblich – mit Ranking und Preisverleihung. Die Inszenierung wurde in dem Jahr zur besten koreanischen Aufführung gewählt. In Korea ist Rimini Protokoll ähnlich bekannt wie Michael Jackson – nicht nur in der Szene.

Es ist schwierig, auf Ihre Frage zu antworten, denn man ist oft völlig überrascht, welche Produktionen wo funktionieren und welche nicht. Ich glaube, man darf ein Publikum nie unterschätzen. Ich sehe eine Gefahr darin, immer alles lokal erden zu wollen – das ist meines Erachtens nicht notwendig.

Diskussionsteilnehmer_in: Inwiefern ist die Frage der Vermittlung für einen Europäer in Asien von Relevanz?

Max-Philip Aschenbrenner: Bevor ich nach Gwangju ging, habe ich bei den Wiener Festwochen gearbeitet und war der europäischen Strukturen müde geworden. Weil diese immer die gleichen Machtdiskurse reproduzieren, mit denen ich nichts mehr zu tun haben wollte. Ich dachte mir, ich muss mich selbst dezentralisieren. Ich kann nicht aufgeben, was ich bin und wer ich bin. Darum hatte ich die Idee, mich ganz woandershin zu begeben und von dieser neuen Perspektive aus meinen Blick zu erneuern.

Meine Arbeitsprozesse in Korea haben sich – verglichen mit den europäischen – nicht sehr stark verändert. Aber ich bekomme jetzt ganz andere Feedbacks und bewege mich mit einer ganz anderen Unsicherheit auf einem ganz anderen Terrain. Ich weiß nicht, was verstanden wird, wenn ich in Gwangju eine Produktionssitzung führe – aber letztendlich konnte ich das auch in Wien nicht wissen.

Ich glaube an das Missverstehen als produktive Kraft, nicht so sehr an das Vermitteln.

Einspruch oder Worin besteht die Möglichkeit des Politischen auf dem Theater?

Zum Verhältnis von Politik und Theater in der Performance
Fight Night von Ontroerend Goed und The Border Project

Die Performance *Fight Night* (2013),¹ eine Kooperation zwischen der belgischen Gruppe Ontroerend Goed und dem australischen Ensemble The Border Project, versteht sich laut Ankündigungstext als

playful and immersive political exploration [...] thoroughly political, but never explicitly so. [...] By stripping their discourse of identifiable political messages, the show draws attention to the very reasons and motivations that compel voters to vote. (AUAWIRLEBEN 2015)

Eine fingierte Spielshow, gegeneinander wetteifernde Kandidat_innen und ein per Knopfdruck abstimmendes Publikum geben dem Vorhaben den inhaltlichen Rahmen. Es entfaltet sich eine Spielhandlung, deren vermeintlich einziges Ziel es ist, dem einen Sieger oder der einen Siegerin die Stimmen der Publikumsmehrheit zu sichern. Wo der traditionelle theatrale Pakt, um den reibungslosen Ablauf einer Aufführung als ästhetisches Ereignis zu garantieren, die Trennung in agierende Schauspieler_innen und rezipierende Zuschauer_innen vorsieht, beginnt dieser Abend mit einem programmatischen Statement, das dem Publikum Partizipation verspricht:

It has often been said that you can't have a show without an audience and tonight that is more true than ever. Because tonight we will not only need your eyes and ears, but at the centre of everything will be your voice. (Ebd.)

Diese Stimme wird dem Publikum durch ein kleines technisches Gerät zugestanden, welches jede_n Zuschauer_in dazu befähigt, im Verlauf der Spielhandlung von *Fight Night* immer wieder per Abstimmung Einfluss auf den Progress der Handlung zu nehmen. Um den Sieg im Spiel zu erreichen, stellen die Schauspieler_innen Runde für Runde sich selbst, oder besser: die Rollen, die sie spielen, vor dem Publikum zur Wahl. Anstatt politische Programme oder Ideologien zu repräsentieren, treten sie als Selbstdarsteller_innen auf.

Freilich entpuppt sich die Macht des Publikums von vornherein als limitiert. Anstelle tatsächlicher Teilhabe wird den Zuschauer_innen durch den Apparat nur die Freiheit der Wahl zwischen vorgefertigten Kategorien zugestanden. Und in der Tat, je weiter die Spielhandlung voranschreitet, desto intensiver beginnt man zu ahnen, dass die individuelle Stimmabgabe wirkungslos ist, dass es an diesem Abend gar nichts zu wählen gibt, dass das Spiel einem feststehenden Skript folgt, dass die Würfel bereits gefallen sind, bevor sich der Vorhang gehoben hat. Am Ende gewinnt, wie immer im demokratischen Prozess, die Mehrheit als normative Konstruktion. Welche_r der Kandidat_innen als Sieger_in hervorgeht, ist letztlich unerheblich.

Alexander Devriendt, Regisseur von *Fight Night*, weist in einem Interview mit Katryen Bries dem Theater explizit die Rolle zu, gesellschaftliche Entwicklungen metaphorisch zu fassen und vor Publikum zur Anschauung zu bringen: »Theatre always needs to be a metaphor for something that's going on out there, in the real world. If it's purely about aesthetics or the intellectual, I'm out« (ebd.). Im konkreten Fall von *Fight Night* liegt es nahe, die Handlung der Aufführung als Metapher für demokratische Politik im Allgemeinen zu lesen. Das Verhältnis von Theater und Politik wäre somit als ein per se vermitteltes gedacht. Theater kann aus dieser Perspektive durchaus etwas über die Politik der Gesellschaft, oder besser: über die Einstellungen und Gestimmtheiten seiner Autor_innen zur Politik, mitteilen. Aber ist es tatsächlich ›thoroughly political‹, wie im Pressedossier behauptet? Bleibt es nicht vielmehr darauf beschränkt, genau das zu wiederholen und festzuschreiben, was es an der Politik kritisiert? Muss politisches Theater nicht zunächst sich selbst als institutionalisierte Form der Repräsentation begreifen und in Frage stellen, bevor es die



Fight Night, *Ontroerend Goed*

Foto: Reinout Hiel

institutionalisierte Politik der repräsentativen Demokratie kritisieren kann?

Fight Night erzählt vom politischen Handeln, das in der repräsentativen Demokratie zu einem Spektakel der Selbstinszenierung verkommen ist. Wer am besten versteht, die Gunst des Publikums durch Einschmeichelung, Manipulation und Verführung zu erringen, gewinnt. Inhalte sind sekundär, was zählt, ist die ›Performance‹. Politik scheint in die Nähe der Theateraufführung gerückt zu sein. *Fight Night* erzählt auch davon, dass die politische Mehrheit eine demokratische Größe ist, die im Prozess der Meinungsbildung nicht erfragt, sondern vielmehr strategisch evoziert wird. Momente der Partizipation am politischen Geschehen, wie wir sie zum Beispiel über die Möglichkeit von Wahlen kennen, werden in dieser Sichtweise von vornherein als reine Formsache enttarnt – jeder Mitbestimmungsgedanke ist Illusion.

Guy Debord hat in den 1960er Jahren die zunehmende Entwirklichung und Theatralisierung der politischen, sozialen und gesellschaft-

lichen Verhältnisse unter einer ähnlichen Perspektive als *Gesellschaft des Spektakels* (vgl. Debord 1996) zu fassen versucht. Die Politik und das soziale Gefüge der Gesellschaft werden für den Einzelnen im bloßen Modus der Konsumption passiv verfügbar gemacht. Politische und soziale Teilhabe wird nur mehr durch mediatisierte Scheinwelten vorgegaukelt. Mehr denn je scheint Debord aus der Perspektive des heutigen Medienzeitalters recht zu behalten. Auch das Theater als medienabhängige Kunstform muss in einer derartig konstituierten Gesellschaft seine Beziehung zum Politischen überdenken (vgl. Finster 2000).

Hans-Thies Lehmann definiert in seinem Buch *Das Politische Schreiben* die Möglichkeit des Politischen auf dem Theater wie folgt:

Erstens: Das Politische kann im Theater nur indirekt erscheinen, in einem schrägen Winkel, modo obliquo. Und zweitens: Das Politische kommt im Theater zum Tragen, wenn und nur wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Woraus drittens die nur scheinbar paradoxe Formel folgt, dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss. (Lehmann 2012: 22)

Mit Lehmanns Definition des Politischen stellt sich nun die Frage in Bezug auf *Fight Night*, ob eine derartige Unterbrechung Teil der inszenatorischen Strategie ist oder ob diese sich mit der konstatierenden Wiedergabe der mit Debord in Verbindung gebrachten Idee des Spektakels begnügt. Lehmann präzisiert seine Forderung an ein Theater des Politischen, indem er, explizit auf Debords Theorem Bezug nehmend, schreibt:

Insofern nimmt nur ein solches Theater eine genuine Beziehung zum Politischen auf, das nicht irgendeine Regel erschüttert, sondern die eigene, nur ein Theater, das das Theater als Schaustellung unterbricht. Indem Theater Situationen herstellt, in denen die trügerische Unschuld des Zuschauers gestört, gebrochen, fraglich gemacht wird. (Ebd.: 25)

Auf diese Forderung hin befragt, offenbart *Fight Night* ein immanentes Paradox. Zwar formuliert sich im Aufführungstext als politischer Gehalt der Erzählung deutlich eine Kritik an der politischen Situation spektakulärer Passivität, dennoch entpuppt sich bei genauerer Betrachtung das Versprechen auf aktive Teilhabe am theatralen Geschehen als bloße Behauptung ohne Wirklichkeitsgehalt. Denn für die Mitteilung oder Intention der Inszenierung ist es egal, ob das Publikum in der konkreten Aufführung real auf ein Knöpfchen drückt oder aber in sicherer Distanz zum Geschehen verharret. Der gesprochene Text bleibt immer derselbe, einzig die Rollenverteilung unter den Darsteller_innen wird durch Zuschauerbeteiligung entschieden. So kommt es lediglich zu einer behaupteten Entgrenzung des theatralen Paktes im Zeichen politischer Partizipation.

Die Handlung von *Fight Night* wird zwar im Namen einer gesellschaftskritischen Haltung in die Nähe zu Formaten kulturindustrieller Provenienz gerückt. Ich denke hier an mediale Wahlkampfveranstaltungen, wie sie Kanzlerduelle oder Polit-Talkshows darstellen, oder an Unterhaltungsformate, wie Big Brother oder diverse Superstarsendungen, die in ihren Spielverlauf immer wieder die Meinung des Publikums integrieren, aber von vorneherein für jeden möglichen Ausgang gewappnet sind. *Fight Night* übernimmt auch deren undifferenzierte Dramaturgie, die jede Abweichung in ihren Ablauf einzuspeisen vermag, ja mitunter sogar zur Steigerung des spektakulären Effekts auf Unvorhergesehenes hofft. Doch ohne die Reflexion der eigenen formalen Bedingungen verhallt die Kritik an besagten Medienformaten. Es kommt nicht zu einem Aussetzen oder zu einer Unterbrechung der Politik der Darstellung, die spektakuläre Unterhaltungsmaschinerie kann ungestört weiterlaufen, sie verlängert sich sogar in den Theaterraum hinein. Geleitet durch die moralisch durchaus »gute« Absicht, Formate einer spektakulären Medienkultur zu desavouieren, reproduziert *Fight Night* jedoch durch die Verneinung der verantwortungsvollen Position des Publikums die Grundbedingung einer spektakulären Politik der Darstellung.

Das genuine Potential des Theaters als Kunst der Aufführung, die sich materiell und real, immer wieder neu und immer wieder anders vor und mit den Zuschauer_innen ereignet, bleibt somit ungenutzt. So

ergibt sich die paradoxe Situation, dass *Fight Night* hinter dem anfangs gegebenen Versprechen auf Partizipation zurückbleibt und sich somit, anstatt ein Theater zu sein, das sein Publikum bewusst an seiner Genese teilhaben lässt, als ein Theater generiert, das theoretisch auf sein Publikum verzichten kann. Im Sinne der gesellschaftskritischen Haltung dient diese Strategie freilich dazu, aufzuzeigen, dass die Politik, die das Theater hier ›nur‹ repräsentiert, auf ihre Wähler_innen verzichten kann. In *Fight Night* werden die Möglichkeiten des Politischen, sowohl in der Gesellschaft als auch auf dem Theater, jedoch verkannt. Denn exakt der Moment, in dem das Politische sich im Theater ereignet, lässt gewahr werden, dass die Zuschauenden am Bühnengeschehen insofern teilhaben, als sie es zulassen, bewerten, kritisieren und gegebenenfalls ändern.

Abschließend sei auf eine weitere Performance verwiesen, die im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern 2015 zu sehen war² und die, wie ich meine, geradezu exemplarisch zeigt, wie das Theater selbst an seine Grenzen geraten kann und solcherart in ein produktives Spannungsverhältnis zum Politischen tritt. In Christophe Meierhans' Performance *Some use for your broken clay pots* (2013) präsentiert der Künstler in einer One-Man-Show dem Publikum ein von ihm mit Hilfe von Soziolog_innen und Jurist_innen entwickeltes alternatives Modell für demokratische Teilhabe, in dem Politiker_innen nicht gewählt, sondern abgewählt werden. Von Anfang an zeigt Meierhans sich dabei offen für Zwischenfragen des Publikums. Es dauerte nicht lange, bis sich die ersten Zuschauer_innen der Aufführung in Bern zu Wort meldeten und gemeinsam mit dem Künstler begannen, das vorgeschlagene Modell auf seine Wirklichkeitstauglichkeit zu überprüfen. Nicht die Frage, ob es Aufgabe eines politischen Theaters ist, alternative Gesellschaftsmodelle aufzuzeigen, ist von Belang, sondern inwieweit Theater im Sinne Lehmanns eine Unterbrechung von Gewissheiten als Grundlage für jedes kritische Denken von Alternativen provozieren kann. Spätestens als der erste Blumentopf in *Some use for your broken clay pots* aus dem Bühnenhimmel zu Boden stürzte, wurde die Irritation der im Theater Anwesenden evident. Die eigene Position als Publikum wurde genauso fraglich wie das vorgestellte Demokratiekonzept. Der theatrale Pakt, der Bühne und Zuschauerraum

für gewöhnlich in Schweigen und Sprechen trennt, geriet ins Wanken. Dadurch, dass sich der Verlauf der Performance als abhängig von Einspruch, Widerspruch oder Zuspruch der Zuschauer_innen herausstellte, waren alle Anwesenden auf eindringliche Weise an ihre Verantwortung für das Geschehen erinnert. Als nach 90 Minuten der Timer des Mobiltelefons von Meierhans den Abend abrupt beendete, blieb die Tauglichkeit des vorgestellten Modells weiterhin fraglich. Klar war lediglich, dass es noch einiges zu verhandeln gibt – im Theater und in der Politik.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Fight Night* vom 6. 5. 2015 im Turbinensaal der Dampfzentrale Bern besucht.
- 2 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Some use for your broken clay pots* vom 4. 5. 2015 im Schlachthaus Theater Bern besucht.

Verwendete Literatur

- AUAWIRLEBEN (2015): »Fight Night«, auf: http://auawirleben.ch/sites/default/files/aua_pressedossier_fight_night.pdf (letzter Zugriff: 31. 8. 2015).
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: edition Tiamat.
- Finter, Helga (2000): »Theatre in a Society of Spectacle«, in: Eckard Voigts-Virchow (Hg.): *Dramatized Media/Mediated Drama*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 43–55.
- Lehmann, Hans-Thies (2012): *Das Politische Schreiben*, Berlin: Theater der Zeit.

Performative Ermittlung von Meinungen und Positionen auf den Spielwiesen des Globalen

Überlegungen zu *Fight Night* von Ontroerend Goed und The Border Project

It has often been said that you can't have a show without an audience and tonight that is more true than ever. Because tonight we will not only need your eyes and ears but at the center of everything will be your voice.

Diese Aufforderung, das szenische Geschehen durch Stimmabgabe mitzulenken, läutet das performative Wortgefecht *Fight Night* (2013)¹ ein, eine global tourende Koproduktion von Ontroerend Goed und The Border Project. Fünf Kandidat_innen steigen in den Ring und werden vom Publikum nach und nach herausgewählt. Dieses wird aber nicht dazu aufgefordert, die Stimme hörbar zu erheben. Vielmehr erfolgt eine elektronische Erfassung über Abstimmgeräte, die vor der Vorstellung ausgegeben werden. Anstatt Wahlprogramme zu formulieren, bauen die Kandidierenden auf Präsenz, intuitive Sympathie und Glaubwürdigkeit, wodurch eine statistische Erfassung situativer Stimmungsbilder erfolgt, die dann in ein gemittelttes Wahlergebnis überführt werden. In dem sich dabei entfaltenden Spiel um Meinungs- und Mehrheitsbildung, Abstimmen und Umstimmen, Manipulation und Wahlfreiheit stellt sich zunehmend die Frage nach dem Gewicht der eigenen Stimme.

Globale Interdependenzen zwischen Vereinheitlichung und Diversität

Die Möglichkeiten und Strategien individueller Positionierung gilt es vor dem Hintergrund globalisierter Lebenswelten neu zu eruieren.² Diese erfordern eine Orientierung in einem komplexen Gefüge aus Wahlmöglichkeiten, weltweiten Querverbindungen und Vernetzungen. Dabei entsteht ein Spannungsfeld, das sich zwischen einer Vereinheitlichung und Mittelung von Positionen zum Zwecke von Vereinfachung und Ökonomisierbarkeit sowie einer Heterogenisierung von Lebensentwürfen, Positionen und Äußerungsakten aufspannt. Diese scheinbar paradoxe Entwicklung ist wesentlicher Bestandteil des Globalisierungsdiskurses, auf den zur Kontextualisierung des Beispiels wenige Schlaglichter gerichtet werden sollen:

Wenn einmal die Geschichte des Begriffs der Globalisierung geschrieben wird, könnte man sie mit dem 20. Juli 1969 beginnen lassen. An diesem Tag setzte der erste Mensch seine plumpen, in seinem Raumanzug wohlverpackten Füße auf den Mond. Neil Armstrong sah, was wir Zurückgebliebenen eher noch klarer auf unseren Fernsehschirmen betrachten konnten: die Erde, also unsere Welt, als Ganze, als Globus mit vertrauten Strukturen, aber aus unvertrauter Perspektive. Der andere Himmelskörper, von dem dieser Anblick sich ergab, machte die Einheit unseres so vielfältigen, ja in nahezu jeder Hinsicht uneinheitlichen Planeten sichtbar. (Dahrendorf 1998: 41)

Ralf Dahrendorf, der hiermit nur eine von zahlreichen Möglichkeiten herausgreift, den Beginn einer Globalisierungsentwicklung zu datieren, fokussiert jenen Moment, in dem durch den Blick von außen auf die Erde ein Wechsel der Perspektive ermöglicht wird. Dieser lässt die Ganzheitlichkeit des Heterogenen augenscheinlich werden, bringt aber zugleich eine Vereinheitlichung durch abständige Abstraktion mit sich.

In den folgenden Jahrzehnten, in denen, gestützt durch technologische, mediale und ökonomische Entwicklungen, die Globalisierungsprozesse zu voller Blüte gelangen, wird der Aspekt der Homoge-

nisierung weiter gestützt. Dies zeigt sich beispielhaft an der Dominanz global agierender Konzerne, von Ulrich Beck als »McDonaldisierung« (Beck 1998: 8) der Welt bezeichnet, und an dem komplexen System delegierter Produktionsprozesse. Leitet man daraus jedoch die einseitige Beschreibung der globalisierten Welt als homogenes Ganzes ab, so wird maßgeblich vernachlässigt, dass zeitgleich auch eine Heterogenisierung zu beobachten ist, die sich beispielsweise in der Diversität von Lebensformen, Warenvielfalt und medialer Komplexität zeigt. Zudem würde mit einer Diagnose, die sich ausschließlich der Vereinheitlichung widmet, aus dem Blick gerückt, dass nicht alle Länder und Personenkreise den globalen Entwicklungen nachkommen können oder diesen seitens wirtschaftlich starker Staaten und Verbände ein passiver Part innerhalb globaler Abläufe zugewiesen wird.

Um Universalisierungen dieser Art durch ein Bewusstsein für die Vielfalt kontextspezifischer Positionen abzulösen, plädiert Jan Nederveen Pieterse für die Verwendung des Globalisierungsbegriffs im Plural: »Um sich Globalisierungen im Plural vorzustellen, könnte man auch sagen, daß es ebenso viele Arten von Globalisierung gibt wie Handlungsträger, Dynamiken und Impulse, die sie vorantreiben« (Nederveen Pieterse 1998: 88). Darauf aufbauend wird für die im Kontext dieses Beitrags eingenommene Perspektive ein Globalisierungsansatz gewählt, der die Gleichzeitigkeit und die Interdependenzen von Homogenisierung und Heterogenisierung berücksichtigt und zudem Prozesse der Meinungsbildung und -ermittlung nicht im Sinne einer makrostrukturellen Generalisierung vereinheitlicht (vgl. Robertson 1992). Vielmehr erfolgt ein Aufspüren globaler Tendenzen über die exemplarische, mikrostrukturelle Analyse situativer, changierender Aushandlungsformen von Homogenisierung und Heterogenisierung am Beispiel einer theatralen Aufführung.

Strategien performativer Meinungs(er)mittlung

Kehrt man vor diesem Hintergrund zur Produktion *Fight Night* zurück, lassen sich benannte Ambivalenzen daran gut verdeutlichen: Die Zuschauer_innen werden zu Handlungsträger_innen erklärt, die vor

die Frage gestellt werden, wen sie wählen oder abwählen wollen. Wird durch die Vergabe der Abstimmgeräte auf den ersten Blick nach den Einzeleinschätzungen der Teilnehmer_innen gefragt, werden diese aufgrund der dramaturgischen Struktur mit fortschreitendem Abend zunehmend Teil eines homogenisierenden Mechanismus, indem sie in Fraktionen zusammengefasst und letztlich durch einen Strom der Konsensbildung zu Vertreter_innen der Mehrheit werden. Konsequenterweise ist der am Ende der Aufführung durch den Ringrichter ausgerufenen Gewinner des Abends auch keine_r der Kandidierenden, sondern die Mehrheit selbst, der ermittelte Durchschnittswert.

Findet somit eine Entkräftung der Einzelposition und eine Kanalisierung statt, ergibt sich daraus nicht zwangsläufig eine passive Publikumshaltung. Denn durch die theatrale Rahmung und das Loslösen von Wahlhalten kann ein Bewusstsein für gesellschaftliche Praktiken der Meinungs-Mittlung geweckt und eine Konzentration auf Wahlverfahren als solche befördert werden. Die Aufführung kann so auf performativ-spielerischem Wege zu einem Reflexionsraum der eigenen Position innerhalb standardisierter und homogenisierter globaler Gefüge werden. Auch wird auf zeitgenössische Wahlprozesse referiert, wie im Rahmen politischer Kampagnen stattfindende TV-Duelle – die stärker auf Präsenz und Ausstrahlung als auf Programme setzen –, das situative Bekunden von Gefallen und Missfallen im Kontext sozialer Netzwerke oder das Abwählen von Kandidat_innen bei Medienformaten wie Big Brother.

Auf diese Weise kann auch ein Befragen repräsentativer Vertreter-schaft evoziert werden, das sich neben gesellschaftskritischen Überlegungen zu Demokratieformen, Wahlverfahren und -verhalten auf eine metatheatrale Ebene ausweiten lässt. Denn gerade zeitgenössische Inszenierungsformen, die den Verlauf der Aufführung scheinbar an die Teilnehmer_innen delegieren, changieren meist zwischen homogenisierender Lenkung und diversifizierenden, eigenständigen Handlungsräumen. So wird im Beispiel *Fight Night* den Teilnehmer_innen zwar ein Stimmrecht zugesprochen, der Gesamttablauf ist aber zuvor festgelegt und wird lediglich bausteinartig moduliert (vgl. Ontroerend Goed 2014: 455–532). Die daraus resultierende Doppelbödigkeit greift besonders am Ende des Abends, als die Möglichkeit

suggeriert wird, gänzlich aus dem Spielrahmen auszubrechen: Der oder die Vertreter_in der Minderheit fordert das Publikum dazu auf, durch Abgeben der Stimmgeräte die weitere Stimmabgabe zu verweigern und durch Besetzen der Bühne sowie Verlassen des Raumes zu sichtbaren Handlungsträger_innen einer Gegenposition zu werden. Schnell wird jedoch deutlich, dass auch diese Option in das theatrale System integriert ist, sodass eine Verunsicherung entsteht, ob und wie echte Verneinung überhaupt möglich ist. Denn ob man sich in dieser Situation verweigert oder weiterhin Teil des Systems bleibt, ändert nichts daran, dass beide Optionen der performativen Versuchsanordnung eingeschrieben sind.

Fordert der Abend folglich nicht zu einer dezidiert inhaltlichen Meinungsfindung heraus, so provoziert er doch eine Positionierung gegenüber der Transparenz dieser und anderer Wahlverfahren. Denn die performative Setzung – das Betätigen des Abstimmknopfes fließe in das Ergebnis ein und die eigene Entscheidung bestimme den Verlauf des Geschehens mit – lässt sich während der Aufführung weder verifizieren noch falsifizieren. Die Teilnehmer_innen werden somit vor die Wahl gestellt, ob sie den Spielregeln wählend folgen, ob sie spielerisch die Wahlmöglichkeiten erproben oder ob sie sich dem Prozedere durch Verweigerung zu entziehen versuchen, was ebenfalls einer Entscheidung bedarf.

Die Frage nach der Ermittlung und Mittelung von Positionen sowie den Formen individueller und gemeinschaftlicher Entscheidungsprozesse ist auch in vielen anderen Produktionen der zeitgenössischen Theaterlandschaft präsent: Neben Projekten wie *Fight Night*, die eine intellektuell-gedanklich basierte Auseinandersetzung wählen, lassen sich kollektive Schwarmästhetiken anführen. Durch zuvor getroffene Absprachen oder mediale Vernetzung der Teilnehmer_innen wird eine zeitgleiche, gemeinsame Handlung und Positionierung hervorgehoben, die Nicht-Eingeweihten als homogener, kollektiver Vorgang erscheint. Aus dieser Form ephemerer Assoziierung Einzelner erwächst eine ›distribuierte Ästhetik‹ (vgl. Balme 2010), die als ein möglicher performativer Widerhall des *singulär plural sein[s]* (vgl. Nancy 2004) innerhalb globalisierter Lebenswelten bezeichnet werden kann (vgl. Wihstutz 2012: 257–262). Andere Projekte bauen wiederum stärker auf

die explizite Rahmung von Diversität, wie dies bei Walking Performances der Fall ist, die individuelle und teils initiative Entscheidungen erfordern, um eine performative Handlung überhaupt erst in Gang zu setzen.

Exemplarisch ließ sich zeigen, dass performative Praktiken der Gegenwart zu Spielwiesen globaler Interdependenzen zwischen Heterogenisierung und Homogenisierung werden können. Darin liegt ebenso das Potential zur Diversifizierung homogenisierter Ströme wie auch zur Assoziierung diversifizierter, fragmentierter Abläufe. Alexander Devriendt, Regisseur von *Fight Night*, äußert hinsichtlich seiner Arbeit:

I'm interested in the decisions we make as individuals, in the context of limited power. That interests me more than just showing a metaphor for a political situation. (Perkovic 2014)

Wenn performative Praktiken über die inhaltliche Referenz auf Globalisierungsthematiken hinaus ihr Potential nutzen, Strukturen und Wirkungsmechanismen globaler Lebenswelten aufzugreifen, spielerisch erfahrbar zu machen und zugleich zu reflektieren, kann sich Theater aus der Funktion der Metapher herauslösen. Anstatt im Sinne eines Repräsentationstheaters als Stellvertreter einer Aussage zu fungieren, können aus performativen Ereignissen, wie dem hier exemplarisch Gewählten, handlungsbasierte Praktiken des Erfahrens und Befragens stellvertretender und eigenständiger Positionierung in Zeiten globalisierter Alltagspraxis erwachsen.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Fight Night* vom 6. 5. 2015 im Turbinensaal der Dampfzentrale Bern besucht.
- 2 Zur ausführlichen Auseinandersetzung mit den Spannungsfeldern des Globalen und Lokalen im Wechselspiel von Homogenisierung und Heterogenisierung vgl. Wehrle 2015.

Verwendete Literatur

- Balme, Christopher (2010): »Distribuierte Ästhetik. Performance, Medien und Öffentlichkeit«, in: Josef Bairlein u. a. (Hg.): *Netzkulturen. Kollektiv, kreativ, performativ*, München: Epodium, S. 41–54.
- Beck, Ulrich (Hg.) (1998): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dahrendorf, Ralf (1998): »Anmerkungen zur Globalisierung«, in: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 41–54.
- Nancy, Jean-Luc (2004): *singulär plural sein*, Berlin: Diaphanes.
- Nederveen Pieterse, Jan (1998): »Der Melange-Effekt. Globalisierung im Plural«, in: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 87–124.
- Ontroerend Goed (2014): *All Work and No Plays: Blueprints for Nine Theatre Performances by Ontroerend Goed*, London: Oberon Books, S. 455–532.
- Perkovic, Jan (2014): »Ontroerend Goed's Fight Night: The audience gets its revenge?«, auf: www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/12/ontroerend-goeds-fight-night-the-audience-gets-its-revenge (letzter Zugriff: 31. 8. 2015).
- Robertson, Roland (1992): *Globalization*, London: Sage.
- Wehrle, Annika (2015): *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript.
- Wihstutz, Benjamin (2012): *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich/Berlin: Diaphanes.

Beate Hochholdinger-Reiterer und Géraldine Boesch
(Universität Bern)

Of Voices and Votes

A Group Discussion with Alexander Devriendt
(Ontroerend Goed) on the Performance *Fight Night*

In *Fight Night*, five actors are put into the position of political contenders currying for the audience's favour and, in effect, their vote. Equipped with electronic voting devices, the audience decide which of the contenders will advance to the next round, which will be eliminated, and which will ultimately emerge victorious. By voting, the vox populi is transformed into mute statistics. *Fight Night* calls into question the relevancy of ideologies, political campaigning, and voting strategies by for once letting the numbers speak for themselves.

Participant: *Fight Night* is a coproduction between Ontroerend Goed and The Border Project.¹ Could you please tell us how this collaboration came about, how the project started, and how you worked on it?

Alexander Devriendt: We, Ontroerend Goed, were invited to perform at the Edinburgh Festival Fringe where we received our first invitation to Australia. In Australia, the artistic directors of the Sydney Theatre Company, Cate Blanchett and her husband Andrew Upton, saw our show and offered me the opportunity to work with their company. The problem was that they didn't tell me they wanted me to direct their company rather than my own, and that they offered me only one month's rehearsal time. I in return demanded three months worth of rehearsal and insisted on using my own company. *A History of Everything* (2012)² was the result of this collaboration between Ontroerend Goed and the Sydney Theatre Company.

I explain this because, at the time, I felt I was being drawn toward the commercial side of theatre which I don't find interesting at all. For *Fight Night*, I wanted to work with a small company like The Border Project because I felt that it was in many respects similar to our own company. But because we were scheduled to play the piece only eight times in Belgium yet 120 times abroad, it was important to immediately set topical boundaries as soon as rehearsals started. We decided the piece shouldn't centre on Belgian politics. I like to think of it as a play about democracy in general.

Participant: You mentioned 120 performances abroad. Where has the production been staged so far?

Alexander Devriendt: In Hong Kong, England, Scotland, Holland, and Australia. There were also versions in Turkey and Texas which I coordinated.

Participant: Was Hong Kong the only place you've toured so far which isn't a democracy?

Alexander Devriendt: Yes. I was very glad when we gave our performance in Hong Kong two months ago. It resonated deeply with the audience, despite the fact that they don't have a democratic system. And they made references I never intended. For instance: »The bear in the woods.« I don't know if you remember that line. It's the only line I borrowed, taken from a presidential election commercial made for the 1984 Ronald Reagan campaign. For Reagan, the bear obviously stands for Russia. But in Hong Kong, the bear stands for China.

Participant: When I saw *Fight Night* yesterday I thought that everything was fake, that it didn't make a difference whether I pushed the button or not.

Alexander Devriendt: There are always people who doubt that this show is real. I tried to give the audience a hint when, at a certain point during the performance, I said that 40 people hadn't voted. I really did

read out the exact number of people who hadn't voted in the previous round. But of course I can't make you believe that. Neither can I make you believe in the democratic system.

Participant: In my opinion, it was interesting to see the audience transformed into statistics, to see its composition in terms of age, sex, income and so on.

Alexander Devriendt: Yesterday's performance was very different in comparison to the other shows we've had so far because there was such a concentration of people aged 25 to 40.

Participant: Is the audience usually older or younger?

Alexander Devriendt: Generally, the audience is more mixed. Yesterday for instance, there were almost no minors in the audience.

Participant: Do you believe in the show, in the ideology of it?

Alexander Devriendt: I believe in the show, but it has no inherent ideology. I believe in certain things, for example that I'm a social democrat. But I don't want to talk about those things because most of the audience are also left. I don't want to make a show that takes a stand on left or right. I want to make a show about a system that we can influence in only very minute ways.

Participant: I wonder how many versions of this production are possible. Could you also tell us something about the rehearsal process?

Alexander Devriendt: We get through approximately 70 % of the script each night. Depending on which of the contenders are voted for and which are eliminated, the script changes. This is especially true for the part we call 'Talk Show', during which the actors respond to questions asked by the moderator. They only voice support for what they believe in as individuals, and not as stage personas. So not even the actors themselves, who otherwise know each other's scripted lines by

heart, have a clear idea of what the others will say during ›Talk Show‹. This added element of surprise really conveys a feeling of authenticity and gives the audience the impression that absolutely nothing has been scripted. The same goes for the first round called ›Blind Round‹, during which the actors appear onstage but stay mute, forcing the audience to vote based on the actors' outward appearances alone. Here, nobody knows what's going to happen, it's entirely beyond any one person's control – even my own. In the ›Coalition Round‹, however, we exert a certain amount of authorial control by always letting those in first and fifth position in the polls form coalitions – that was my decision. But those in positions two, three and four are free to form alliances as they choose.

About the rehearsal process: The actors learn each other's lines in order to be able to rehearse the different permutations in which these lines might occur. So they know a lot more than they can actually perform onstage.

Participant: As far as I understand it, the electronic voting system registers and evaluates the audience's participation and choices, on the basis of which it draws a fairly representative picture of the audience's political opinions and, concomitantly, of the political climate of the city you are performing in. Is that correct?

Alexander Devriendt: That is at least what I want to achieve, and I do feel that this is exactly what happened in many places.

Participant: Do you mean that it is necessary for the audience to vote honestly in order to achieve this?

Alexander Devriendt: I am not judgemental about whether the audience trust the electronic voting system or not. For me, it's only a game. But of course every text may refer to something outside. If the audience want to make such connections as they can. If they want to see it as a game, that's also fine. If they want to draw references to the *Britain's Got Talent*-shows, that's fine too. I personally feel that many

political references could be drawn. But if a member of the audience can see no such references being made to actual political systems, then no such references exist.

Participant: How honest do you think the audience are when disclosing information about themselves?

Alexander Devriendt: I sometimes compare my visual impression of the audience with the data provided by the electronic voting system – data which reflects the audience's responses to questions concerning their age, sex, etc. I feel that the audience only really start lying when asked about their financial situation and their age.

You, an intellectual and theatre-interested audience, are more inclined to lie about age and money. Also, you probably immediately grasp the dramaturgical structure and premises of the piece and want to experiment with them or manipulate the outcome of the voting process. That poses a problem inasmuch as the piece was designed for audiences who would give honest answers to serious questions, and not for audiences who would actively distrust the dramaturgical setup and voting system and engage with them on a level of play.

Participant: Did you discuss how to collect and statistically evaluate the votes? Did you perhaps consider letting the audience vote by show of hands or something like that? Or was it one of your initial ideas to hold the vote in mutual anonymity – with the audience giving their votes anonymously via electronic device and you collecting and evaluating the data behind the scenes?

Alexander Devriendt: The voting system is very much an allusion to the Facebook ›Like-Button‹: Just press the button, don't move, don't be active. To be honest, I personally don't like interactive theatre. I'm usually that person at the back of the auditorium who doesn't participate. In my work however, I try to question that kind of reluctance in an audience, though I also try to respect it.

Participant: Has the cast changed?

Alexander Devriendt: Yes! Currently, there are ten people who are able to play the show. And we will go to Avignon next year and then there will be five new people. It's nice, it makes it exciting. *A Game of You* (2010) for example can be played by up to 20 people.

Participant: You might be considered something of a global player...

Alexander Devriendt: Yes, a little bit. It's nice to have the financial possibility to work with different teams – which, however, I don't do if the show is too personal.

Participant: Did you start with one team?

Alexander Devriendt: Yes. We didn't have enough money to create *Fight Night* with different groups. The first cast to play *Fight Night* did so for three years running. But the actors couldn't possibly commit to one single production because they all worked freelance. So we had to adapt the show accordingly.

Participant: Did you develop the script with the first and second cast, while the third cast had a finished script to learn and rehearse with?

Alexander Devriendt: No, the script keeps changing according to the personalities of the new actors cast for the production.

Participant: Do you know the decisions made by each individual audience member?

Alexander Devriendt: In a way. I know the audience members as seat numbers only and not as individuals. I couldn't for instance say who sat in chair number 15. So although I know the decisions made by the person sitting in that specific chair, I still don't know who he or she is as an individual.

Participant: Do you feel you know more about the audience at the end of each performance than you did before?

Alexander Devriendt: Yes, but it's difficult to generalise because each audience is also a specific subgroup of an entire and heterogeneous populace.

Participant: Do you make any decisions before the show starts?

Alexander Devriendt: The only tedious but important decision I have to make beforehand is whether or not to interfere in the performance's voting process. For instance, if one of the actors has been voted out by the audience in the four previous performances, we try to keep him in the race in the next show, despite the audience's votes. Meaning that in the ›Coalition Round‹, the actors form coalitions in such a way that that specific actor cannot be voted out by the audience. It just isn't good for the show if somebody hasn't spoken his lines for five days straight.

Participant: What was the most unexpected moment that happened during the 120 shows you have already performed?

Alexander Devriendt: The most unexpected thing ever to happen was when, after having been prompted by one of the disqualified political contenders to question the entire voting system and occupy the stage, 300 members of our Hong Kong audience actually did storm the stage yelling and screaming. That moment changed the meaning of the show completely, and in retrospect I think we were very fortunate to have been at the right place at the right time. Those are the moments you remember, moments when you realise your performance has triggered a very powerful response and has made a difference.

Anmerkungen

- 1 *Fight Night* was presented as part of the AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern programme, and given on May 6th 2015 in the Turbinensaal at the

Dampfzentrale Bern. Performance cast: Angelo Tijssens, Charlotte De Bruyne, Gilles De Schryver, Michel Gezyen, Roman Vaculik, Suzanne Grotenhuis.

- 2 Cf. Wehrle, Annika (2015): »Time Will Reverse. Theaterhistoriografische Überlegungen zu Ontroerend Goeds *A History of Everything*«, in: Beate Hochholdinger-Reiterer, Mathias Bremgartner, Christina Kleiser, Géraldine Boesch (eds.): *itw : im dialog. Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Berlin: Alexander.

Englisches Lektorat: Marcel Behn

Vergessen ›in Szene‹ setzen?

Überlegungen zu Tom Struyfs *Vergeetstuk*

Was in Erinnerung bleiben soll, bedarf der Konsolidierung durch wiederholtes Durchdenken und Durchfühlen desselben Ereignisses.

(Welzer 2011: 234)

Exakt diese Behauptung wird in *Vergeetstuk* (2014)¹ exemplifiziert. Dort wird nicht nur über Gedächtnislücken und ihre Konsequenzen verhandelt, sondern gezeigt, wie das Gedächtnis arbeitet und wie Erinnerung entsteht. Paradoxerweise greift der belgische Künstler Tom Struyf² für die Inszenierung von solchen Prozessen auf Verdrängungsmechanismen und das Krankheitsbild der Amnesie zurück. »A good memory needs to forget«, belehrt uns zu Beginn des Stückes eine Projektion im Bühnenhintergrund. Schnell käme es nämlich zu einem Erinnerungsstau, sodass für neue Erinnerungen kein Platz mehr wäre. Die Speicherkapazität des Gedächtnisses sowie die mnemonische Wandlungsfähigkeit hängen also vom einzelnen Vermögen des Vergessens ab: »The ability to forget creates space to change your memories.«

Während der deutsche Titel *Stück vom Vergessen* lediglich Genre und Thema fokussiert, stellt die englische Übersetzung *Act to forget* vielmehr die Performativität von Erinnerung und Gedächtnis in den Mittelpunkt. Doch lässt sich Gedächtnis überhaupt darstellen? Wird die Differenz zwischen Erinnerung, Wissen und Imagination erst dann bewusst, wenn das Gedächtnis versagt? Ist Theater das geeignete Medium, um das Flüchtige, Ereignishafte eines Erinnerungsprozesses zu fassen? Auf jene Fragen, die der Performance zugrunde liegen mögen, soll hier eingegangen werden, wobei zuerst die Darstellungsmöglichkeit von Gedächtnismechanismen als ›Akt des Vergessens‹ im Fokus steht.

Act to forget oder performing memory:

Struyf ist nicht nur Autor und Regisseur der Performance, sondern auch der einzige Akteur auf der Bühne.³ Auf der rechten Bühnenseite schwimmt ein Kunsthirn in einem durchsichtigen Behälter, das an Rudolf Virchows anatomische Präparate erinnert, anhand derer der Arzt seltene und auffällige Krankheitsbilder dokumentierte. Seine private Galerie diente nicht nur der Ausbildung zukünftiger Mediziner, sondern sollte auch sein wissenschaftliches Arbeitsfeld der Öffentlichkeit zugänglich machen.

Die Gestaltung des Bühnenraums erinnert an die ab dem 16. Jahrhundert üblichen anatomischen Theater (medizinische Forschungs- und Lehrinrichtungen der Universitäten), wo Präparate für die Wissenschaft und Allgemeinbildung gefertigt und aufbewahrt wurden. Die authentischen Exemplare wurden eingesetzt, um das über sie ermittelte Wissen zu veranschaulichen. Die große Projektionsfläche im Hintergrund nimmt die Lehrsituation auf. Auf ihr erscheinen nicht nur Fachtexte, sondern auch diverse Bild- und Tonmaterialien, welche Struyfs eigenen Erinnerungsprozess veranschaulichen.

So opak das Gehirn im Konservierungsglas erscheinen mag, so ansprechend und aufschlussreich erweisen sich die von Struyf kommentierten Projektionen. Der Performer zeigt seinem Publikum nicht nur scheinbar private Fotografien, sondern auch Landschaftsaufnahmen, Kurzfilme und Zitate, die ein Kaleidoskop von Impressionen, Standpunkten und Wissensdiskursen über Erinnern und Vergessen bilden. Da durchgehend Flämisch gesprochen wird, erhält die Performance durch die deutschen Übertitel eine zweite schriftliche Ebene, die unerschwerlich an Archivierungsmethoden (wie die Verschriftlichung von Ereignissen) erinnert. Struyf spielt mit den Einspielungen, Projektionen und Übertiteln, indem er sie scheinbar als Gedächtnisstützen und zur persönlichen Orientierung innerhalb der Performance nutzt. Durch den Einsatz der genannten Elemente wird das assoziative Erinnern Struyfs dramaturgisch strukturiert und erhält für das Publikum eine besser nachvollziehbare Form.



Vergeetstuk, *Tom Struyf*

Foto: Jonah Samyn

Das in der Performance Erzählte lässt sich relativ knapp zusammenfassen: Im August 2013 entdeckt die Figur Tom Struyf in einer Schublade ein Foto, auf dem der junge Struyf zusammen mit einer Braut abgebildet ist. Er erinnert sich zwar an den Ohrring, den er damals trug und der eine Datierung der Aufnahme ermöglicht, nicht aber an die Braut beziehungsweise an die Hochzeit. Die ganze Szene erscheint ihm wie ein schlechter Scherz – »a complete mystery« (Struyf 2012) – und führt ihn zu längeren Ausführungen über sein schlechtes Namensgedächtnis, das ihm sein Beziehungsleben erschwert. Man stellt als Zuschauer_in die Frage, ob der Performer sich anhand der Fotografien an wahrhaftig Erlebtes zu erinnern vermag oder lediglich ein Bildergedächtnis abrufen, das andere Formen des Verinnerlichens ausblendet oder nivelliert, wie Susan Sontag knapp formuliert:

The problem is not that people remember through photographs, but that they remember only the photographs. This remembering through photographs eclipses other forms of understanding, and remembering. (Sontag 2003: 70)

Die scheinbare Gedächtnisstörung betrifft jedoch nicht nur länger zurückliegende Namen und Daten, sondern berührt auch Neuerlebtes. Ein einschneidendes Ereignis, das im Laufe der Performance weder geklärt noch direkt ausgeführt wird, muss – so die Überzeugung Struyfs – zu einer anterograden Amnesie geführt haben, die ihn daran hindere, ein normales soziales Leben zu führen.⁴ Die Großmutter, die vom Performer als ›lebendiges Archiv‹ wahrgenommen wird, sowie die Lebensgeschichte des verstorbenen Großvaters, der an Alzheimer litt, bilden Konstanten in der Erzählung. Die affektbesetzte Großmutter wird zur Schlüsselfigur, die Struyfs verlorenes Gedächtnis ersetzen soll: »I wanna know everything. About the past« (Struyf 2012), fleht Struyf sie mehrfach an. Doch auch das Gedächtnis der Großmutter lässt nach: »I can't help you, I forgot what happened in the past« (ebd.). Die Performance endet mit einer unerwarteten Umkehrung: Struyf, der stark unter seiner Gedächtnisschwäche leidet, lässt die Hochzeitsreise der Großeltern wieder aufleben, indem er zusammen mit seiner Großmutter in die Schweiz nach Mürren fährt und ihr so einen Teil ihrer vergessen geglaubten Lebensgeschichte zurückgibt. Die projizierte Mürren-Sequenz wird aus der Perspektive der Großmutter geschildert: »This was the room. / I could never had thought that, – that I would return to this room« (ebd.). Das mysteriöse Foto des jungen Struyf mit einer unbekanntem Braut und die von den Zuschauer_innen medial nachvollzogene Hochzeitsreise der Großeltern bilden die Klammer für Struyfs vermeintlich persönliche Geschichte.

Vergessen dokumentieren und archivieren?

Struyf nennt *Vergeetstuk* eine ›realitytheatrevideoperformance‹, da sich diese sowohl aus scheinbar ›dokumentarischen‹ wie auch performativen Elementen speist. Formal erinnert Struyfs Performance zwar an frühere Ausprägungen des dokumentarischen Theaters, insofern der Rezipient den Eindruck haben mag, hier werde »authentisches Material [übernommen] und [...] dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder[gegeben]« (Weiss 1971: 91–92). Allerdings spielt der Performer vielmehr mit der Glaubwürdigkeit

des Gezeigten, als dass er es für authentisch erklärt – zudem er an der Wahrhaftigkeit seiner eigenen Erinnerungen (im Gegensatz zu denen seiner Großmutter) öffentlich zweifelt. Die herangezogenen ›Dokumente‹ werden dabei als Fragmente parallel verlaufender Lebensgeschichten in eine sinnstiftende Form gegossen, die wortwörtlich als Geschichte, sprich eine chronologische Verdichtung von erlebten und erzählten Ereignissen mit individueller wie kollektiver Relevanz, bezeichnet werden kann (vgl. Welzer 2011: 233). Doch erst durch das archivarische Spiel des Performers findet sie als solche statt. Fehlt der Inszenierung das politische Engagement dokumentarischer Theaterformen, so schürt sie dennoch den Eindruck, »nicht mehr die augenblickliche Wirklichkeit [zu enthüllen], sondern das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen Kontinuität« (Weiss 1971: 95). Die Verschränkung von ›Dokumenten‹ und Anekdoten, Imagination und Spiel führt zu einer ständigen Hinterfragung des Realitätsbegriffes. Die gezielt inszenierte Authentizität der ›realitytheatrevideoperformance‹ stärkt indirekt den Performancebegriff und legt insbesondere die Performativität des Spiels an den Tag. (Autobiografische) Geschichte wird nicht nur vorgeführt, sondern erlebt, erzählt, gezeigt und geteilt.

Mag die frontale Disposition der Inszenierung den Eindruck einer konventionellen Theateraufführung erwecken, so entpuppt sich das Zusammenspiel der Requisiten, der leiblichen und projizierten Personen als performatives Spiel. Dieses basiert im Sinne von Marvin Carlson auf reziproker Wahrnehmung aller körperlich Anwesenden, welche die vollzogene Handlung in ihrer Wahrhaftigkeit anerkennen, wobei der Echtheitsgrad zweitrangig erscheint (vgl. Carlson 1996: 6). Sind die Sprechakte des Performers wiederholbar, wie auch die in den Raum projizierten Stimmen und Bilder abrufbar sind, so ist das Ergebnis des gemeinsamen Wirkens auf die Zuschauer_innen jeweils neu. Erinnerung wird also nicht nur aufgeführt, sondern durch das Spiel (re)aktiviert, verkörpert und verinnerlicht. Hierbei könnte eine Parallele zum Aufführungscharakter von Geschichte (›performing history‹), wie ihn Freddie Rokem geprägt hat, hilfreich sein. Denn wird nicht in *Vergeestuk* Erinnerung gleichsam evoziert (›performing memory‹)? Wenn Rokem den »zeitliche[n] Abstand zwischen dem *Jetzt*

der Aufführung und dem *Damals* der historischen Ereignisse« als eines der »zentralen Merkmale [begreift], das den Begriff des Aufführens von Geschichte kennzeichnet«, insofern

aus dieser Perspektive sich das Aufführen von Geschichte deutlich von in einem Museum ausgestellten Dokumenten unterscheiden [lässt], wo etwas aus der Vergangenheit, anstatt auf der Bühne szenisch nachvollzogen zu werden, bewahrt, zur Schau gestellt und vielleicht sogar, wie eine archäologische Stätte, rekonstruiert wird (Rokem 2012: 30, Hv. i. O.),

so liegt auch in *Vergeetstuk* der Schnittpunkt zwischen dem gebotenen ›Schau‹spiel und seinem Spiel›objekt‹. Indem nämlich Struyf vermeintlich persönliche Gedächtnisstörungen in Szene setzt, legt er den performativen Charakter von Erinnerung an den Tag. Sein ›Stück‹ entzieht sich gerade der Musealität einer reinen Darstellung, um »auf der Bühne szenisch nachvollzogen zu werden« (ebd.); allerdings obliegt diese Arbeit dem Publikum.

Von der Kunst des Vergessens

Den Eindruck einer kontinuierlichen Handlung erlangt die Inszenierung also durch die Performance von Struyf, der anhand eines spezifischen Sprechakts, dem sogenannten »›memory talk‹ bzw. ›conversational remembering‹« (Assmann 2006: 28), sowie durch Erinnerungsträger wie Drucktext, Bild und Ton drei wesentliche Gedächtnisdimensionen entfaltet:

Das Gedächtnis bildet sich durch Wechselwirkung dreier Komponenten, die zusammenwirken müssen: einem Träger, einem Milieu und einer Stütze. Im Falle des neuronalen Gedächtnisses ist der Träger der Organismus mit seinem Gehirn, das Milieu ist das soziale Umfeld mit seinen Gedächtnisrahmen, und die Stütze besteht in Strategien der Memorierung wie Wiederholung, ›Anekdotalisierung‹ und medialen Aufzeichnungen. (Ebd.: 33)

Im Gegensatz zu den Virchow'schen Missbildungen im Konservierungsglas scheint das eingemachte Kunstobjekt auf der Bühne physiologisch makellos. Durch das ideale Modell eines Gehirns auf der Bühne etabliert Struyf das neuronale Gedächtnis als Voraussetzung für Erinnerung. Diese ist jedoch nur in einem spezifischen Kontext möglich, nämlich der sozialen Kommunikationssituation, die zwar im Vorfeld durch die geführten Gespräche mit Gedächtnisspezialist_innen (aus der Neurochirurgie, der Psychologie, Tai-Chi-Lehre oder Philosophie) sowie mit der Großmutter (Personifizierung des Familiengedächtnisses) gegeben ist, allerdings erst durch die Aufführung, sprich ihre Projizierung und Nacherzählung, vollzogen wird. Dabei kommt die soziale, kommunikative Dimension des Gedächtnisses zur Geltung. Das Zusammenspiel der unterschiedlichen Medien in einem bestimmten Milieu, soweit es von einem individuellen Gedächtnis gestützt wird, ermöglicht schließlich die Emergenz kultureller Gedächtnisformen, die auch das externe Publikum miteinbeziehen.

Struyf öffnet mit *Vergeetstuk* nur eine vermeintlich autobiografische, lokal verortete Schublade. Denn die in der Performance aufgeworfenen Themen sind nicht nur von individueller Relevanz, sondern vielen Zuschauer_innen zugänglich. Die Banalität des Erzählten sowie der Erzählweise könnten insofern eine Antwort auf die alltägliche Überforderung durch die komplexe Umwelt sein, ein Plädoyer gegen Big Data, analog zu den Stimmen, die im Internetzeitalter auf ein Recht des Vergessens pochen. Das *Stück vom Vergessen* kann demnach als Widerstand gelten gegen die Hybris der Wissenschaft, die schlussendlich das menschliche Gedächtnis nicht gänzlich zu entschlüsseln vermag.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Vergeetstuk* vom 7. 5. 2015 im Tojo Theater in Bern besucht.
- 2 Tom Struyf zählt zu den aufstrebenden Theatermacher_innen Belgiens. Stücke wie *The Tatiana Aarons Experience* (2011) oder *Vergeetstuk* (2014) wurden bereits mehrmals gekürt. Struyf war ebenfalls mit der Performance *Another great year for fishing* auf dem Stückmarkt des Berliner Theatertreffens 2015 eingeladen.

- 3 Konzept, Text und Spiel: Tom Struyf; Dramaturgie: Willem Maesener; Kamera/Schnitt: Geert De Vleeschauwer.
- 4 Es heißt lediglich zu Beginn der Performance: »I have a blind spot in my memory round the time I was eighteen. None of the situations – scout camps, cycling tours, yearbook pictures, birthday parties – seem familiar. Around that time my parents got divorced [...]« (Struyf 2012).

Verwendete Literatur

- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Beck.
- Carlson, Marvin (1996): *Performance. A critical introduction*, London: Routledge.
- Rokem, Freddy (2012): *Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater*, Berlin: Neofelis Verlag.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador.
- Struyf, Tom (2012): *Act to forget*, unveröffentlichtes Manuskript, o. S.
- Weiss, Peter (1971): »Notizen zum dokumentarischen Theater«, in: ders. (Hg.): *Rapporte 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 91–104.
- Welzer, Harald (2011): *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: Beck.

Serge Honegger (Universität St. Gallen)

Memory Construction

A Group Discussion with Tom Struyf and Geert De Vleeschauwer
on *Vergeetstuk*

Tom Struyf, a Belgian stage director, incidentally comes across a wedding photograph of himself hidden away in a drawer, but can recall neither the event nor the people depicted alongside him. Unnerved by his failing memory, he interviews a neurosurgeon, a Tai-Chi instructor and a psychic medium in the hope of being able to discover the causes for his lapses of memory. Together with his grandmother he sets out to recover his personal memories and those of his grandparents.

Tom Struyf's productions, which he calls ›realitytheatrevideoperformances‹, negotiate the boundaries between Theatre, Lecture Performance and Documentation. *Vergeetstuk (Act to forget)*¹ (2014) was selected to tour Flanders as part of the annual theatre tour Circuit X in 2013, and was also nominated for the deAuteursprijs 2013 by the copyright association SACD.

Participant: The storyline delineated above suggests that a photograph served as the starting point of your theatre project. Did you actually create *Vergeetstuk (Act to forget)* based on a photograph?

Tom Struyf: It was the other way round. I read a book about neuroscience by the Dutch scientist Douwe Draaisma from which I learnt that because our brain is constantly influenced by our perceptions of the present and imaginings of future events, it never ceases updating and rewriting our memory. Tests have been conducted in which people were asked to relate an event from their past. Then, five, ten or even fifteen years later, they were asked to retell their stories. In 100% of the

cases the story had changed completely over time! I was so fascinated by this that I decided to use the topic of delusion and deception as a starting point for a theatrical production.

Participant: So there were no biographical references at the outset of the project?

Tom Struyf: No, and we didn't have a real storyline either. I talked a lot with our dramaturge Willem De Maeseneer about the narrative elements we might include, and eventually, of the several options we discussed, the story of my grandmother turned out to be the most interesting and touching one. I'd also like to add that the other narrative elements we included weren't fictional but based on reality, though we used them in a documentary way.

Participant: Generally speaking, not many performance groups currently seem to be working with clear storylines. More often than not, productions reflect on processes of artistic research rather than follow a coherent plot which develops in a linear way, thus allowing the audience to immerse themselves in the narrative.

Tom Struyf: Yes, that's true. And Willem De Maeseneer would, I think, agree with you entirely. In fact, it is his merit that we work the way we do. We feel that we are storytellers first and foremost, and we strive to create intense, enthralling stories.

Participant: You don't seem to be scared to move the audience emotionally.

Tom Struyf: No, definitely not!

Participant: In my opinion, far from merely telling the audience a story, you do so by using different media and incorporating different elements.

Geert De Vleeschauwer: That has a lot to do with the research process.

We didn't know at the outset that we would use a screen and all those video recordings of our interviews with the experts. Our initial idea was simply to work on the topic of memory, without any prior conception of how we should realise the project.

Tom Struyf: The general idea of interviewing experts on the subject of memory was, for example, there ›before‹ we thought specifically about interviewing my grandmother.

Participant: Were you hoping to achieve a humorous effect with the screened interviews?

Tom Struyf: The jokes are part of the performance. However, they did trigger a surprising amount of laughs yesterday, definitely more than usual.

Participant: Your performance is usually given in Flemish and was especially translated for yesterday's performance. Was the laughter perhaps an effect of the surtitles?

Tom Struyf: Because of the surtitles people were able to read my lines before I uttered them. Sometimes I didn't even have to make the joke!

Participant: Do you really fear losing your memory or developing Alzheimer's disease?

Tom Struyf: Would it make a difference to you if you knew? You see, I dislike answering questions about what's real in the story and what's not because I feel that fiction and reality cannot be clearly distinguished from one another. And this blurry distinction is precisely what is being negotiated in our performance. Theatre is a medium where fiction and reality meet. As an actor I am a professional liar, and the stage is the perfect place to reflect on the unreliable distinction between veracity and deceit, between reality and fiction. We live in a world in which the borders between fiction and reality have become very thin. Think about the news on TV: It is completely scripted,

including the interviews, but journalists pretend as though they are having live conversations. This is a construction we can make transparent in theatre.

Participant: In my opinion, the piece is not only about remembering and memory but also about generations.

Tom Struyf: Just like I didn't plan on telling a love story, at the beginning of the project I had no idea I would make use of my grandmother's memories. These became important theatrical elements only when the production process was already well underway. So much so, in fact, that we made no reference to these elements in our publicity text which we wrote long before we completed the piece. The publicity text only reveals that the piece is about memory, and little more.

Participant: Speaking of texts: How do you generate your performance scripts and put them into writing? Do you base them on improvisations? Do you write down every single word, or just notes and cues for the actors?

Tom Struyf: I usually type entire scripts into my computer, but I talk a lot while doing so. The text has to sound natural. Willem De Maeseneer and I often write together. He is very good at seeing and building textual structures that make sense. At one point during the production process of *Vergeetstuk* I had written 40 pages and enthusiastically showed them to him. He read them and said: »Yes, it's very interesting. But it's not a play! You are not going to use that!«

Participant: Towards the end of the performance you project a Youtube-clip called *Moonwalking Bear*² onto the screen. The clip is an awareness test in disguise: Two basketball teams – one dressed in white, the other in black – can be seen passing two balls between themselves. The audience is asked to count how many passes the team in white makes. Because the audience is so utterly absorbed in this task, they are oblivious to the man dressed in a black bear costume crossing the picture while doing a moonwalk. This scene draws attention to our

blindness for things that are right in front of us. Was this clip intended as a metaphor for how the brain works?

Tom Struyf: I don't remember! (laughs) I'm really fascinated by such mental challenges. When I saw the clip, I thought it could be a good element for the performance by which to illustrate the situation of missing the blatantly obvious.

Participant: The performance made me ponder whether the process of forgetting makes us happier than does the act of remembering. Then again, remembering allows us to construct our own past and enter into new relations with our own personal histories. What do you think?

Tom Struyf: Our piece may have conveyed the impression that the relationship between my grandparents was an ideal romance. But actually, I'm not really sure they had such a great time together. I can't remember them being friendly to one another. But when my grandfather died, my grandmother suddenly fell completely in love with him. In my opinion it was just some sort of illusion ... but she found a way to be happier with a memory that reflected her own fictional reality more than it matched up with her actual past.

Anmerkungen

- 1 Concept, text and performance by Tom Struyf, with Geert De Vleesschauer as head of camera and editing, and Willem De Maeseneer as dramaturge. The participants in the group discussion attended a performance of *Vergeetstuk (Act to forget)* on May 7th 2015, one evening prior to the discussion. The performance was given at the Tojo Theater in Bern as part of the AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern programme.
- 2 The video can be accessed via the following weblink: www.youtube.com/watch?v=Ahg6qcgoay4 (last accessed on November 12th 2015).



TO BREAK – The Window of Opportunity, Robert&Frank/Frank&Robert
Foto: Phile Deprez

Ein Ding unter vielen

Robbert&Frank/Frank&Robberts Theaterinstallation

TO BREAK – The Window of Opportunity

Eine Bühne, so karg wie die Prärie im Mittleren Westen der USA. Lediglich ein Hintergrundprospekt ist zu sehen, auf dem ebendiese Landschaft aufgemalt ist. Doch diese suggerierte Einöde trägt, denn auf den zweiten Blick sind neben Cowboys und Indianern auch eine Sphinx, Skulpturen von der Osterinsel und gar fliegende Wale zu entdecken. Das Bühnenbild von *TO BREAK – The Window of Opportunity* (2014) deutet es bereits an: In dieser Performance ist nichts so, wie es zunächst scheint.

Auf die Bühne tritt das belgische Künstlerduo Frank&Robbert/Robbert&Frank, welches für das Konzept und die Durchführung der Produktion *TO BREAK – The Window of Opportunity* verantwortlich ist. Gehüllt in T-Shirt und Khakihose – der Uniform des Künstlers im Atelier – machen sie sich auf, das ›Window of Opportunity‹, das Zeitfenster zum Raum der unbegrenzten Möglichkeiten, zu erforschen.¹ Entsprechend konstruieren, bauen und arrangieren die beiden Akteure während der einstündigen Performance nach dem Trial-and-Error-Prinzip Objekt für Objekt. Dies geschieht so lange, bis sich ihr Interesse am jeweiligen Objekt verflüchtigt hat oder die Spielmöglichkeiten mit diesem ausgereizt sind.

Das Ausgangsmaterial für die Einstiegsszene der Performance *TO BREAK* sind zwei ungefähr drei Meter lange Holzlatten. Während rund zehn Minuten werden die Holzstücke von den beiden Performern geschwungen, rotiert, hochgestellt und erklettert. Dabei werden einerseits die Widerstände und andererseits die Flexibilität der Materialität des Holzes ausgetestet sowie verschiedene Verwendungsmöglichkeiten der Bretter ausprobiert. Die bei diesem Testprogramm erzeugten Bilder und Geräusche eröffnen ständig neue Assoziationsräume, die

von Hubschrauberpropellern über einen überdimensionalen Pfeil bis hin zur Kletterstange reichen. Ist das Interesse der Performer an diesen Materialien verschwunden, werden die Holzlatten, fixiert in einem spitzen Winkel sowie zusätzlich noch mit einem gelben Ballon ausgestattet, von Frank an einer Seitenwand der Bühne deponiert, um sich mit raschen Schritten dem nächsten Gegenstand zuzuwenden.

Der quasi leere Bühnenraum wird für die beiden Artistic Researchers zum Kunstlaboratorium, zum Spielplatz, auf welchem sie sich austoben können und wo fast alles möglich zu sein scheint. Hier geht es nicht um das Resultat ihres Produzierens, sondern um den Moment des Schaffens, dem weder Grenzen noch Zielpunkte vorgegeben sind. Die Untersuchungsobjekte sind simpel: Sie bestehen aus einfachen, in jedem Baumarkt erwerbbaaren Materialien wie Holz, Plastik, Stoff oder Ton. Es handelt sich also um Werkstoffe, die seriell produziert beziehungsweise verarbeitet werden können. Robbert und Frank belassen die Materialien auch in ihrer ursprünglichen Form und haben sie lediglich zugeschnitten oder angemalt. Völlig entspannt und im Gestus des Zeigens, stets dem Publikum zugewandt, bauen sie die Installationen auf, arrangieren sie und beobachten die Veränderungen, welche die Gegenstände durchlaufen. Was geschieht, wenn eines der Objekte auf den Bühnenboden gelegt wird? Was, wenn es mit anderen Materialien in Berührung kommt? So wird beispielsweise ein von Frank auf die Bühne getragener Baumstamm folgendermaßen als Experimentierobjekt verwendet: Auf den Boden gelegt, ertönt ein dumpf dröhnender elektronischer Klang, welcher verstummt, sobald der Baumstamm wieder hochgehoben wird. Berührt der Stamm den Boden, erklingt erneut ein Ton, allerdings differiert dessen Klanghöhe je nach Position und Lage auf dem Bühnenboden. Farbplättchen werden an dem auf dem Boden liegenden Stamm befestigt, und beim Anheften jedes einzelnen Plättchens erklingt ein Glockenschlag. Ist auch das letzte Plättchen angebracht, beginnt sich die Bühne zu verwandeln. Das helle Bühnenlicht wird zugunsten eines romantischen Zwielfichts zurückgefahren, dessen Fokus auf dem Prärie-Bühnenprospekt liegt. Aus dem Off ist ein bekannter Popsong zu hören, während Robbert seinen Bühnenpartner Frank, der einen Holzkoffer trägt, vor

dem drehbaren Prospekt positioniert, um danach von der Bühne zu eilen und das Präieprospekt mittels einer im Hintergrund befindlichen Kurbel zu drehen. Langsam zieht die Landschaft hinter dem stillstehenden Robbert vorbei. Ist das der Moment des offenen ›Window of Opportunity‹? Doch dann bewegt sich Frank unverhofft vom Hintergrund weg Richtung Bühnenmitte und reißt ein dort von der Decke hängendes Rechteck herunter. Die ganze Situation löst sich ins Nichts auf und aus den Lautsprechern ist lediglich noch ein lautes Rauschen zu hören.

Mehr als die Summe seiner Teile

Robbert und Frank werden in diesem Prozess zu Bühnenkonstruktoren, die ihre Skulpturen auf der Bühne zusammenbauen und in Position bringen. Dieser Umgang mit dem leblosen Gegenstand gründet in der Verwurzelung der beiden Kunstschaffenden Robbert und Frank in den bildenden Künsten. Sämtliche Handlungen der beiden menschlichen Akteure dienen dem Tableau, welches Stück für Stück aufgebaut wird und welches letztendlich auch ohne die Präsenz der menschlichen Schöpfer existieren könnte.

Peter Weitzner, welcher verschiedene Formen des Objekt- und Bildtheaters erforscht, beschreibt die Rolle des Menschen im Bildtheater als die eines Arrangeurs der Theaterobjekte, der sein ganzes Handeln der Inszenierung der Bühnendinge unterordnet:

»Wenn alles dem Bild dient, den metaphorischen Bildsequenzen, ist der Akteur dieser Gesamtheit unterworfen, oder besser, er ist Bestandteil dieser Gesamtheit. Er ist nicht mehr der alles beherrschende Charakterheld, dem alle eingesetzten theatralen Mittel zu dienen haben, sondern er ist Protagonist einer virulenten Umgebung, einer ›Bühnenlandschaft‹, die ihn in ihrer Präsenz tangiert und bestimmt, in der seine Selbstbehauptung von Augenblick zu Augenblick auf die Probe gestellt wird. Die Szene lebt, bevor der erste Spieler auftritt.« (Weitzner 1993: 18)

Die menschlichen Akteurinnen und Akteure werden im Bildertheater nur zu einem Bestandteil des Gesamtbildes und weisen über die Summe der einzelnen Teile hinaus. Auch Robbert und Frank reifizieren sich in *TO BREAK* bewusst, um die Dinge hervortreten zu lassen und sie als subjektbesetzte Agenten inszenieren zu können. Die Theaterwissenschaftlerin Konstanza Kavrakova-Lorenz beschreibt die Funktion des Menschen in der von ihr als »Theaterspiel der Dinge« (Kavrakova-Lorenz 2000: 71) bezeichneten Theaterform als ein Ding unter anderen:

Das bildhafte Herangehen wird als kreativer Prozess vorgeführt, der Darsteller verfremdet sich, indem er sich aktiv verdinglicht und bewusst im Sinne der Sache – dem Spiel der Dinge – in den Hintergrund der Bühnenergebnisse tritt (auch wenn er sie steuert), um einem Ding die Subjektwerdung zu ermöglichen. (Ebd.: 72)

Damit Mensch und Gegenstand auf der Bühne gleichberechtigt nebeneinanderstehen können, müssen die menschlichen Akteure Frank und Robbert sich selbst aus ihrer dominanten Stellung als strukturgebende Subjekte lösen und Teil des Bühnenschauspiels werden, in dem jedes Objekt über denselben Wert verfügt. Nach Hans-Thies Lehmann zeichnet sich gerade das postdramatische Theater unter anderem durch die Enthierarchisierung und Demokratisierung der Theatermittel aus (vgl. Lehmann 1999: 146–149). Diese Fokusverschiebung in postdramatischen Theaterformen löst nicht nur die Dominanz des geschriebenen und gesprochenen Wortes ab, sondern auch die des Menschen als zentrale Ordnungsmacht: Die Requisiten, die Kulisse, die Musik, der Text und der menschliche Körper stehen folglich gleichberechtigt nebeneinander.

Living Installation

Auf ihrer Website beschreiben Robbert&Frank/Frank&Robbert *TO BREAK – The Window of Opportunity* als »living installation« (Robbert&Frank/Frank&Robbert 2015). Mit dieser Bezeichnung

heben sie nicht nur die offensichtliche Nähe der Arbeit zur bildenden Kunst hervor, sondern rücken durch die Betonung des Wortes ›living‹ – lebend – auch das besondere Verhalten der leblosen Gegenstände in den Fokus der Reflexionen. Trotz der scheinbar anthropozentrischen Ordnungsmacht von Frank und Robbert ist das Herrscher-Diener-System zwischen Mensch und Ding in *TO BREAK* nicht nur aufgehoben, sondern wird zeitweise gar umgedreht: Nicht die beiden Männer bestimmen über die Bühnendinge, sondern die leblosen Gegenstände sind die wesentlichen Protagonisten auf der Bühne.

Im Gegensatz zu den stumm agierenden Menschen Frank und Robbert parlieren einige der Gegenstände ohne Punkt und Komma: Ein aus gebranntem Ton geformter Kopf beschreibt mit einer Männerstimme in englischer Sprache die Eigenschaften des Zeitfensters der Möglichkeit, ein Baumstamm richtet die Forderung an Robbert und Frank, eine Kiste zu öffnen, und zwei Miniaturstühle sinnieren in einem endlosen Monolog-Loop über das Paradox der ›known unknowns‹. Die Sprache – das Alleinstellungsmerkmal der menschlichen Wesen – wird von scheinbar leblosen Gegenständen benutzt. Nicht der Mensch ist bestimmendes Subjekt über die leblosen Gegenstände, in *TO BREAK* gestalten die Gegenstände aktiv das Bühnengeschehen mit. Doch im Gegensatz zum Figuren- und Objekttheater wird die Animation und Manipulation der Objekte absichtlich in der Schwebelage gehalten. Auf diese Weise etabliert sich auf der Bühne eine Emanzipation der Objekte von ihrem Schattendasein als Requisiten.

Without any intervention of the actor, the props shape the action. They are no longer the tools of the actor, we perceive them as spontaneous subjects equivalent to the figure of the actor. (Veltrvsky 1964: 88)

Die Abkehr vom anthropozentrischen Weltbild hin zur Inklusion nichtmenschlicher Objekte als potentielle Agenten wurde unter anderem von Theoretikerinnen und Theoretikern wie Bruno Latour in *Politiques de la nature* (1999) oder Rosi Braidotti in *The Posthuman* (2013) gefordert. Der Versuch, die Objekte in den Künsten aufzuwerten, ist

eine logische Konsequenz davon. Die Produktion *TO BREAK* steht damit in einer Reihe von aktuellen Arbeiten, die auf der Suche nach neuen Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten nicht nur den Text, sondern auch die menschlichen Akteurinnen und Akteure von ihrer Poleposition als Gestaltende und Subjekte des Kunstwerks verdrängt haben. Das Theater der Menschen entwickelt sich zu einem ›Theater der Dinge‹, in welchem die menschlichen Akteurinnen und Akteure zu Arrangierenden werden.

Diese Neuordnung ist in *TO BREAK* allerdings weniger stabil als sie vorerst erscheint: Einer der Miniaturstühle muss für sein pausenloses Geplauder bitter bezahlen. Er wird auf ein Podest gestellt, und dann – ganz im Stile des Westernhelden Clint Eastwood – von Frank erhängt. Insofern inszeniert *TO BREAK* einen subtilen Machtkampf zwischen Mensch und Gegenstand. Denn auch die Rekonstitution der alten Ordnung ist nur vorübergehend. Nach einer Schrecksekunde, in welcher das Publikum sich vom Schock der gerade gesehenen Exekution erholen kann, setzt der mit farbigen Plättchen verzierte Baumstamm zu einem Monolog über das ›Window of Opportunity‹ an und navigiert die menschlichen Performer zu einem Ende der Aufführung.

Der Schluss von *TO BREAK – The Window of Opportunity* ist bezeichnend für die Verkehrung: Statt der menschlichen Darsteller bilden ein kleines Holzhäuschen und eine Deko-Tanne das Schlussbild und öffnen das ›Window of Opportunity‹ für ein ›Theater der Dinge‹. Während Frank und Robbert langsam von der Bühne schreiten, wird jede einzelne Installation nochmals beleuchtet, wodurch Prozess und Ergebnis der Performance im Zeitraffer erneut vor Augen treten. Den Dingen gilt der erste Applaus, nachdem die Menschen längst von der Bühne abgegangen sind.

Anmerkung

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *TO BREAK – The Window of Opportunity* vom 8. 5. 2015 im Kesselhaus der Dampfzentrale Bern besucht.

Verwendete Literatur

- Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*, Cambridge: Polity.
- Kavrakova-Lorenz, Konstanza (2000): »Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess«, in: Silvia Brendenal (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 70–73.
- Latour, Bruno (1999): *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris: La Découverte.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Robbert&Frank/Frank&Robbert (2015): »TO BREAK – The Window of Opportunity«, auf: www.robbertenfrank.com/portofolio/to-break/ (letzter Zugriff: 13. 4. 2015).
- Veltruvsky, Jiri (1964): »Man and Object in the Theater«, in: Paul L. Garvin (Hg.): *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Georgetown: Georgetown University Press, S. 83–91.
- Weitzner, Peter (1993): *Objekttheater. Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren*, Frankfurt am Main: Wilfried Nold.

Kunstrealität im abgesicherten Modus

Das ›feature theatre piece‹ *TO BREAK – The Window of Opportunity* von Robbert&Frank/Frank&Robbert

Die beiden jungen, miteinander seit zehn Jahren befreundeten Belgier Frank Merckx und Robbert Goyvaerts alias Robbert&Frank/Frank&Robbert sind keine Theatermacher, aber sie erforschen am Theater- und Kunsthaus CAMPO in Gent genau das: Theater(machen), anders als gewohnt. Der auf der Homepage des Duos auftauchende Begriff ›feature theatre‹ – in diesem Fall sicher treffend übersetzbar mit dem eher anachronistisch anmutenden ›Zeige- und Schau-Theater‹ – bezeichnet somit für ihre aktuelle Arbeit *TO BREAK – The Window of Opportunity* (2014) Wesentliches.

Nach ihrer preisgekrönten Abschlussarbeit *A Journey into Space* (2012) für den Master in Multimedial Design an der Royal Academy of Fine Arts in Gent ist *TO BREAK* die zweite Theaterarbeit der beiden Künstler, die bereits seit 2006 gemeinsam ausstellen und u. a. an Skulpturen, Installationen oder Videos, in denen sie auch selbst als Performer auftreten, arbeiten. Von ihnen selbst geschaffene Objekte und popkulturelle Zitate vereinigend, ist *TO BREAK* erkennbar im Kosmos des inter- und multidisziplinären Werkkorpus von Robbert&Frank/Frank&Robbert verortet: Viele der hier verwendeten Materialien, Zeichen, Themen und Aktionen erscheinen als Spiegelungen oder Echos anderer Arbeiten. Man kann von einem höchst heterogenen Referenzfeld des Duos sprechen, einer Art Arbeitsarchiv, aus dem immer wieder Material ›recycelt‹ wird und das Features wie Holz, Pressspan, USA, Gewalt, Waffen, Popkultur, Maskierungen, kulturelle (politische) Symbole, rechteckige Farbflächen oder Komik umfasst.

TO BREAK soll im Folgenden explizit als zeitgenössische Theaterarbeit befragt werden:¹ Inwiefern fordert der Ansatz von Robbert&Frank/Frank&Robbert Theater in seinen Konventionen heraus und inwiefern

unterschätzt das Duo dessen Möglichkeiten auch, indem es sich auf ein bestimmtes Spektrum der Möglichkeiten einer Liveaufführung begrenzt? Erschließen die mit multimedialen Arbeitsweisen vertrauten Künstler spezifisch ›neue‹, ›andere‹ Funktionsebenen einer (zeitgenössischen) Theateraufführung?

Zuerst unterlaufen Robbert&Frank/Frank&Robbert mögliche Erwartungen einer radikalen Neukonzeption: Sie beziehen sich in *TO BREAK* auf ein vergleichsweise traditionelles westeuropäisches Theatermodell, dessen Ausführung die Wiederholung vorher geprobter Vorgänge auf einer vom (fast) ausschließlich zuschauenden Publikum abgegrenzten Bühne innerhalb eines vorher bestimmten Zeitfensters vorsieht. Sie beschäftigen sich nicht mit all den anderen Möglichkeiten, die Verabredung Theater und ihre Parameter Bühne (bezogen auf den Ort der Aufführung und dessen Verhältnis zu Fiktion beziehungsweise Realität), Aufführungsdauer, Publikumsrolle oder Raumpolitik etc. zu definieren und traditionelle Grenzen aufzulösen (vgl. u. a. Volkland 2010). Die Verortung von *TO BREAK* im beinahe gänzlich geschlossenen Schauraum einer Blackbox enttäuscht zudem die der gewohnten Kopplung von Theater und Engagement entsprungene Erwartung, an einer experimentellen Aufführungsanordnung mit explizit kritischem, politischem, Realität reflektierendem oder gar transformierendem Potential teilhaben zu können.

Auf den ersten Blick scheint das Duo in *TO BREAK* kaum an Narration oder gar an der offensiven Auseinandersetzung mit bestimmten Diskursen und Problemstellungen interessiert, ebenso wenig daran, das Publikum zu einem interaktiven oder partizipativen Spiel einzuladen. Besonders vor dem Hintergrund der Vielfalt an Aufführungsformaten im Rahmen des Festivals AUAWIRLEBEN 2015, innerhalb derer das live anwesende Publikum auf verschiedenste Weise in einen direkten Auseinandersetzungs-, Entscheidungs- oder Erkenntnisprozess eingebunden wurde, fiel *TO BREAK* als beinahe hermetisch auf: Mit großer Selbstverständlichkeit wurde hier eine Abgrenzung der inszenierten ›Theater-Realität‹ von der nicht vollständig kontrollier- oder auch nur beeinflussbaren Wirklichkeit jenseits der Bühne vorgenommen.

Diese ›Kunstrealität‹ würde sich auch kaum erschließen, wollte man dem behaupteten Narrativ der Produktionstexte folgen, demzufolge sich »zwei lonesome Kunst-Cowboys«, die »sonst nirgends hingehören« (AUAWIRLEBEN 2015), ihre Welt bastelten – fruchtbar erweist sich hingegen der Blick auf die ›eigen-artige‹ Dramaturgie der Inszenierung. Die Grundidee von *TO BREAK* lässt sich beschreiben als Ausstellung von (menschengemachten) Objekten – Latten, Kisten, aufklappbaren Tannenbäumen etc., manche mit einer leuchtenden Farbe angemalt – und Aktionen. Letztere gehen meist von den Objekten aus, münden in Kleinstgeschichten und werden häufig mit Verweisen auf eine popkulturelle, dem kollektiven Zuschauergedächtnis als bekannt unterstellte ›Secondhand-Realität‹ verwoben. Die Freiheit im ›Lesen‹ der keiner konventionellen dramatischen Logik folgenden Bilder und Szenen scheint groß, ein übergeordneter Referenzrahmen lässt sich dennoch ausmachen: musikalische, szenische (filmische), an zwei Stellen auch tatsächlich gesprochene Zitate aus dem westlichen (oft US-amerikanischen) Kulturkreis. Männlich klingende, aber stark verfremdete Off-Stimmen rezitieren zum einen das Gedicht »The Men Who Don't Fit In« des Kanadiers Robert W. Service, zum anderen den 2002 auf einer Pressekonferenz im Vorfeld des Irakkriegs getätigten Ausspruch des Republikaners Donald Rumsfeld, der in die Feststellung der Existenz von ›unknown unknowns‹ mündete, womit verschleiert werden sollte, dass die USA keine Beweise für die behauptete Unterstützung von Terrorgruppen durch irakische Massenvernichtungswaffen besaßen (vgl. Aradau/Van Munster 2011). Diese beiden Texte bringen eine zusätzliche, die vordergründige Leichtigkeit der bunten Szenerie zeitweilig brechende Bedeutungsebene in die Inszenierung, bleiben akustisch allerdings schwer verständlich, wodurch der Eindruck einer spielerisch choreografierten ›Ausstellung‹ dominant bleibt.

Aktuelle Strategien zeitgenössischen Theaters zur Bearbeitung sogenannter Realität scheinen in *TO BREAK* kaum relevant zu sein, stattdessen fügen sich Robbert&Frank/Frank&Robbert einer ganzen Reihe von (vor allem formalen) Konventionen des Theaters. Besonders deutlich ist dies in Hinblick auf Aufführungssituation und Raumordnung:

Die beiden als Regisseure, Bühnenbildner und -bauer, Requisiteure, Lichtdesigner und (nicht sprechende) Performer² agierenden Künstler wählen eine klar als solche erkennbare Bühne, die sich vom ihr gegenüber ansteigenden Zuschauerraum mit dem im Dunklen sitzenden Publikum abgrenzt. Dass die erste Zuschauerreihe sehr nah am Abschluss des ebenfalls ebenerdigen Bühnenteppichs beginnen kann, ermöglicht Robbert und Frank allerdings an einer Stelle der Aufführung, zu zeigen, dass sie sich ihres Publikums durchaus bewusst sind, dem sie ansonsten hauptsächlich durch ihre frontale Ausrichtung (des Körpers oder der Blickachse) Tribut zollen. Nachdem Frank seinen Freund³ Robbert in der einzigen, als melodramatisch deutlich ausgestellten Szene scheinbar mit einer Waffe bedroht hat, entlarvt er diese durch einen herzhaften Biss überraschend als Schokoladenattrappe, bevor er deren Reste an einige Menschen in der ersten Reihe weiterreicht. Das Publikum wird also durchaus nicht vergessen, eine direkte Reaktion der so Bedachten aber auch nicht erwartet – die Sitzenden bleiben ganz auf die Rolle der einigermaßen unauffällig Schauenden und Hörenden verwiesen. Mit Blick auf die vor allem klebrigen Schokoladengeschenke könnte aber selbst dieser ›altmodische‹ Publikumsstatus als reflektiert gelten, da die Frage der Zuschauerbeteiligung als ›Problem‹ markiert worden ist (vgl. Diederichsen 2015).

Der Bühnenraum selbst fungiert als sich anfüllender Projektionscontainer, anfangs noch leer bis auf ein gemaltes Hintergrundprospekt mit comicartiger Wüstenlandschaft. Die Ankündigungstexte legen bereits den (nicht ganz eindeutigen) Referenzrahmen ›Westernprarie‹ oder auch ›Land der Möglichkeiten‹ nahe: So verspricht die Website des Festivals AUAWIRLEBEN einen »Touch von wildem Westen« (AUAWIRLEBEN 2015), während auf der des CAMPO Arts Centre hintergründig zweifelnd gefragt wird: »Are we in Saudi-Arabia? Arizona?« (CAMPO 2014). Ist die Arbeit wohl nicht gemacht, um intellektuell zu überfordern, verlangt sie den Schauenden im konsequenten Vermeiden eindeutiger Zeichen-Sinn-Bezüge doch Ambiguitätstoleranz ab.

Unzweideutig und verlässlich erscheinen die Rahmenbedingungen der Aufführungen. So nutzen die Künstler ein klar definiertes Zeitfenster,

das Beginn und Ende der Aufführung markiert. Alles, was auf der Bühne stattfindet, erscheint als geplant und kontrolliert. Es soll hier offensichtlich nichts geschehen, was nicht Teil der Inszenierung wäre, das heißt Teil der Verabredungen zwischen den beiden auf der Bühne agierenden Performern und denen, die die zunehmend komplexen Licht- und Toneinsätze steuern. So entsteht gleich zu Beginn der Aufführung, als Robbert und Frank eine Art Lattenballett vorführen, der Eindruck einer präzisen und genau einstudierten Choreografie zweier nicht im herkömmlichen Sinn auf Virtuosität bedachter Artisten mit Objekten und Materialien. Gekleidet in schlichte Hosen und einfarbige T-Shirts, die ihre Jungenhaftigkeit betonen, bewegen sich die beiden Performer konzentriert, aber ohne ihre Körperspannung oder Präsenz besonders betonen zu wollen. Sie scheinen mit den zwei langen, sich leicht durchbiegenden Holzplatten eine Nummernrevue zu zitieren, wie sie aus Zirkus oder Varieté bekannt ist, um dann aber – auf die später wichtigen Licht- und Soundeffekte verzichtend – vergleichsweise Unspektakuläres vorzuführen. Von Robbert wird beispielsweise das scheinbar hohe Konzentration erfordernde Aufrecht-in-die-Luft-Stemmen einer der Latten demonstriert, das Frank schließlich – in einer für das Duo typisch humorvoll-selbstironischen Geste – als sehr viel weniger schwieriges Unterfangen vorführt, indem er sein Holz einfach geschwind nach oben hebt. Auch Robberts Klettern an den vom stämmigeren Frank aufrecht gehaltenen Hölzern, das wegen deren Instabilität nach wenigen Augenblicken stoppen muss, wirkt wie ein abgebrochener Anlauf zu Höherem.

Die vor allem sportiven Möglichkeiten im Umgang mit unhandlichen Hölzern, dem die ersten zehn Minuten der einstündigen Aufführung gewidmet sind, werden hier jedoch nicht etwa live vor Publikum »erprobt«. In einem ein halbes Jahr vor der Premiere gegebenen Interview bezeichnen die beiden Künstler ihr Tun zwar als »a series of hopeless attempts to achieve something« (Robbert&Frank/Frank&Robbert 2014) und zeigen sich fasziniert vom Phänomen des Scheiterns, aber es wäre ein Irrtum, von einer in der Aufführung selbst stattfindenden Suche nach einem tatsächlichen Risiko des Nichtgelingens auszugehen.

Auch wenn Robbert&Frank/Frank&Robbert die meiste Zeit scheinbar kindercompatibles Objekt- und Tanztheater bieten, das zwei Jun-

gen auf Phantasiereise in ihrem bunten Spielzimmer vorführt, ist die Inszenierung weder unterkomplex noch vollkommen harmlos. Vor allem aber hat die Performance wenig mit dem selbstvergessenen Spiel von Kindern zu tun. Diese Feststellung deckt zugleich eine dritte (enttäuschte) Erwartung auf: Eine zeitgenössische Performance solle ihre Spannung auch daraus beziehen, dass sie im Sinne eines Spiels zwar bestimmten Verabredungen und Regeln folgt, aber ebenso für Spontaneität und Zufälle offen steht, ungeplante Situationen (und damit Scheitern) vielleicht sogar explizit herausfordert. Während der Titel mit seinem Hinweis auf das ›Fenster der Möglichkeiten‹ ein bestimmtes Maß an Freiheit, das heißt Unkontrolliertheit innerhalb der Ausführung erwarten ließe, konterkariert das vorangestellte ›to break‹ diese Hoffnungen freilich schon im Ansatz. Die Emphase des performativen Experimentierens fehlt. Vielleicht erklärt dies die von beiden postulierte ›honesty and transparency that we strive for« (ebd.), die Überraschungen und Tricks nutzt, diese aber auch ausstellt – frei nach dem Illusionen gegenüber abgeklärten Motto, das Theater im Kern trifft: »Lie to me / I promise I'll believe« (Crow 1993).

Möglicherweise sind Robbert&Frank/Frank&Robbert anders als die meisten Theatermacher_innen zuallererst an einer selbstgeschaffenen ›Kunstrealität‹ interessiert, die sich ohne einen inzwischen naiv zu nennenden Anspruch auf Originalität dem Recyclingprozess kultureller Artefakte widmet. Das mag enttäuschen. Bemerkenswert ist dennoch, dass die beiden Künstler in ihrem Verzicht auf das fast schon obligatorische Einreißen der Grenze zwischen Bühne und Publikum, zwischen ›Kunst‹ und ›Wirklichkeit‹ ein aktuell ziemlich dünn besiedeltes Gebiet zeitgenössischen Theaterschaffens für sich eingenommen haben: die Wirklichkeit des Künstlichen.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung vom 8. 5. 2015 im Kesselhaus der Dampfzentrale Bern besucht.
- 2 Dramaturgisch beraten wurde die Produktion durch Pol Heyvaert; das Sounddesign stammt von Koenraad Vandersyppe. Interessant ist, dass es

- aus Perspektive der Künstler (als ›Autoren‹) nicht ungewöhnlich scheint, alle anderen, in vielen Theaterproduktionen personell getrennten künstlerischen und handwerklichen Produktionspositionen, auf und hinter der Bühne, komplett selbst zu übernehmen.
- 3 Das in fast allen Texten über das Duo auftauchende ›Freundschaftsnarrativ‹ findet sein Echo in den Rezensionen ihrer Arbeiten und überträgt sich auch auf die Wahrnehmung der Performer als Freunde innerhalb der Bühnenrealität.

Verwendete Literatur

- Aradau, Claudia/Van Munster, Rens (2011): *Politics of Catastrophe. Genealogies of the Unknown*, London/New York: Routledge.
- AUAWIRLEBEN (2015): »TO BREAK – The Window of Opportunity«, auf: <http://auawirleben.ch/de/2015/programm/to-break-the-window-of-opportunity> (letzter Zugriff: 16. 8. 2015).
- CAMPO (2014): »CAMPO PROCUCTIE. TO BREAK – The Window of Opportunity«, auf: www.campo.nu/en/production/1439/to-break-the-window-of-opportunity (letzter Zugriff: 16. 8. 2015).
- Diederichsen, Diederich (2015): »Posthumanismus und Affirmation des Anorganischen als Kritik des Lebendigkeitskonsums«, in: Lotte Everts u. a. (Hg.): *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*, Bielefeld: transcript, S. 143–157.
- Robbert&Frank/Frank&Robbert (2014): »Interview with Robbert&Frank/Frank&Robbert about TO BREAK – The Window of Opportunity. An Acceptable Universe«, auf: http://auawirleben.ch/sites/default/files/aua_presedossier_to_break.pdf (letzter Zugriff: 9. 10. 2015).
- Volkland, Anna (2010): »theater ohne bühne«, in: *dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft* 1, S. 41–43.

Verwendete Aufzeichnung

- Crow, Sheryl (1993): Strong Enough, in: *Tuesday Night Music Club*, Santa Monica: A&M.

Franziska Burger (Universität Bern)

Crossing Borders

An Interview with Cristina Galbiati
(Trickster^P, Novazzano) on *Sights*

The Ticinese theatre duo Cristina Galbiati and Ilija Luginbühl, alias Trickster^P, is well-known for its installations. For *Sights* – a ›wandering installation in public space‹ – nine blind people were asked to relate their individual experiences of the cities in which they lived. Participants in this urban installation receive a city map and tokens and head out to look for audio stations or ›sound spots‹ where, by inserting a token, they can listen to a voice describing a blind person's ›views‹ of the city via headphones. With each audio station visited, participants create their own sensorial and emotional map of the city, a map on which distance, colour and orientation receive completely new meanings.

Franziska Burger: What concept of theatre do you represent? What significance does the overstepping of genre boundaries have for you?

Cristina Galbiati: I'm not sure whether I can define which concept of theatre we adhere to. When we first started working together it was very important to define ourselves, but at a certain point I realised that definitions were becoming more and more restrictive. Plunging into the creative process without having to ask ourselves what genre or discipline we represent has become very important, and there's freedom in that. We are often asked if our productions can still be considered ›theatre‹. I don't know, and to be honest I don't care. What counts as theatre nowadays is a very complex question, and we are more interested in searching for new means of expression rather than in answering this question.

Franziska Burger: Which subjects interest you most for your work?

Cristina Galbiati: In the past we often took myths or fairy tales as a starting point. This allowed us to work with archetypes, something we were strongly interested in at the time. We were, however, more focused on the roots and evocative aspects of myths and fairy tales rather than on their narratives. *Sights* on the other hand was our first attempt at something closer to documentary theatre. For this project we worked with the personal experiences and perceptions of blind people rather than on a pre-existing topic. Changing the subject of our work – and thereby the perspective of it – is something which challenges us and allows us to discover new possibilities.

Franziska Burger: Your first works were created under the name Trickster Teatro. Those productions might be considered as belonging to the genre of physical theatre. Your latest works such as *.h.g., B* and *Sights*¹, however, were created under the new name Trickster^P: Was the change in name in any way related to your apparent shift in interest from theatre performance to installation art?

Cristina Galbiati: I don't think we have irrevocably switched from performance to installation art. It is very important to us to create projects which respond to the needs of the moment. This has a lot to do with what happened during our last project, and with the questions and doubts which arose then. After having investigated the possibilities of the performer's physicality, we felt the need to explore the physicality of the spectator in different spaces. At the present moment this is still something we would like to explore more thoroughly, but we also want to keep open the possibility of working with performers again in future.

The reason we changed the name from Trickster Teatro to Trickster^P was more a declaration of freedom than a statement of intent. We felt the word ›teatro‹ was too narrow as it created or raised certain expectations which prevented us from approaching new projects openly.

Franziska Burger: By removing the human actor from your works there has been a shift away from the body moving through space and



Sights, Trickster^P. Foto: Trickster^P

time towards a stagnation of the artwork. Now it is no longer the human body which speaks to the spectator but objects and a narrating voice transmitted through a different medium. Was this change precipitated by your desire to no longer give stage appearances yourselves, or by other interests?

Cristina Galbiati: Each time we begin a new project we usually set up some rules which prevent us from repeating the same experience we created with previous works. After having created *Come una preghiera* at the end of 2007, we felt that we had arrived at a dead end. Previously we had always tried to put the audience in the centre, but at that point we felt stuck in a form we could not overcome. I remember very well when, as an attempt to overcome this situation, my colleague Ilija Luginbühl suggested we create a work without live performers. I felt as if he were proposing to cut off a part of myself. It was a leap of faith,

and we had no idea where it could possibly lead us. The result was *.h.g.*, which I think has been one of the most important works for us precisely because it allowed us to discover possibilities we had never even considered before. We need to be challenged by artistic work, and the decision not to work with live performers was very much related to this need, more so than with the desire to no longer appear onstage.

Franziska Burger: In *La vita: avvertenze e modalità d'uso* or in *Come una preghiera* – the latest of your works, both of which can be considered physical theatre with human actors – you reduced the number of spectators to ten and twenty-two respectively, thus lending the pieces a feeling of intimacy. You took this reductionism to an extreme in *.h.g.*, *B* and *Sights* which were designed for one-person-audiences only. What role does the audience play for you?

Cristina Galbiati: I have come to realise more and more that we are not interested in political aspects of art but in the human being itself. The relation between the spectator and the artwork has been the focal point of our work since the very beginning. From this perspective the human being is both the subject and object of our work.

You mentioned intimacy, and I think that this has been one of the most crucial aspects for us from the beginning. We conceive of space as the link connecting subject to object. Space doesn't simply equate with theatre scenography. Rather, it serves a fundamental dramaturgical function in assigning clear roles to the audience. This is the reason we have never played frontally toward an audience, but always positioned the audience in spaces that affect their perception.

Franziska Burger: Why do you tend to work with special materials and objects that appeal to the spectators' senses of perception?

Cristina Galbiati: We have a holistic understanding of the spectator as an entity comprised of mind, body and memories. Working with different materials and objects enables us to create theatrical experiences which envelop the spectator on different levels simultaneously, engaging him/her intellectually, sensorily and emotionally. For us a piece

only starts working when we achieve this. And in a way the individual spectators themselves become performers of sorts during the process.

The physical texture of spaces and objects plays such an important role in our work because it is through these that we enter into a relationship with the audience. This may seem paradoxical, but sometimes I feel we can get in touch with the spectator in a more human way through physical perceptions than we can by placing a performer onstage.

Franziska Burger: How did you develop the idea for your project *Sights*, and how does the project work?

Cristina Galbiati: With *Sights* we wanted to explore the possibility of putting the audience in motion by inviting them to subjectively experience spaces which had been charged with new meanings through artistic intervention.

We asked ourselves how the audience's relation to the artwork would change if we gave them a specific but simple task like walking. There are various studies about how the act of walking affects human perception and cognitive processes, and we wanted to investigate that. In *Sights*, audiences are invited to walk through the city, map in hand, in search of sound spots where they can listen to the voices and words of blind people who describe what it means for them ›to see‹.

Franziska Burger: Has the project changed your personal understanding of ›seeing‹?

Cristina Galbiati: When we started the project we had almost no knowledge of blindness. Our fascination with the possibility to perceive the world with senses other than that of sight was what interested us in the first place because we felt it resonated strongly with our work. By working with blind people, we realised that the image we had of blindness was a completely romanticised one and that the way in which they perceive reality relies on far more than simply compensating for their lack of sight with the other senses. What I learnt was that sight doesn't involve only the eyes but also the brain and its

capacity to acquire and process images, which means that any human being, no matter whether blind or not, has a completely subjective way of seeing which is conditioned by his experiences, memories, education and so on.

Franziska Burger: What role does each city's particular urban environment play for the installation? Do you have to adapt the installation for each new location?

Cristina Galbiati: In each city we interview a few local blind people and combine their texts with the others we already have in our archive. The most challenging aspect about creating installation art designed for specific urban environments lies in making use of the peculiarities of the environment itself. The journey we provide is always a medley between well-known and obscure urban areas. In a way it is like trying to discover the soul of the city, and of course no city resembles another.

Franziska Burger: You present your performances and installations all over the world. What makes them so relevant or compatible? Why do you think that works based on European fairy tales and myths, in particular *.h.g.* (based on Hansel and Gretel) and *B* (based on Biancaneve/Snow White), work in other countries and even on different continents?

Cristina Galbiati: I would say there are two reasons for this, the first being that the formats we use are unconventional enough to be able to both involve and intrigue the audience. I am increasingly of the opinion that the audience is in search of intimate experiences of self-contemplation. And this I think is strongly connected to the second reason, which is the fact that we speak about human beings. Even though our works are based on European fairy tales, our focus lies less on story-telling than it does on archetypes. It doesn't really matter which fairy tale you begin with because the same archetypes and metaphors underlying the story can be found in many different cultures. This allows us to speak to very different audiences.

Franziska Burger: Is touring the global playground inspiring or limiting?

Cristina Galbiati: Definitely inspiring! Meeting the audience is a very important part of our work because it is the only way to deeply understand what we are doing and to grow artistically. We are based in a small village in the canton of Ticino which is a great place because there isn't much to distract us from the creative process, but it can also be very constricting. Becoming self-referential is a looming danger for all artists, especially for those working in secluded areas like ourselves.

Meeting audiences from different backgrounds and in different contexts is what allows us to keep our work alive. Even when working on specific installations, the artistic process as such never comes to an end as new issues arise which allow us to question our work.

Franziska Burger: How much does the trans-cultural comprehensibility of the subjects you choose and the work you produce matter to you?

Cristina Galbiati: Despite the importance of touring internationally, we don't think too much about distribution when we create something new; I mean, distribution is not something that influences our artistic choices. I feel privileged in this respect because over the years we have always been able to create what we wanted without having to worry about the exigencies of touring. And this is a great privilege not all artists have. And again it is a matter of freedom. I'm aware for example that in the past few years we have had to decline international invitations to perform *B* because the set is too big and heavy to be shipped out of Europe. Of course it's quite frustrating when this happens, but I consider it more important to create sets on the basis of artistic choice rather than logistic necessity.

Franziska Burger: Having at first performed only in Switzerland and Italy, you slowly began showing your work in other countries. Is this in any way connected to your shift in interest from movement to installation?

Cristina Galbiati: I don't think so. For example *Rapsodia per giganti*, which we created in 2004, toured outside of Europe a lot as well. What has really changed over the course of the years are the different contexts we are invited to. Our most recent works have been touring contemporary theatre and performing arts festivals, while earlier works like *Rapsodia per giganti* were presented in more popular contexts. But I think this is because our work has developed over the years, and not because it fits neatly into a specific genre.

Anmerkung

- 1 *Sights* was attended on May 6th 2015 during the AUAWIRLEBEN Festival Bern.

Englisches Lektorat: Marcel Behn

Ökonomien im Zirkulationsfeld Theaterfestival

Die Theaterwissenschaftlerin Barbara Gronau diagnostiziert im Abgleich mit den Kolonialausstellungen des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die vor allem auf eine Vorführung von Differenz zielten, für die Jetztzeit einen »globalisierte[n] Diskurs des Kuratierens« (Gronau 2015: 54). Dieser Sorge dafür, »dass auf Tagungen dieselben Aufführungsbeispiele gezeigt« (ebd.) würden, aus denen sich zunehmend ein gemeinsamer ästhetischer Kanon bilde. Gronau konstatiert, das Fachpublikum, bestehend aus Forscher_innen, Kurator_innen und Theatermacher_innen, trage zu dieser Entwicklung bei, indem es sich vor allem auf Theaterfestivals treffe und diese Seherfahrungen anschließend auf theaterwissenschaftlichen Tagungen auswerte. Aus dieser Perspektive ergibt sich eine enorme Relevanz der Theaterfestivals für den theaterwissenschaftlichen Diskurs. Daher lohnt sich eine nähere Betrachtung der unterschiedlichen Interessen und Ökonomien im Zirkulationsfeld Theaterfestival.

Wenngleich das Fachpublikum der Festivals durchaus unterschiedliche Motive verfolgt, verspricht es sich vom Format des Festivals mit seinem verdichteten Angebot, möglichst viele, unterschiedliche, herausragende Arbeiten aus dem Spielfeld der darstellenden Künste in möglichst kurzer Zeit rezipieren zu können. Das Festival übernimmt für diese Gäste damit eine Dienstleistungsfunktion, die darin besteht, eine qualitative Vorauswahl unter den aktuellen Arbeiten getroffen zu haben und die ästhetischen Entwicklungen innerhalb der darstellenden Künste repräsentativ abzubilden.

Für Künstler_innen wiederum bietet eine Einladung zu einem Theaterfestival die Möglichkeit, sich nicht nur einem überregionalen Publikum zu präsentieren, sondern auch überdurchschnittlich viel Fachpublikum zu erreichen. Nicht nur, dass die anwesenden

Festivalmacher_innen oder Theaterleiter_innen auch als potentielle Einkäufer_innen der gezeigten Arbeiten fungieren, die Chance auf Reputation und Erhöhung des eigenen symbolischen Kapitals durch eine breitere Rezeption der Arbeit und auf eine damit eventuell verbundene Aufnahme als Ausführungsbeispiel in den theaterwissenschaftlichen Diskurs machen einen Auftritt im Kontext von Theaterfestivals für Künstler_innen sehr attraktiv. Gleichzeitig entspricht das Theaterfestival, gerade durch seine verdichtete Struktur und den großen Anteil an Fachpublikum, dem auch in der Kulturszene präsenten Vernetzungsparadigma. Das Denken »in betriebswirtschaftlichen und unternehmerischen Kategorien« (Loacker 2010: 18) hat nach Bernadette Loacker als selbstverständliche Anforderungen an Künstler_innen mit der Entwicklung der Kulturwirtschaft in den vergangenen 30 Jahren enorm zugenommen. Künstler_innen agieren heute, vor allem wenn sie freiberuflich arbeiten, immer auch als Kulturunternehmer_innen, die sich permanent selbst vermarkten (müssen). Festivals bieten den Künstler_innen die Gelegenheit, neue Kontakte zu knüpfen, alte Bekanntschaften zu pflegen, sich aktiv in die Diskurse des Festivals einzubringen und sich so eben nicht nur als Künstler_innen, sondern auch als Akteur_innen der Szene zu präsentieren, die Gesellschaftsdiskurse mitgestalten, sich zu diesen positionieren und damit nicht nur Interesse an der eigenen Kunst, sondern auch an der eigenen Person zu wecken.

Die vielschichtigen Ökonomien des Theaterfestivals bieten also für die beteiligten Akteur_innen – Publikum, Wissenschaftler_innen, Theater-Scouts, Förderinstitutionen und auftretende Künstler_innen – jeweils spezifische Angebote und werden im Gegenzug durch relevante Gäste und Künstlerkolleg_innen als ›important place to be‹ anerkannt.

Das Theaterfestival zwischen Ökonomie und Kunst

In ihrer kuratierenden Arbeit, der Programmierung, bewegen sich die Festivalmacher_innen zugleich in mehreren Spannungsfeldern. Zum einen versuchen sie, möglichst besondere und bislang ungesehene

Arbeiten und Künstler_innen zu präsentieren. Zum anderen bemühen sie sich, auch renommierte Beiträge, die bereits ungesehen als Qualitätsgaranten und Publikumsmagneten fungieren, in ihrem Programm zu platzieren. Durch diese Zielsetzung machen sich die Festivals als gegenseitige Sichtungsmöglichkeit unersetzlich. Produktionen, die auf einem Festival gezeigt oder für ein Festival produziert werden, sind daher in der Folge oft auf mehreren Festivals zu sehen. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive ergibt sich so die Frage nach einer sich globalisierenden Ästhetik und einer Kanonisierung von bestimmten Arbeiten beziehungsweise Künstler_innen. Letztere wird dabei als ein Ergebnis der Arbeit von Kurator_innen konstatiert (vgl. Boesch/Hochholding-Reiterer 2016). Zugleich hat sich weitgehend etabliert, dass sich Theaterfestivals zu ihrer lokalen Anbindung bekennen. Die kulturfördernden Institutionen, die in der Regel zumindest auch regionale Instanzen umfassen, haben das kulturpolitische Anliegen, lokale Imagepolitik zu betreiben, indem von den Festivalorganisator_innen erwartet wird, dass sie den Spielort thematisieren. Dabei soll idealerweise das kreative Potential vor Ort prominent präsentiert werden und in der Verbindung aus lokaler Eigenheit mit ästhetischer Besonderheit ein ›kultureller Leuchtturm‹ entstehen. Damit dieses lokale Leuchten – das sich je nach Profil des Festivals auf ganz unterschiedliche Aspekte beziehen kann – weithin sichtbar ist, suchen die Festivalprogramme ein Mindestmaß an ästhetischer Anschlussfähigkeit an die (globale) Festivallandschaft. Sonst würde die weitere Verwertbarkeit der Produktionen auf dem Festivalmarkt und damit die Distributionsfunktion des Festivals gefährdet, und das Festival würde für Theatereinkäufer_innen sowie für Künstler_innen uninteressant.¹ Die lokale Anbindung ist damit als Kompromiss der Ansprüche zwischen lokaler und globaler Präsentation zu sehen. Sie ist vor allem Teil einer Marketingstrategie der Kreativwirtschaft mit der Aufgabe, die Individualität des Ereignisses innerhalb der Festivallandschaft in Szene zu setzen.

Da das Format des Theaterfestivals auf einer zeitlichen Begrenzung basiert, muss seine Reputation so groß sein, dass sie den Zeitraum bis zur nächsten Ausgabe überdauert. Zugleich ist das Programmieren und Kuratieren von Theaterfestivals mit ökonomischen

Herausforderungen verbunden. Wenn es nicht die Konzepte oder Künstler_innen an sich sind, die von ihrem künstlerischen Vorhaben zeugen, lassen sich die Qualität und Wirkung einer Theaterproduktion im Zweifel nur durch einen persönlichen Aufführungsbesuch bewerten. Diese Besonderheit der Liveness der darstellenden Künste hat auch für die Programmierung von Theaterfestivals Konsequenzen. Durch die Kosten, die im Vorfeld der Festivaldurchführung, während der Recherche, neben dem mitunter erheblichen zeitlichen Aufwand für Reise, Unterkunft und Eintritte entstehen, ergibt sich ein ökonomischer Zusammenhang mit den Entscheidungen, wo welche Arbeiten gesichtet werden. Mit dem Anliegen, möglichst viele unterschiedliche Arbeiten zu sehen, geraten selbstverständlich die Theaterfestivals in den Fokus. Im Wissen um die Herausforderungen der Programmierung präsentieren sich die Theaterfestivals wiederum als Forum der Vernetzung und garantieren verdichtete Sichtungsmöglichkeiten. So ergibt sich ein zirkuläres System im Feld der Theaterfestivals mit Sogwirkung.

Die ökonomischen Zwänge von Theaterfestivals werden zwar immer wieder thematisiert, aber in der Rezeption der einzelnen künstlerischen Arbeiten auf Festivals in der Regel ausgeblendet. Dabei ermöglicht gerade eine Reflexion der ökonomischen Bedingungen, unter denen Kunst produziert und präsentiert wird, eine neue Perspektive auf Theaterfestivals und vielleicht auch neue Spielräume für dieselben.

Kuratieren und Präsentieren von Künstler_innen

Im Zentrum eines Theaterfestivals steht die künstlerische Leitung. Die Funktion der künstlerischen Leitung ist dabei an eine Position innerhalb einer Institution geknüpft. Mit ihr wird vor allem die Aufgabe der ästhetischen Programmierung im Sinne einer künstlerisch qualitativen Verantwortung für das Programm eines Festivals oder Theaters verbunden. Im Unterschied zum Begriff der künstlerischen Leitung bezieht sich der Begriff Kurator_in nicht nur auf eine Institution und Leitungsfunktion, sondern impliziert ein eigenständiges

künstlerisches Konzept. Die Bezeichnung Kurator_in kommt zwar aus der bildenden Kunst, das Berufsziel und die Selbstbezeichnung als Kurator_in hat in den letzten Jahren aber auch im Theater an Attraktivität gewonnen. Dieser Trend spiegelt sich in verhältnismäßig neuen Ausbildungsmöglichkeiten, die Theorie und Praxis in den performativen Künsten verbinden und ihren Absolvent_innen eine Doppelperspektive auf Theater ermöglichen. Sichtbar wird diese Entwicklung exemplarisch am Namen des neuen Masterstudiengangs »Inszenierung der Künste und Medien« an der Universität Hildesheim.

Während Festivalleiter_innen, ähnlich wie Dramaturg_innen, nicht immer unmittelbar mit einer eigenen künstlerischen Praxis in Verbindung gebracht werden, sondern ihnen vor allem zugesprochen wird, diese zu ermöglichen, sind der kuratierende Blick auf die Szene und der gestalterische Umgang mit ihr als künstlerische Arbeit der Kuratorin, des Kurators anerkannt. Dabei besteht die Leistung der Kuratorin, des Kurators nicht nur in der kompositorisch und organisatorisch erfolgreichen Durchführung von Projekten, konkret den einzelnen Festivalsausgaben. Die Kenntnis der Szene und der persönliche Bekanntheitsgrad innerhalb derselben gehören als Vernetzungsarbeit ebenso zum Arbeitsbereich. Damit vollzieht sich eine Öffnung des Kunstbegriffs: Nicht nur das Festival an sich wird als künstlerisches Produkt betrachtet, sondern auch die Fähigkeiten und Tätigkeiten, die mit der Realisierung eines Theaterfestivals verbunden sind, werden als künstlerische Arbeit anerkannt. In diesem Trend spiegelt sich eine Fokusverschiebung von der Arbeit auf die Arbeitenden, die Luc Boltanski und Ève Chiapello als Merkmal des postfordistischen Arbeitssystems analysiert haben (vgl. Boltanski/Chiapello 2006). Die Kuratorin, der Kurator muss dieser Logik folgend zunächst an der eigenen Employability² und damit vor allem am repräsentativen Selbst arbeiten (vgl. ebd.: 208). Lars Henrik Gass, selbst Autor und Kurator, konstatiert, der Erfolg der Kuratorin, des Kurators lasse sich »nicht in erster Linie nach künstlerischen Maßstäben beurteilen, sondern am Einfluss« (Gass 2015), den sie beziehungsweise er ausübt. Aus dieser Perspektive ist es nicht überraschend, dass die Figur der Kuratorin, des Kurators mittlerweile auch für Managementberater_innen interessant geworden ist. So behaupten die Wirtschaftscoaches Anja Kulik

und Johannes Ries in einer deutlichen Zuspitzung, die Kuratorin, der Kurator vermittele »nicht mehr zwischen Kunst und Betrachter, sondern zwischen den Arbeiten und sich selbst [...] höchst subjektiv, sehr eklektisch und überaus erfolgreich« (Kulik/Ries 2014). Mit dieser Beschreibung wird allerdings die Steigerung des personengebundenen symbolischen Kapitals und der Einsatz desselben zum eigentlichen künstlerischen Werk des Kuratierens erhoben.

Eine Tendenz der (Theater-)Festivallandschaft, die eine sowohl ästhetische wie ökonomische Handschrift trägt und in der Konsequenz eine ähnliche Verschiebung mit sich bringt, ist das Programmieren von Künstler_innen oder Gruppen mit mehreren Arbeiten im Rahmen eines Festivals. Da die Kosten für Reise, Unterkunft und Honorar zu den wesentlichen Ausgaben von Festivals gehören, ergibt sich durch eine Beschränkung der Bühnenpräsenz auf wenige Akteur_innen ebenso wie durch die Mehrfachprogrammierung von Künstler_innen ein größerer finanzieller Spielraum in der Programmierung. Diese Praxis ermöglicht es zugleich, wie die künstlerische Leiterin des Festivals Theaterformen Martine Dennewald erklärt,³ die Handschriften von Künstler_innen und Gruppen besser präsentieren zu können. Unterschiedliche Gesprächsformate können die Aufführungen ergänzen und die Vermittlung der Spezifika der eingeladenen Künstler_innen unterstützen. Im Anliegen, die Arbeiten der Künstler_innen vorzustellen und die sich daraus ergebenden ökonomischen Spielräume auszunutzen, ist dabei ebenfalls eine Fokusverschiebung zu beobachten, und zwar von der Präsentation der Kunst zu einer Präsentation der Künstler_innen. Auch hier ist also die Tendenz zu einer Betrachtung der Künstler_innen als eigentliches Produkt ihres künstlerischen Schaffens zu erkennen (vgl. Boltanski/Chiapello 2006: 154–167).

Theaterfestivals als Produktionsrahmen für Künstler_innen

Die Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen Festivals und Theaterkünstler_innen oder Gruppen sind vielfältig und werden stets aufs Neue erprobt. Die Voraussetzungen für Künstler_innen, ihre

Arbeit(en) auf Theaterfestivals zu präsentieren, wirken sich dabei sowohl auf die Ästhetik der Arbeit als auch auf die Organisation eines Arbeitsalltags der Projektentwicklung aus. Sich an einem x-beliebigen Ort zur Arbeit einzurichten, ist für die Künstler_innen kein Ausnahmezustand, sondern in der Regel sowohl Teil der Grundstruktur der freiberuflichen künstlerischen Arbeit als auch der Produktion im Kontext von Festivals. Diese Arbeitsbedingungen basieren auf der Bereitschaft der Künstler_innen, Unabhängigkeit und Flexibilität als Grundvoraussetzungen ihrer Arbeitsweise anzuerkennen. Mit diesem »Ungebundenheitsimperativ« (Boltanski/Chiapello 2006: 169), den Boltanski und Chiapello wohlgerne nicht nur für Künstler_innen konstatieren, sondern als Bestandteil der projektbasierten Polis analysieren, geht eine Fokussierung auf ein labiles überregionales berufliches Netzwerk einher, in dem es gilt, sich ständig zu behaupten. Die geforderte extrem flexible Arbeits- und Lebensweise ist jedoch mit festen privaten und lokalen Bindungen nur schwer kompatibel (vgl. ebd.). Der Ungebundenheitsimperativ fordert eine Lockerung der lokalen Bindungen, indem er suggeriert, die Bereitschaft, diese aufzugeben, verbessere die Möglichkeiten der Sichtbarmachung der eigenen künstlerischen Arbeit. Der Lohn ist dabei zunächst vor allem ein symbolischer.

Solange sich der symbolische Lohn nicht zu einem realen Lohn und einer Anhäufung symbolischen Kapitals entwickelt hat, muss zwangsläufig ökonomischer Pragmatismus vorherrschen. Um das Touren von Festival zu Festival zu ermöglichen, wird vielfach mit einfachen und schnell aufbaubaren Bühnenbildern, wenig opulenter Ausstattung und einer unkomplizierten Technik gearbeitet. Wenngleich die meisten Arbeiten der Freien Szene nicht als Festivalkooperationen entwickelt werden, bleibt die Option, mit den Produktionen touren und diese auf Festivals präsentieren zu können, von großem Interesse für die Künstler_innen. Damit beeinflussen die angenommenen ökonomischen Bedingungen von Theaterfestivals und logistischen Herausforderungen des Tourens auch viele der künstlerischen Arbeiten, die gar nicht auf Festivals zu sehen sind. Durch pragmatische Setzungen, die sich letztlich auch in der Ästhetik der künstlerischen Arbeit spiegeln, entscheiden Künstler_innen und Theatergruppen jenseits

der Metropolen also immer auch über ihre potentielle künstlerische Wahrnehmung, die sich im Spannungsfeld zwischen regionaler Verortung – verbunden mit der Aufgabe, sich an der ästhetischen Nahversorgung des Umfeldes zu beteiligen – und einer breiten Vernetzung, überregionaler Präsenz und experimenteller Ästhetik oder szenischer Forschung bewegt.

Anmerkungen

- 1 Von dieser Logik gibt es selbstverständlich Ausnahmen, die dann meist über spezifische Profile der Festivals und eine fortwährende Wertschätzung durch die fördernden Institutionen ermöglicht werden.
- 2 Boltanski und Chiapello benennen die Arbeit an der eigenen Employability, in der von ihnen beschriebenen projektbasierten Polis allgemein als das »allen anderen Projekten zugrundeliegende Langzeitprojekt« (Boltanski/Chiapello 2006: 157).
- 3 Im Gespräch mit Ulrike Seybold (Laft Niedersachsen) im Rahmen der Veranstaltung »Theater Orte Treffen« am 9.7.2015 im Pavillon Hannover benannte die neue Festivalleiterin Martine Dennewald die Möglichkeit der Präsentation von künstlerischen Handschriften als ihre Intention für die Präsentation mehrerer Produktionen derselben Künstler_innen auf einem Festival.

Verwendete Literatur

- Boesch, Géraldine/Hochholding-Reiterer, Beate (2016): »Visionieren, Kuratieren, Kanonisieren. Podiumsdiskussion mit Barbara Gronau (Universität der Künste Berlin), Johanna-Yasirra Kluhs & Felizitas Kleine (Theaterfestival FAVORITEN), Giovanni Netzer (Origen Festival Cultural), Jasper Walgrave (Pro Helvetia) und Dagmar Walser (Moderation)«, in diesem Band.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK.
- Gass, Lars Henrik (2015): »Der Kurator als Medium«, auf: www.freitag.de/auto-ren/lars-henrik-gass/der-kurator-als-medium (letzter Zugriff: 9.7.2015).
- Gronau, Barbara (2015): »Global Transfer. Überlegungen zu Geschichte und Formen internationalisierten Theaters«, in: Beate Hochholding-Reiterer/Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Géraldine Boesch (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Bd. 1, Berlin: Alexander, S. 46–58.

Kulik, Anja/Ries, Johannes (2014): »Die Figur des Kurators«, auf: www.synnec-ta.com/die-figur-des-kurators/ (letzter Zugriff: 9. 7. 2015).

Loacker, Bernadette (2010): *kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*, Bielefeld: transcript.

Michael E. Graber (Universität Bern)

AUAWIRLEBEN 1983–2015

Von der Gastspielreihe zum Theaterfestival Bern

Das ›AUA‹ wirkt und lebt als fester Begriff in der Freien Szene der Bundesstadt Bern.¹ Denn ›AUA‹ ist eben nicht bloß ein Ausdruck für ein im Bereich des Erträglichen liegendes Schmerzempfinden. Für einen Kreis von Interessierten ist ›AUA‹ das gängige Kürzel für eine Veranstaltungsreihe, die seit mehr als 30 Jahren eng mit der Lebensader des Berner Theaterschaffens verbunden ist und jedes Jahr einen bunten Strauß aus dem großen, internationalen Feld des freien Gegenwartstheaters in die Stadt an der Aare bringt.

Gründer des Festivals ist der gebürtige Berliner Peter Borchardt. Nach dem Studium der Germanistik, Publizistik und Theaterwissenschaft in Berlin und Wien und über seine Regietätigkeit in Frankfurt am Main, Bonn und Köln kam der damals 46-Jährige als Schauspielregisseur 1981 ans Stadttheater Bern. Wie einem Interview mit der *Berner Tagwacht* vom 13. Mai 1989 zu entnehmen ist, hatte Borchardt eigentlich geplant, vermehrt zeitgenössische Dramatik zu zeigen (vgl. Staub 2005).

Er habe aber feststellen müssen, dass die Institution mit ihrer Abonnenstruktur und unter dem ständigen Druck stehend, genügend Gelder einzuspielen, es unmöglich machte, mehr als einen zeitgenössischen Text pro Jahr im großen Haus auf die Bühne zu bringen. Also baute Borchardt stattdessen das Kinder- und Jugendangebot mit zeitgenössischen Autorinnen und Autoren aus und veranstaltete 1983 zum ersten Mal eine Gastspielreihe für zeitgenössisches Theater mit dem orthografisch korrekt ausbuchstabierten und interpunktierten Titel ›Aua, wir leben!‹ (vgl. Cuénoud 1989).

Im Rahmen dieser Reihe war es Borchardt zunächst möglich, neue deutschsprachige Dramatik vornehmlich aus der Schweiz, bald aber zunehmend aus dem Ausland nach Bern einzuladen. Die zwischen 1983 und 1987 jährlich stattfindende Reihe zeigte in den Nebenspielfeststätten des Stadttheaters jeweils über den Lauf mehrerer Wochen verteilt zwischen

sieben und zwölf Inszenierungen und brachte damit internationale Impulse in eine sich gerade entwickelnde Freie Berner Theaterszene.

Was in den 1980er Jahren als eine zweite Welle der Jugendunruhen nach 1968 durch die Schweiz ging, hatte in Bern mit der Besetzung der städtischen Reitschule und ihrer letztendlichen Umnutzung inklusive der Gründung des Tojo Theaters ganz konkrete Folgen für das Theaterschaffen in der Stadt (vgl. Tackenberg 2011).

Teambildung: Das Berner Ensemble

Ebenfalls seit 1981 war auch Beatrix Bühler am Stadttheater Bern beschäftigt – zunächst als Regieassistentin, bald als Regisseurin und ab 1985 arbeitete sie mit Borchardt zusammen in der Leitung der AUA-Reihe. Als Borchardts Zeit als Direktor 1987 zu Ende ging, hatte seine Nachfolge im Stadttheater keinerlei Interesse daran, weiterhin als Trägerorganisation von AUA zu fungieren. Daraufhin gründeten Borchardt und Bühler zusammen das Berner Ensemble, das fortan als Veranstalter des nun unabhängigen – und auch frei von jeder Interpunktion betitelten – Theaterfestivals ›Aua wir leben‹ zeichnete und das in diesem Rahmen, nebst den eingeladenen Inszenierungen, stets auch Eigenproduktionen realisierte. Rechtsträger war dabei bis auf Weiteres die Privatperson Borchardt (vgl. Arnold 2005a; vgl. Krneta/Wyss 2005).

So zeigte das Ensemble bereits 1988 Beat Sterchis Mundartstück *Dr Sudu*. Dabei steht ›Dr‹ nicht für einen akademischen Grad, sondern entspricht der lokalen Mundartaussprache des bestimmten, maskulinen Artikels im Nominativ. Der Titel bedeutet übersetzt in die Schriftsprache etwa ›Der Entwurf‹ oder ›Die grobe Skizze‹. Es handelt sich bei dem Stück um eine tragikomische Milieustudie über eine durchschnittliche Schweizer Familie.

Stabile Strukturen für befreites Theater

Als neue Hauptspielstätte diente zunächst das Alte Schlachthaus, das sich wenig später zum Schlachthaus Theater Bern entwickelte (vgl.

Zahnd 2007). Ab dem Jahr 1990 kam die Dampfzentrale Bern als weitere wichtige Spielstätte hinzu, zusätzlich gab es auch immer wieder Produktionen in der städtischen Reitschule, die mittlerweile als autonomes Kulturzentrum etabliert war, oder an der Berner Hochschule für Musik und Kunst.

Nach der Ablösung vom Stadttheater waren und blieben bis heute Stadt und Kanton Bern die wichtigsten Geldgeber für AUAWIRLEBEN. Aber auch wenn sich das Gesamtbudget von 1987 bis 1997 von rund 100.000 auf 200.000 Schweizer Franken verdoppelt hat und inzwischen – das heißt 2015 – mehr als eine halbe Million beträgt, blieb die Finanzierung immer der maßgebliche limitierende Faktor für die Veranstaltung. Diesen Umstand hoben die Leitungspersonen Borchardt und Bühler in verschiedenen Interviews mit der lokalen Presse wiederholt hervor.

Andererseits lobte aber die *Berner Zeitung* die AUA-Reihe bereits 1988 als eine »pompfreie Schau zeitgenössischen, deutschsprachigen Theaters« (Dürnmüller 1988) und auch sonst zeigt der Blick in die Pressearchive der Schweizerischen Theatersammlung (STS), dass die Berner Periodika ein durchwegs positives Bild des ortsansässigen Festivals zeichneten (vgl. u. a. Dürnmüller 1988; vgl. u. a. Halter 2003; vgl. u. a. Niederhauser 2013). Während die Besprechungen der einzelnen Inszenierungen verständlicherweise differieren, scheint die Kritik an einem einzelnen Stück aber nie das Festival generell in Frage zu stellen. Was bei der Presseschau aber ebenso schnell ersichtlich wird, ist die Tatsache, dass außerhalb der Stadt Bern kaum vom AUA Notiz genommen wird.

Langanhaltendes Engagement

Trotz der im Vergleich zu anderen Festivals knapp bemessenen Finanzierung gelang es dem Festival immer wieder, neben dem Kerngeschäft des zeitgenössischen Theatertreffens auch verschiedene Rahmenveranstaltungen zu realisieren und auf politische Veränderungen zu reagieren. Dazu zählen 1990 die Einladung von Autorinnen und

Autoren aus der ehemaligen DDR, die Auseinandersetzung mit der Migrationspolitik der Schweiz während der Balkankrise, aber auch das Engagement für die Einrichtung eines schweizerischen Literaturinstituts und für die Förderung der Schweizer Dramatik insgesamt (vgl. Müller 2003).

Für ihren unermüdlichen Einsatz wurden Bühler und Borchardt 1997 denn auch mit dem Sisyphus-Preis der Stadt Bern ausgezeichnet. Im darauf folgenden Jahr fielen allerdings die Subventionen für das Berner Ensemble weg und damit kam auch Borchardts Engagement für AUA zu einem Ende. An die Stelle des bisherigen Rechtsträgers trat der neu gegründete Verein ›Auawirleben Theatertreffen Bern‹ mit Bühler als Präsidentin. Das Berner Ensemble realisierte keine neuen Produktionen mehr und wurde 2001 endgültig aufgelöst.

Kontinuität und Veränderung

Über knapp 30 Jahre hinweg – nämlich bis zu ihrem Tod im Sommer 2014 – hat Bühler das AUA geprägt wie wohl niemand sonst. Dafür und für ihre zahlreichen anderen Engagements wurde ihr in ihrem letzten Lebensjahr der Schweizer Theaterpreis verliehen. Natürlich waren neben ihr auch viele andere Persönlichkeiten für kürzere oder längere Zeit im Leitungsteam von AUA tätig. Unter anderen waren dies der als Mundartautor bekannte Guy Krneta (1989–1991), Irène Howald, die als Produktionsleiterin amtierte (1999–2004), Sandro Lunin, der sich in der Folge vor allem im Rahmen des Theater Spektakels Zürich einen Namen machte (2000–2001), Silvie von Kaenel (2004, 2006), Ursula Freiburghaus (2006, 2009–2010), Daniel Imboden (2006), Regina Gehrig (2009–2010) und Nicolette Kretz, die 2015 an Bühlers Stelle getreten ist, aber bereits seit 2008 am Festival mitwirkt.

All diesen Wechseln zum Trotz blieb sich das Festival in Grundsatz und Organisation treu, was vermutlich auf Bühler als große personelle Konstante zurückzuführen ist, die mit ihrem langjährigen Engagement eine Kontinuität gewährleistete, die für das Theater der Freien Szene eher ungewöhnlich scheint. Auf der inhaltlichen Ebene hingegen lässt sich durchaus ein Wandel verzeichnen, der nicht unbedeutend

ist. Während die Gastspielreihe in ihren Anfängen noch dezidiert der neuen Dramatik gewidmet war, tritt die Bedeutung des Theatertextes, der am Anfang einer Produktion steht, für das Theatertreffen AUA-WIRLEBEN zugunsten von Gruppenkreationen zunehmend in den Hintergrund. 2015 findet im Rahmen von AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern keine einzige Inszenierung eines traditionellen Theatertextes mehr statt (vgl. Repertorien der STS).

Natürlich reflektiert die Auswahl, die von der Festivalleitung Jahr für Jahr getroffen wird, in gewisser Weise und durch einen subjektiven Filter ein Angebot, das die internationale Freie Szene bereithält. Schwerpunkt und Fokus der Aufmerksamkeit haben sich mittlerweile auf ein zeitgenössisches Theaterschaffen verschoben, das im Grenzbereich zur Performance Art stattfindet. Inwiefern es sich bei dieser programmatischen Tendenz aber um ein Zeichen der Zeit handelt, ist unklar. Es lässt sich kaum feststellen, ob es sich hier um einen Indikator dafür handelt, dass sich das Theater in der Freien Szene insgesamt von der Textgrundlage abgewandt und postdramatischen Praktiken verschrieben hat, oder ob dieser Eindruck lediglich durch die angeblich subjektiven Auswahlkriterien der Berner Festivalverantwortlichen zustande kommt. Schließlich tauscht sich die AUA-Leitung mit anderen Festivalleitungen aus. Dabei könnten sich unbewusst ästhetische Konventionen herausbilden.

Ebenfalls verändert haben sich aber die Produktionsbedingungen der freischaffenden Künstler, die auf internationaler Ebene tätig sind, und auch das bringt Veränderungen für die Programmation und das Kuratieren des Festivalbetriebs mit sich. Es lässt sich nämlich eine markante Zunahme an Koproduktionen feststellen, die spätestens ab 2010 auch immer mehr verschiedene Nationalitäten in einer Inszenierung vereinen, sowohl was die Zusammensetzung der Ensembles und Gruppen betrifft als auch auf der Seite der Finanzierungsmodelle. Diese zunehmende Diversität lässt sich sowohl aus Gründen der Planungs- und Finanzierungssicherheit wie auch aus ästhetischen Interessen seitens der Kunstschaffenden erklären. Dazu kommt, dass sich performative Formen, die nicht primär auf Sprache abstützen, auch leichter über Staats- und Kulturgrenzen hinweg transportieren und vermitteln lassen. Ob und in welcher Weise es sich hier um eine

Globalisierung oder Kosmopolitisierung von Theater handelt, wäre allerdings noch detaillierter zu untersuchen (vgl. Rebellato 2009).

Eine Spielwiese für Bern

Produktionsseitig könnte also insofern von Globalisierung gesprochen werden, als sich zumindest im europäischen Vergleich die Strukturen und Bedingungen anzugleichen scheinen. Welchen Einfluss das auf die ästhetische Ausrichtung der Freien Szene hat und ob sich damit einhergehend ein Verlust an ästhetischer Diversität verzeichnen lässt, könnte erst ein größer angelegtes Projekt der komparativen Auführungsanalyse zeigen.

Dem AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern, wie der Verein seit der jüngsten Umbenennung offiziell heißt, kann sicherlich keine globale Ausstrahlung attestiert werden. AUA ist für Bern und das lokale Publikum gemacht und damit das Gegenteil eines globalen Phänomens. Da es aber doch einen kleinen Teil der großen, weiten Welt – oder zumindest theatrale Stichproben davon – nach Bern bringt, darf man es doch mit Fug und Recht eine Spielwiese nennen, auf der sich mitunter Erscheinungen des Globalen tummeln.

Anmerkung

- 1 Dieser Artikel beruht auf der Forschung, die 2015 im Seminar »Spielwiesen des Globalen. Theaterfestivals in der Schweiz« am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Bern betrieben wurde. Allem voran liegt dem Beitrag eine Archivrecherche in der Schweizerischen Theatersammlung (STS) zugrunde, die in Zusammenarbeit mit Martina Eberle erfolgte.

Verwendete Literatur

- Arnold, Peter (2005a): »Berner Ensemble«, in: Andreas Kotte (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, Zürich: Chronos, S. 172–173.
- Arnold, Peter (2005b): »Bühler, Beatrix«, in: Andreas Kotte (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, Zürich: Chronos, S. 292–293.

- Cuénoud, Thérèse (1989): »AUA – wir leben« – ein vielversprechender Theatermai. Interview mit Peter Borchardt«, in *Berner Tagwacht*, 13. 5. 1989.
- Dürnmüller, Urs (1988): »Aua, wir leben!« soll weiterleben«, in: *Berner Zeitung*, 25. 8. 1988.
- Halter, Marlene (2003): »Nase im Wind statt Kopf im Sand«, in: *Mittelland Zeitung*, 3. 5. 2003.
- Krneta, Guy/Wyss, Christine (2005): »AUAWIRLEBEN«, in: Andreas Kotte (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, Zürich: Chronos, S. 86–87.
- Müller, Simone (2003): »Pläne für ein Literaturinstitut«, in: *Der Bund*, 30. 4. 2003.
- Niederhauser, Brigitta (2013): »Der Drang zum Erzählen«, in: *Der Bund*, 6. 5. 2013.
- Rebellato, Dan (2009): *Theatre and Globalization*, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.
- Staub, Mats (2005): »Borchardt, Peter«, in: Andreas Kotte (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, Zürich: Chronos, S. 241.
- Tackenberg, Marco (2011): »Jugendunruhen«, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Version vom 24. 3. 2011, auf: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17349.php> (letzter Zugriff: 14. 6. 2015).
- Zahnd, Suzanne (2007): »Experimentelles Volkstheater. Die Regisseurin Meret Matter und ihr Weg von der politischen Freien Szene in Bern ins Stadttheater«, in: Barbara Engelhardt/Dagmar Walser (Hg.): *Eigenart Schweiz. Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren*, Berlin: Theater der Zeit, S. 36–41.

Selina Beghetto, Myrtha Bonderer und Noemi Schai
(Universität Bern)

Das Zürcher Theater Spektakel 1980 – 2015

Der Mikrokosmos auf der Landiwiese

Wen es während der letzten zwei Augustwochen auf die Zürcher Landiwiese verschlägt, der betritt eine andere Welt: Riesige Zirkuszelte, kulinarische Düfte aus aller Welt, kleine und große Bühnen, Gaukler_innen und Straßenkünstler_innen und Jahr für Jahr verschiedene Installationen und Bauten empfangen die Besucher_innen des Zürcher Theater Spektakels. »Zürichs fünfte Jahreszeit« (Zürcher Theater Spektakel 1998) ist längst zur sich stets wandelnden und geliebten Tradition geworden. In der Festivalzeit erleben die einen außergewöhnliche Theatermomente, die anderen trinken im Zelt nebenan ihr Feierabendbier. Die Welt rückt für zwei Wochen ganz nahe zusammen – auf eine Wiese am Zürichsee.¹

Das Zürcher Theaterspektakel wurde 1980 von Jürg Woodtli, Rolf Derrer, Nicolas Baerlocher und Wolfgang Wörnhard gegründet, deren Absicht es war, ein Festival zu etablieren, das sich inhaltlich und strukturell vom Stadttheaterbetrieb absetzt. Mit der von Beginn an internationalen und unkonventionellen künstlerischen Ausrichtung des Zürcher Theater Spektakels traf dieses im Umfeld einer expandierenden Freien Szene den Nerv der Zeit. Inspiriert wurde die Gründergruppe vom Internationalen Festival des Freien Theaters in München und den aufsehenerregenden Gastspielen internationaler Theatergruppen im Rahmen der Reihe Theater 11. Bis heute zeichnen das Spektakel spartenübergreifende Projekte, ein exotisches Gastronomiekonzept, Raum für Straßentheater und zirkensische Produktionen aus.

Auffallend ist, dass das Leitungsteam über 35 Jahre mit wenigen personellen Wechslen äußerst konstant blieb. Sandro Lunin, der aktuell die Stelle als künstlerischer Leiter innehat, arbeitet mit einem

mehrjährigen Unterbruch seit insgesamt 17 Jahren für das Zürcher Theater Spektakel und hat dieses besonders im Bereich des Kindertheaters mitgestaltet. Mit 120.000 Besucher_innen ist es das größte Theaterfestival der Schweiz. Die Auslastung lag 2015 bei hohen 86 %, was von der Erfolgsgeschichte des Festivals zeugt (vgl. Zürcher Theater Spektakel 2015).

Die idyllische Landiwiese direkt am Zürichsee befindet sich zwar auf Zürcher Stadtgebiet, jedoch deutlich außerhalb des Zentrums. Besonders abends ist sie daher zumeist unbelebt und erweckt den Eindruck einer nach außen hin abgeschlossenen Insel. Oder um es mit Michel Foucault zu spezifizieren: Heterotopien seien

Gegenplazierungen oder Widerlager, [...] in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. (Foucault 1967: 39)

Als einen Ort außerhalb aller Orte lässt sich auch das Gelände des Zürcher Theater Spektakels beschreiben. Es ist vielfältig gestalt- und nutzbar. Die temporär eingerichteten Spielorte ermöglichen den Besucher_innen, innert kurzer Zeit und mit kurzen Fußwegen an möglichst vielen Programmpunkten teilzunehmen. Durch die besondere örtliche Lage des Festivals entsteht eine Dichte und Konzentration an Schauplätzen und -erlebnissen, welche zusätzlich durch die Auflösung der Grenzbereiche zwischen Zuschauerinfrastruktur und Spielstätten begünstigt wird. Die gesamte Infrastruktur – vom vielfältigen kulinarischen Angebot bis hin zum Bankomaten – umrahmt die Spielstätten nicht nur, sondern ist selbst Teil davon.

Werner Hegglin, langjähriger technischer Co-Leiter und »Architekt von der Landiwiese« (Baigger 2014), weist darauf hin, dass die sommerliche Stimmung, das Temporäre und die Ausnahmesituation des Festivals bewirken, dass das Zürcher Theater Spektakel als Mikrokosmos empfunden werde (vgl. Beghetto/Bonderer/Schai 2015b). Die mikrokosmischen Eigenschaften ließen sich mit Blick auf den Entstehungskontext erklären, da man mit dem Festival primär einen

formalen wie auch inhaltlichen Gegenentwurf zu den rigide geführten Stadttheaterbetrieben und deren konservativen Programmgestaltung kreieren wollte (vgl. Beghetto/Bonderer/Schai 2015a). Daneben gebe es Hegglin zufolge noch eine zweite Ebene des Mikrokosmos – diejenige der Arbeits- oder Produktionsweisen. Auch in dieser Hinsicht wollte man sich in den Anfängen vom Status quo des Stadttheaterbetriebs abgrenzen, bei welchem Arbeitsgebiete und Hierarchien klar definiert und starr waren. Durch eine neue transdisziplinäre Herangehensweise, bei welcher die einzelnen Arbeits- und Zuständigkeitsbereiche ineinander übergingen, wurde vieles möglich, was mit dem trägen Apparat eines Theaterhauses im Hintergrund nicht umsetzbar gewesen wäre. Dies wiederum führte seitens der Mitarbeitenden zur Bereitschaft, bei der Organisation und Durchführung des Zürcher Theater Spektakels mehr Konzentration und Motivation an den Tag zu legen und auch vor technisch anspruchsvollen und aufwendigen Produktionen nicht zurückzuschrecken. Auch blieb die Anzahl der Mitarbeitenden stets überschaubar, was das gemeinsame kreative Denken sowie persönliche Beziehungen begünstigte und zu einer effizienten Kommunikation verhalf. Durch die flache Hierarchie konnte spartenübergreifend nach Lösungen gesucht und auf aufkommende Schwierigkeiten flexibler reagiert werden. Dies war vor allem bei Eigen- oder Koproduktionen, die vor Ort entstanden, wesentlich. Zusätzlich entwickelte sich auch eine enge Zusammenarbeit mit auswärtigen, immer wiederkehrenden Produktionsteams. Hegglin betont, dass man zwar innerhalb dieses doppelten Mikrokosmos des Zürcher Theater Spektakels die Regeln eines Festivals nicht neu definierte, dass jedoch eine Art ungeschriebenes Gesetz herrschte, wonach sich sämtliche Beteiligte, seien es die Künstler_innen, die Restaurantbetreiber_innen oder die Verantwortlichen des Rahmenprogramms, als Teil des Ganzen sahen und einander aushalfen. Das zweifach mikrokosmische Geflecht des Zürcher Theater Spektakels ermöglichte überdies, dass sich sowohl lokale als auch globale Kulturelemente weitgehend problemlos darin integrieren ließen (vgl. Beghetto/Bonderer/Schai 2015b).

Internationalität und Schweizbezug nehmen seit den Anfängen des Zürcher Theater Spektakels eine gleichberechtigte Position ein. Nie gab es ein Jahr, in welchem ausschließlich Gruppen aus dem Ausland

eingeladen wurden, immer wurden auch Schweizer Kunstschaaffende bei der Programmgestaltung berücksichtigt. Bereits im ersten Jahr traten Künstler_innen aus den USA und den Niederlanden, aus Italien, Frankreich, Spanien, Mexiko, Algerien und der ehemaligen Bundesrepublik Deutschland auf und ermöglichten dem Schweizer Publikum einen Einblick in andere, auch ungewohnte Ästhetiken und Arbeitsweisen. In keinem Jahr wurden weniger als 17 Produktionen gezeigt, in den letzten Festivalausgaben waren es zwischen 40 und 50 Produktionen. Auch wenn häufig ein geografisches Gebiet als Schwerpunkt gesetzt wurde, zum Beispiel ›Südostasien‹ im Jahr 2010, waren beim Zürcher Theater Spektakel dennoch immer zwischen 10 und 20 weitere Länder durch Produktionen vertreten. Der viel zitierte Mikrokosmos des Zürcher Theater Spektakel zeichnet sich durch Multikulturalität ebenso aus wie durch lokale Verwurzelung – er ist also kosmopolitisch und einheimisch zugleich.

Die inhaltlichen Schwerpunkte und die Art des Kuratierens liegen in der persönlichen Motivation der Veranstalter_innen. Sandro Lunin nannte Freundschaft und Neugier als treibende Kräfte, um das Spektakel kontinuierlich international zu gestalten. Insbesondere das Interesse an außereuropäischen Theater- und Tanzformen, die zu internationalen Künstlerkollektiven aufgebauten Beziehungen sowie die Faszination, künstlerische Arbeiten über einen längeren Zeitraum verfolgen zu können, führten und führen dazu, dass die Verantwortlichen des Zürcher Theater Spektakels regelmäßig wiederkehrende Einladungen aussprechen (vgl. Beghetto/Bonderer/Schai 2015c). Maria Magdalena Schwaegermann als künstlerische Leiterin setzte hingegen ihren Fokus auf die Schnittstelle zwischen bildender und performativer Kunst.

Der Mikrokosmos auf der Landiwiese überzeugt mit einem heterogenen Geflecht und hat diese Vielschichtigkeit zu seinem Markenzeichen gemacht. Lunin betont:

Wir wollen Geschichten in ganz verschiedenen Formen und Formaten erzählen lassen, auch überraschende und ungewohnte. Inhalte sind uns ein großes Anliegen, wir wollen wissen, wieso ein Mensch auf der Bühne steht, was er zu sagen hat und auch, wieso er es in dieser Form präsentiert. (Beghetto/Bonderer/Schai 2015c)

Internationalität und lokale Bezüge waren einst unter Zirkuszelt-dächern vereint und sind heute auf den verschiedenen Bühnen des Festivals nebeneinander vertreten. Ist das Zürcher Theater Spektakel also eine Art Hybrid aller theaterästhetischer Formen? Welchen Mehrwert bringen durchmischte Konstrukte einem einheimischen Publikum und inwiefern kann man dieses immer wieder in Erstaunen versetzen? Hegglin steht der vorherrschenden Globalisierungstendenz skeptisch gegenüber: »Man kann nichts Neues mehr machen« (Beghetto/Bonderer/Schai 2015a). Das Einladen von Theater- und Tanzformen aus dem Ausland ist inzwischen eine gängige Praxis, die nicht nur das Zürcher Theater Spektakel auszeichnet. Internet und soziale Netzwerke ermöglichen den Austausch von gesellschaftlichen Codes, künstlerischen Ästhetiken und dienen nicht zuletzt als Inspirationsquelle. Koproduktionen bilden heute keine Ausnahme mehr – im Gegenteil. So treffen verschiedene künstlerische Ästhetiken aus aller Welt auf die Sehgewohnheiten des Zürcher Publikums. Daraus resultiert ein Konglomerat multikultureller Faktoren auf der Produktionsebene, das vom Festivalpublikum interessiert aufgenommen wird. Verschmelzung und Neuinterpretation erfolgen nicht nur im künstlerischen Kontext, sondern haben längst auch andere gesellschaftliche Bereiche durchdrungen. Das Publikum ist aufgrund der technologischen Errungenschaften an eine vernetzte Welt gewohnt. Hegglin's Bedenken thematisieren die Schwierigkeit, eine übergreifende Ästhetik immer wieder zu verändern beziehungsweise dem spezifisch Lokalen Beachtung zu schenken. Das Zürcher Theater Spektakel muss sich zweifellos auch in Zukunft damit auseinandersetzen. Die immer schon vorhandene Koexistenz zwischen ›global‹ und ›lokal‹ gilt gleichermaßen als Herausforderung wie Alleinstellungsmerkmal des Festivals.

Anmerkung

- 1 Dieser Artikel beruht auf der Forschung, die 2015 im Seminar »Spielwiesen des Globalen. Theaterfestivals in der Schweiz« am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Bern betrieben wurde. Da das Thema kaum erforscht ist, wurden für die Grundlagenforschung Programmhefte und Presseartikel aus den Jahren 1980–2013, welche in der Schweizerischen Theatersammlung archiviert sind, herbeigezogen sowie Interviews durchgeführt. Für die Jahre 2014–2015 diente zudem die Homepage des Festivals als Quelle (vgl. Zürcher Theater Spektakel 2015).

Verwendete Literatur

- Baigger, Katja (2014): »Werner Hegglin verlässt das Theaterspektakel. Der bescheidene Architekt von der Landiwiese«, auf: www.nzz.ch/zuerich/zuercher_kultur/der-bescheidene-architekt-von-der-landiwiese-1.18360132 (letzter Zugriff: 1. 11. 2015).
- Beghetto, Selina/Bonderer, Myrtha/Schai, Noemi (2015a): Interview mit Werner Hegglin vom 13. 4. 2015, Privatarchiv S. B, M. B, N. S.
- Beghetto, Selina/Bonderer, Myrtha/Schai, Noemi (2015b): Interview mit Werner Hegglin vom 13. 10. 2015, Privatarchiv S. B, M. B, N. S.
- Beghetto, Selina/Bonderer, Myrtha/Schai, Noemi (2015c): Interview mit Sandro Lunin vom 15. 4. 2015, Privatarchiv S. B, M. B, N. S.
- Foucault, Michel (1967): »Andere Räume«, in: Karlheinz Brack u. a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, S. 34–46.
- Zürcher Theater Spektakel (1998): »Plakat. Zürichs fünfte Jahreszeit. Zürcher Theater Spektakel«, auf: <http://sammlungen-archiv.zhdk.ch/view/objects/asitem/People@44145/25;jsessionid=EoEB511408406561791927C3FA7896EA> (letzter Zugriff 1. 11. 2015).
- Zürcher Theater Spektakel (2015): »Archiv«, auf: <https://www.theaterspektakel.ch/meta/archiv/> (letzter Zugriff 1. 11. 2015)

Géraldine Boesch und Beate Hochholding-Reiterer
(Universität Bern)

Visionieren, Kuratieren, Kanonisieren

Podiumsdiskussion mit Barbara Gronau (Universität der Künste Berlin), Johanna-Yasirra Kluhs & Felizitas Kleine (Theaterfestival FAVORITEN), Giovanni Netzer (Origen Festival Cultural), Jasper Walgrave (Pro Helvetia) und Dagmar Walser (Moderation)

Dagmar Walser: Heute sind auf dem Podium drei unterschiedliche Perspektiven versammelt: jene der Förderseite, der Praxis und der Wissenschaft. Jasper Walgrave, Leiter der Vermittlungsbüros von Pro Helvetia, hat viele Jahre in Südafrika gearbeitet. Die Theaterwissenschaftlerin Barbara Gronau unterzog in ihrem Plenarvortrag im Rahmen dieses Symposiums den Begriff der Spielweise einer historischen und ästhetischen Lektüre. Die Perspektive von Festivalmacher_innen ist gleich zweimal vertreten: zum einen durch Johanna-Yasirra Kluhs und Felizitas Kleine, welche das Theaterfestival FAVORITEN 2014 in Dortmund kuratiert haben, zum anderen durch Giovanni Netzer, Leiter des Origen Festival Cultural. Beide Festivals haben einen starken, wenn auch sehr unterschiedlichen Bezug zur Region. Inwiefern haben Sie während des Visionierens, Kuratierens und Kanonisierens über die Begriffe ›lokal/global‹ nachgedacht?

Johanna-Yasirra Kluhs: 1985 entstand aus der sich bildenden Freien Szene in Nordrhein-Westfalen das Theaterfestival Theaterzwang. Ziel des Festivals war es, die Sichtbarkeit für diese vielfältige Szene, die andere Wissensbestände, andere Formen miteinander verbindet, zu erhöhen. Am Anfang wurde Theaterzwang konsequenterweise von der Veranstaltergemeinschaft stärker organisiert als kuratiert und bewegte sich eher im Bereich des Straßentheaters. Über die jetzt 30-jährige Geschichte des biennalen Festivals hinweg lässt sich – wie in einem

Brennglas – eine bestimmte paradigmatische Verschiebung im gesamten Arbeits- und Lebensbereich der Freien Szene erkennen. Einerseits gab es mehr Künstler_innen, die ästhetische Formen stärker differenzierten, und andererseits wurden Förderinstitutionen, die auch Plattformen anboten, zahlreicher. 2008, erstmals unter dem Titel FAVORITEN, gab es einen Wechsel hin zum Modell des Kuratierens.

Felizitas Kleine: Es gibt in Nordrhein-Westfalen eine lebendige, aus einer Abgrenzung zum Stadttheater entstandene Freie Szene. Jede Ausgabe des Festivals unterliegt einer anderen künstlerischen Leitung, die einen bestimmten Blick auf diese Freie Szene wirft. Folglich handelt es sich beim Kuratieren einerseits um ein Abgrenzen vom Stadttheater, andererseits um ein Abgrenzen von vorgängigen Festivalausgaben – ein Abgrenzen vom Abgrenzen.

Dagmar Walser: Wo entsteht denn das Globale?

Felizitas Kleine: Aenne Quiñones, welche die künstlerische Leitung des FAVORITEN 2012 innehatte, setzte bei der Programmierung sehr stark auf einen globalen Kontext, sodass wir die Freiheit hatten, wieder Kraft aus dem Lokalen zu schöpfen. Das Festival war in Dortmund angesiedelt, das Festivalzentrum war in einem leerstehenden ehemaligen Kunstmuseum loziert. Wir sind mit den Künstler_innen in das Museum eingezogen und haben dort eine Woche miteinander gelebt. Durch das temporäre Zusammenleben der Künstler_innen und des Publikums wurde eine Gemeinschaft erschaffen, die einen starken Lokalbezug aufwies.

Dagmar Walser: Giovanni Netzer, seit 2006 findet in Riom, Graubünden, jährlich ein Festival statt. Was sind die wichtigen Leitplanken des Origen?

Giovanni Netzer: Es ist ein Festival, das in der alpinen Brache stattfindet. Brache heißt nicht nur, dass es dort keine großen Städte gibt, sondern dass man dort auch auf ganz andere kulturelle Strukturen trifft. Die Region Mittelbünden, in der wir arbeiten, besteht aus zwei Tälern

und einem Pass. Sie wird als Armenhaus von Graubünden bezeichnet, ist aber eine kulturell sehr reiche Landschaft. In Mittelbünden, das ungefähr zweimal so groß ist wie das Fürstentum Lichtenstein, werden drei Sprachen gesprochen. Das felsige Gebiet ist mit 8.000 Einwohnern nur sehr dünn besiedelt. Wenn man an einem solchen Ort ein Festival etablieren will, dann fehlt zunächst sehr viel. Man hat zum Beispiel weder Theaterinstitutionen noch eine Freie Szene. Kurz: Es gibt keine Theaterinfrastruktur. Es gibt auch kein Publikum. Die Tribüne in der mittelalterlichen Burg Riom fasst 210 Menschen; das Dorf zählt 190. Zudem fehlt eine Förderstruktur. Das heißt auch, dass man nicht mit einer Kultur- oder Findungskommission konfrontiert ist, die einem Kriterien vorgibt.

Dagmar Walser: Wie sieht das Programm von Origen aus?

Giovanni Netzer: Zu Beginn wird jeweils ein Thema gewählt. Beispielweise dreht sich 2015 alles um das Thema Exodus. Ein alttestamentarischer Stoff von zeitgenössischer Präsenz. Das ist gerade für Graubünden ein wichtiges Thema, weil die Menschen von dort über Jahrhunderte auswandern mussten. Ausgehend von Volkstraditionen, allem voran Gesang und Volkstheater, versuchen wir das Publikum bei dem abzuholen, was es bereits kennt. Das versuchen wir weiterzuführen. Das Spielen, Singen und Tanzen auf 2.300 Metern Höhe unterliegt anderen Bedingungen. Wenn die Umstände widrig sind, es kalt ist und ein heftiger Wind weht, dann kann man in der Bewegung noch lange etwas übermitteln, was mit Worten nicht mehr möglich ist. Der Tanz, der in Graubünden keine Tradition hat, ist eigentlich die Form, die am besten unter den gegebenen Konditionen funktioniert.

Dagmar Walser: Jasper Walgrave, ich möchte Ihnen eine Anschlussfrage mit einem anderen Begriffspaar stellen: Nicht ›lokal/global‹, sondern ›national/international‹. Hat Pro Helvetia die Aufgabe, Schweizer Künstler_innen mit der internationalen Welt zu verbinden?

Jasper Walgrave: The Swiss Arts Council Pro Helvetia is an organisation funded by the Swiss federal government to which Swiss artists

as well as foreign theatre or festival programmers seeking to invite professional Swiss artists abroad can apply for financial support. This support structure, however, has resulted in a certain imbalance, with the number of outgoing national artists greatly outweighing that of incoming foreign artists. This rather one-sided exchange is only half the picture of ›globalisation‹. Obviously Pro Helvetia is interested in encouraging further cooperation between international and Swiss artists in order to keep pace with a changing world and to avoid becoming provincial.

Dagmar Walser: Barbara Gronau, Sie beobachten die Festivallandschaft aus theaterwissenschaftlicher Perspektive und haben selbst diverse Festivals kuratiert. Wo haben nach Ihrer Einschätzung die großen Veränderungen stattgefunden?

Barbara Gronau: Wir sollten zuerst mit einigen Abklärungen beginnen: Was heißt denn ›Kuratieren‹? Was macht eigentlich eine Kuratorin, ein Kurator? Zunächst ist da ein geradezu ethnologischer Aspekt der Arbeit: Kurator_innen suchen Ereignisse, die noch niemand entdeckt hat oder zeigen Künstler_innen, auf die noch kaum jemand gestoßen ist. In einem zweiten Schritt geht es dann um die Auswahl und Anordnung der künstlerischen Arbeiten, damit diese ein Narrativ bilden. Der starke Fokus auf Rahmenthemen und die Arbeit an einer Festival dramaturgie scheinen mir neue Aspekte kuratorischer Arbeit zu sein. Eine weitere Veränderung liegt meiner Ansicht nach in der zunehmenden Internationalisierung der Festivallandschaft und der Produktionsstrukturen. Hier muss man sich auch fragen, was eigentlich die Internationalisierung von Geldströmen bedeutet, weil Koproduktionsverhältnisse ein Sich-Einlassen auf andere Miteigentümer_innen einer Produktion beinhaltet. Einerseits bringt dieses Verfahren Künstler_innen zusammen, andererseits wird dadurch ein globaler Markt erzeugt, in dem letztlich alle die gleichen Aufführungsbeispiele sehen. Das ist das Moment der Kanonisierung. Es gibt eine enorme Diversität, alles wird bunter und durchmischer, aber betrachtet man beispielsweise die Festivalprogramme 2014, dann sind dieselben fünf Künstler_innen auf allen zehn Festivals vertreten.

Dagmar Walser: Was macht das Konstrukt Festival überhaupt so attraktiv?

Barbara Gronau: Das Festival – und das ist seine Besonderheit – bringt nicht nur verschiedene Perspektiven, sondern auch verschiedene Kunstformen zusammen. Es werden dann eben nicht ausschließlich Performances oder Brecht'sches Theater gezeigt, sondern verschiedene künstlerische Antworten und Praktiken in Bezug auf ein bestimmtes Thema wie beispielsweise ›Exodus‹.

Johanna-Yasirra Kluhs: Aber das ist nur zum Teil so. Es gibt viele Festivals, die sehr stark auf ein oder zwei Genres setzen.

Giovanni Netzer: Ich denke, die Attraktivität von Festivals hat mit Verdichtung zu tun. Im Fall von Origen ist es so, dass verschiedene Produktionen, welche verschiedenen Genres zugehörig sind, gleichzeitig gezeigt werden. Das reicht von Lesungen über Filmvorführungen bis hin zu kleinen Formaten von Oper und Tanz. Für das Publikum ist es spannend zu sehen, welchen Zugang die eingeladenen Künstler_innen zu dem gesetzten Thema der Festivalausgabe haben.

Dagmar Walser: Sie veranstalten das Origen nun zum zehnten Mal. Reden wir über Kanonisierung: Können Sie darauf bauen, dass ein wiederkehrendes Publikum vorhanden ist und dass die Künstler_innen wiederkommen?

Giovanni Netzer: Ja, das ist eigentlich die Regel. Es gibt Künstler_innen, die seit der ersten Ausgabe dabei sind. Ich glaube, für viele Künstler_innen, gerade für jene, die von großen Theaterinstitutionen kommen, ist es eine Gegenwelt. Man ist eben nicht in einem Tanzsaal mit himmelblau angemalter Decke, die Kuh im Hintergrund ist echt. Diese Form von Erdung, auch durch das Umfeld eines Dorfes, ist einer der Gründe, weswegen die Leute immer wieder ans Origen kommen. Das Festival ist ja weder renommiert, noch können wir besonders viel Gage zahlen. Die Anziehung hat mit dem Anderssein zu tun.

Johanna-Yasirra Kluhs: Festival ist auch ein Label, das für Konsumierbarkeit steht. In einem komprimierten Zeitraum eine Menge von Produktionen anzubieten, zeigt eine Tendenz zur Dauerfeier. Die Festivals zeugen auch von einer Festökonomie. Ich denke, dass das Begehren nach Nachhaltigkeit vorhanden ist und stetig wächst. Festivals versuchen immer stärker, ihre eigenen Ökonomien in die Nachhaltigkeit und in eine langfristige Beziehungsstiftung und Pflege zu überführen.

Jasper Walgrave: I would like to add a word of caution regarding the number of positive things that have been said about festivals so far. There is a danger that the ›festivalisation‹ of the arts sector may further impoverish artists who are becoming increasingly dependent on being invited to festivals – perhaps not so much in Switzerland as elsewhere. When artists consider whether to participate in a festival or not, they are actually pondering whether they can survive from one festival to the next. In this respect, a real understanding of the cultural sector seems to be lacking on a governmental level. And while current cultural policy seems to be effecting the festivalisation of the entire arts sector, it is simultaneously creating a number of problems for that same sector as a professional institution.

Dagmar Walser: Die Schattenseite von Festivals scheint zu sein, dass dieselben Produktionen durch Festivals touren und das Publikum das Gefühl hat, immer dasselbe zu sehen. Gleichzeitig sind die Zuschauer_innen froh, wenn sie die Inszenierung in Basel sehen können und nicht extra nach Berlin reisen müssen.

Barbara Gronau: Ja, auf der einen Seite steht die Kanonisierung und auf der anderen Seite das Vergessen, sozusagen das Gegenteil von Nachhaltigkeit. Eine Festivalproduktion läuft zumeist zwei oder drei Jahre. Möglicherweise habe ich es geschafft, sie zu sehen, andere werden hingegen nicht mehr die Gelegenheit haben, diese Produktion live zu erleben. Anders als die 350. Vorstellung einer Marthaler-Inszenierung in der Volksbühne, die Generationen von Menschen geprägt hat und damit auch eine Ästhetik ausprägen konnte, sind die Festivals flüchtige Anordnungen.

Johanna-Yasirra Kluhs: Das ist das Grundsatzproblem dieser projekt-basierten und an neuen Produktionen orientierten Arbeitsökonomie der Freien Szene. Vielleicht ist das dezentrale Format Festival eine Antwort darauf, wie ein Repertoire-Betrieb in der Freien Szene aussehen könnte, damit eine langjährige Spielpraxis hervorgehen kann. Der Preis jedoch ist eine Monokulturalisierung der Plattformen.

Dagmar Walser: Wie gehen Sie im Rahmen von FAVORITEN mit dieser Problematik um?

Felizitas Kleine: Bisher gab es immer Gewinner_innen, die ein Auftrittsnetzwerk und Geld vom Kultursekretariat bekommen haben, um ihre Arbeit weiter zeigen zu können. Die Förderlandschaft hat sich insofern verändert, als kein_e Kurator_in eines Produktionshauses vor Ort eine Arbeit, die zu diesem Zeitpunkt vielleicht schon zwei Jahre alt ist, ins Programm nehmen würde. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass Gruppen darunter leiden, ihre Arbeiten maximal dreimal zeigen zu können und ständig etwas Neues produzieren zu müssen. So haben wir beschlossen, einen Teil des Fördergeldes in ein Stipendium umzuwidmen. Von den Künstlergruppen, die 2014 eingeladen waren, wurden vier ausgesucht, die während der zwei Jahre bis zum nächsten Festival Geld zur Verfügung gestellt bekommen, um an einem alten Projekt weiterzuarbeiten. Dies kann in Form einer Recherche geschehen oder einer Vertiefung an einer anderen Institution. Es kann in eine Wiederaufnahme münden, muss es aber nicht – die Möglichkeiten sind vielfältig.

Johanna-Yasirra Kluhs: So versuchen wir, eine künstlerische Arbeit, die natürlich auch etwas mit Vermarktung zu tun hat, aber sich eben nicht über Produzieren und Präsentieren definiert, zu stärken. Es werden ständig Produktionen in den Markt eingespeist, für die es keine verantwortungsvolle und nachhaltige Infrastruktur gibt.

Dagmar Walser: Diese Überhitzung trifft oft gerade jüngere Künstler_innen und hat u. a. mit einer Förderung zu tun, die vor allem das Produzieren unterstützt. Jasper Walgrave, was unternimmt Pro Helvetia, um die Nachhaltigkeit zu gewährleisten?

Jasper Walgrave: For a few years now, Pro Helvetia has been committed to supporting emerging artists with a number of measures, all of which are part of a programme called ›Nachwuchsförderung‹ (i. e. the promotion and support of emerging artists). These measures are designed to help upcoming artists establish professional networks and to offer them long-term monitoring and mentoring. One such measure consists of funding specific theatres as an incentive for these to take on and mentor young artists over the course of two years. Another such measure consists of creating opportunities for local artists to meet and establish contacts with internationally acclaimed professionals working at festivals in the area. Local artists are thus afforded the opportunity to network with and assist professionals of international standing, and are simultaneously encouraged to develop ideas for their own future research and projects. These different measures are interesting for both theatres and festivals as it allows them to work sustainably.

Dagmar Walser: Giovanni Netzer, haben Sie das Glück, dass Sie mit all dem nichts zu tun haben?

Giovanni Netzer: Manche Fragen stellen sich in dieser Form für mich in der Tat nicht. Aber die Frage der Wiederaufführung ist durchaus präsent. Beispielsweise wenn eine Gruppe so lange dieselbe Produktion spielen will, bis sie niemand mehr sehen möchte. Für mich als Festivalmacher, der an einen zeitlichen Rahmen gebunden ist, ist dies eine schwierige Denkweise, sie zeigt aber den Prozess des Weiterwollens auf. Es geht darum, dass das, was kreierte wird, auch gezeigt werden kann, solange es ein Publikum findet.

Dagmar Walser: Wenn wir diese drei Perspektiven des Visionierens (Wo schaut man hin?), des Kuratierens (Wen lädt man ein?) und des Kanonisierens (Was bleibt davon in Erinnerung?) ernst nehmen, sollten wir fragen, in welchem Kontext diese stattfinden. Wovon reden wir eigentlich, wenn wir von einem internationalen Festival sprechen?

Jasper Walgrave: The question of how to become truly international rather than simply Western has become much more relevant, but also

highly contentious. The old-fashioned and stereotypical idea persists that in order for something to be African it needs to look African or at least have an African character. But at the same time nobody would even dream of asking a Spanish or English performer to make a festival project reflecting his ›true‹ national identity. While many of our non-Western partners are hardly interested in the topic of internationalisation because they have their own issues to grapple with, I think we can still be accused of exhibiting a colonialist reflex – a reflex we need to be aware of and challenge. As European theatre or festival programmers, we often look at African Theatre from a European point of view. To offer a case in point: I once saw a piece in Johannesburg called *Thirst* (2009), written and directed by the black director James Ngcobo and played by black actors. It broached the issue of the history of water problems. The first 20 minutes were set in prehistoric time, with four actors actually imitating apes. It was a very successful performance with a 95% black audience, and nobody seemed concerned about black actors representing apes on stage. The question aside as to whether or not this was a good piece, the point is that you could never show it in Europe because of its racist implications. But be that as it may, it was still a relevant, vibrant and successful piece within a South-African context.

Barbara Gronau: Genau diese Problematik rührt an die unsichtbaren Grenzen, in denen der ganze Festivalbetrieb abläuft. Die Frage ist doch: Was landet im Westen als Festivalproduktion in einer Öffentlichkeit? In welcher Öffentlichkeit? Mit welchen Akteur_innen? Mit welchen Geldern? Das Theater der Welt wurde beispielsweise in den 1970er Jahren – auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges – von Ivan Nagel gegründet, um durch Internationalismus zur sogenannten Völkerverständigung beizutragen. Über das Ästhetische sollte quasi grenzüberschreitend etwas möglich werden, das in der Politik vollkommen ausgeschlossen schien: Das Festival als globale oder internationale Kommunikationsform. Trotz dieses Anliegens ging es um Exotismus beziehungsweise darum, scheinbar andere Kulturen zu zeigen und zu konsumieren. Den exotistischen Gestus, den kriegt man nicht einfach weg, nur weil ›international‹ draufsteht. Die postkoloniale

Situation verlassen wir nie, wir müssen sie mitdenken. Es wäre eine Aufgabe für Festivalmacher_innen, sich zu fragen: Wie kann man global kuratieren, ohne diese Mechanismen zu wiederholen?

Englisches Lektorat: Marcel Behn

Abstracts

Barbara Gronau

Rasen mit Geschichte.

Konzepte und Kritik globaler Aufführungsformen

Der Beitrag untersucht das Wechselverhältnis von Konzepten des Globalen und den daraus resultierenden Aufführungsformen. Im Fokus stehen zunächst zwei Formen der Cultural Performance um 1900: die Wiedereinführung der Olympischen Spiele 1896 durch Pierre de Coubertin – als Symbol des modernen Inter-/Nationalismus – und die als Berliner Gewerbeschau bezeichnete Repräsentationsformen kolonialer Hegemonien. Es wird gezeigt, wie sich in den künstlerischen Aufführungen die modernen ökonomischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse einschreiben und welchen Anteil theatrale Formen an den Konstruktionen von Identität und Differenz, Gemeinschaft und Einzelem haben. In einem zweiten Schritt wird mit Blick auf das zeitgenössische Theater nach Prinzipien einer ›globalisierten Ästhetik‹ – d. h. der Produktion und Zirkulation von Kunst unter den Bedingungen einer globalisierten Welt – gefragt. Welche Darstellungsprinzipien sind hier zu finden und wie reflektieren und kritisieren zeitgenössische Künstler_innen das politische Erbe der oben genannten Inszenierungen? Im Fokus stehen hier Fragen postkolonialer Dekonstruktion von Geschichte und Vorstellungen von Egalität und Gerechtigkeit in unserer globalisierten Gegenwart.

Playgrounds with a History.

Concepts and Critiques of Global Performance

This paper will examine the interrelations between concepts of globality and resultant forms of performance. By focussing initially on two forms of cultural performance around 1900 – the reintroduction of the Olympic Games (a symbol of modern inter-/nationalism in its own right) in 1896 by Pierre de Coubertin, and representations of colonial hegemonies given at the Berliner Gewerbeschau – this paper will demonstrate both how modern economic, social and cultural relations

inscribe themselves into artistic performance, as well as to what extent theatrical forms participate in the construction of identity and difference, of community and individuality. Shifting focus, this paper will subsequently discuss whether forms of contemporary theatre function according to principles of a ›globalised aesthetic‹ – i.e. whether or not the production and circulation of art is predicated on the conditions of a globalised world. What principles of representation underlie contemporary theatrical practice, and in what way do contemporary artists reflect on and critique the political heritage of the cultural performances mentioned above? This paper thereby seeks to address questions concerning the postcolonial deconstruction of history as well as notions of equality and justice in our globalised present.

Prairie avec histoire.

Concepts et critiques des performances globales

La contribution questionne l'interrelation entre les concepts de globalité et les formes de performance qui en résultent. Pour débiter, deux formes de performances culturelles des années 1900 seront au centre du questionnement: la réintroduction des jeux olympiques en 1896 par Pierre de Coubertin – comme symbole de l'inter-/nationalisme moderne – et les représentations des hégémonies coloniales connues en tant que Berliner Gewerbeschau. Il sera montré comment les relations modernes économiques, sociales et culturelles s'inscrivent dans les performances artistiques, de même que la part de responsabilité que ces formes théâtrales ont dans la construction de l'identité et de la différence, de la communauté et de l'individualisme. Dans un deuxième temps, il sera questionné dans quelle mesure les formes théâtrales contemporaines fonctionnent selon les principes d'une «esthétique globalisée» – c'est-à-dire si la production et la circulation de l'art sont liées aux conditions d'un monde globalisé. Quels principes de représentations sous-tendent la pratique théâtrale contemporaine, et comment les artistes contemporains réfléchissent-ils et critiquent-ils l'héritage politique des performances culturelles mentionnées ci-dessus? Ici, les questions concernant la déconstruction postcoloniale de l'histoire et les représentations d'égalité et de justice dans notre présent globalisé seront au cœur de la réflexion.

Friedemann Kreuder

Kapitalismus als globale Religion.

Profanierung in Christophe Meierhans' *Some use for your broken clay pots*

Aus der Sicht des italienischen Philosophen Giorgio Agamben in *Profanierungen* (2005) wurden in der römisch-antiken Gesellschaft diejenigen Dinge als ›heilig‹ oder ›religiös‹ bezeichnet, die auf irgendeine Weise den Göttern gehörten. Sie wurden aus dem freien Gebrauch und dem profanierenden Verkehr der Menschen in eine eigene Sphäre abgesondert. Unter den Vorzeichen des Gesellschaftssystems des globalen Spätkapitalismus stellt sich die Frage nach einer solchen Absonderung neu und anders, da Letztere umfassend und omnipräsent geworden ist. In besagtem Gesellschaftssystem wird mit jedem Gebrauch des Körpers und seines Umgangs mit Dingen der auf sie bezogene ideologische Diskurs des Zusammenspiels von ›Gebrauchswert‹, ›Mehrwert‹ und ›Schauwert‹ als neue Form der ›Trinität‹ performativ wiedervergegenwärtigt. Der Vortrag diskutiert den ›ent-sinnten‹ (Derrida) Gebrauch von Praktiken in der Performancekunst von Christophe Meierhans als innovative Form zeitgenössischer Profanierung.

Capitalism as Global Religion.

Acts of Profanation in Christophe Meierhans' *Some use for your broken clay pots*

According to the Italian philosopher Giorgio Agamben (*Profanations* 2005), objects considered to belong to the Gods in some way were referred to as ›holy‹ or ›religious‹ in Roman antiquity. These objects were secreted away, constituting a sphere entirely their own beyond mundane usage and the concomitant threat of profanation through human interaction. Now, in times of global late capitalism as a societal system, questions about processes of isolation resurface, albeit differently, as such processes have become pervasive and ubiquitous. Within this system, each use of the body and its contact with objects re-invokes the ideological discourse concerning the interplay of ›utility value‹, ›surplus value‹ and ›aesthetic value‹ and re-stages this discourse as a

form of performative ›trinity‹. This paper will discuss the ›de-sensitized‹ (Derrida) use of practices in Christophe Meierhans' performance art as an innovative form of contemporary profanation.

Le capitalisme comme religion globale.

Actes de profanation dans Christophe Meierhans *Some use for your broken clay pots*

Selon le philosophe italien Giorgio Agamben (*Profanations* 2005), les objets considérés d'une manière ou d'une autre comme propriété des dieux, étaient désignés comme ›saints‹ ou ›religieux‹ dans la Rome Antique. Ils étaient retirés du libre usage quotidien, protégés de la menace de profanation des interactions humaines pour être isolés dans une sphère singulière. A l'époque du système social du capitalisme global tardif, dernièrement devenu de grande envergure et omniprésent, la question de l'isolement se pose à nouveau, de manière toutefois différente. Dans ce modèle de société, chaque usage du corps ainsi que son rapport aux objets ré-invoque le discours idéologique concernant le jeu interactif entre ›valeur utilitaire‹, ›plus-value‹, et ›valeur esthétique‹. Le discours est rappelé sous une nouvelle forme performative de la ›trinité‹. L'exposé discute l'usage ›dé-sensibilisé‹ (Derrida) des pratiques artistiques dans la performance de Christophe Meierhans, comme forme innovatrice de profanation contemporaine.

Miriam Drewes

Messen, Tauschen, Weitergeben.

Äquivalenz- und Wertverhältnisse im Theater der Gegenwart

Das Theater der Gegenwart ist zunehmend projektbezogen organisiert. Ausgehend von einer Neukontextualisierung des Begriffs des Ökonomischen sollen im Beitrag Logiken des Messens, des Tauschens, des Zirkulierens einer Kunstform erörtert werden, die sich einer herkömmlichen Vorstellung vom Warentausch entzieht: Welche ökonomischen Wertvorstellungen korrelieren mit oder divergieren zu je bestimmten ästhetischen Konzepten? Treten bestimmte

Produktionsstrukturen in ein Äquivalenzverhältnis zu der von ihnen generierten Ästhetik? Bedienen oder unterlaufen diese Entwicklungen die Rede von einer ›Kapitalisierung der Theaterlandschaft‹, oder zielt eine solche Einschätzung an der Realität vorbei?

Quantifying, Exchanging, Circulating.

Relations of Equivalence and Value in Contemporary Theatre

Contemporary theatre is becoming increasingly project-related. Following a re-contextualisation of the term ›economics‹, this paper will discuss the logic underlying the quantification, exchange and circulation of theatre, an art form which defies any conventional conception of the exchange of goods: Which economic notions of value correlate with or differ from specific aesthetic concepts? Do relations of equivalence exist between specific structures of production and the aesthetics generated by them? Do these developments support or subvert the notion of a ›capitalisation of the theatrical landscape‹, or is this notion itself based on false premises?

Quantifier, échanger, circuler.

Rapports d'équivalence et de valeur dans le théâtre contemporain

Le théâtre contemporain s'organise de manière croissante sur le modèle du projet. A partir d'une recontextualisation du terme ›économie‹, ce papier débattre des logiques sous-jacentes à la quantification, à l'échange et à la circulation du théâtre, une forme artistique qui défie toute représentation conventionnelle d'échange de biens: quelles notions économiques de valeur corrélent avec ou divergent de concepts esthétiques spécifiques? Y a-t-il une équivalence entre certaines structures de productions et les esthétiques générées par ces dernières? Ces développements supportent-ils ou subvertissent-ils la notion de ›capitalisation du paysage théâtral‹, ou cette dernière est-elle elle-même basée sur de faux prémisses?

Ulf Otto

Die Welt zu Gast bei Freunden?

Theaterfestivals und die Politik des Globalen

Wie könnte eine Spielwiese des Globalen aussehen? Wie vermeidet sie das Vorführen von Fremdem und was setzt sie einem exotistischen Blick entgegen? Ist es möglich, den politischen und ökonomischen Abgründen zu entkommen, die jedem globalen Austausch innewohnen und Kunstschaffende, Kurator_innen und Publikum immer auch in Kaufende und Verkaufende verwandeln? Helfen nicht das Bild des Globalen selbst, die Symmetrie der von oben betrachteten Kugel, wie auch die Idee des Spiels als eines zweck- und hierarchiefreien Raumes daran mit, die radikalen Widersprüche zu überdecken, die jede Interaktion auf globaler Ebene mit sich bringt? Wie kommen wir also an andere Bilder und Konzepte des Austauschs? Wie können wir ein anderes Wissen vom Globalen entwickeln? Wer ist dieses ›wir‹ überhaupt und wie sprechen wir es an?

A Time to Make Friends?

Theatre Festivals and the Politics of Globality

What might playgrounds of globality look like? How do performances within these fields avoid parading the ›Other‹ and how do they challenge the exoticising gaze? Is it possible to steer clear of the political and economic pitfalls of global exchange whereby artists, curators and audiences are inevitably transformed into buyers and sellers? Mightn't the notions of globality, symmetry, and the world-as-playground themselves be considered as helping veil the radical contradictions each form of global interaction necessarily entails? How do we conceive of different images and concepts of exchange? How can we develop a different understanding of globality? Who is this ›we‹ anyhow and how do we engage in discourse with it?

Le rendez-vous de l'amitié?

Festivals de théâtre et politique du global

A quoi pourrait ressembler une aire de jeu globale? Comment les performances au sein de cette aire pourraient-elle éviter la mise en

scène humiliante de l'›autre‹ et comment pourraient-elles remettre en question le regard exotique? Est-il possible d'échapper aux pièges politiques et économiques, inhérents à l'échange global, qui transforment les artistes, les curateurs et curatrices ainsi que le public en acheteurs et vendeurs? Les notions de globalité, de symétrie, et de monde comme ère de jeu, peuvent-elles aider à masquer les contradictions radicales que chaque forme d'interaction globale implique? Comment concevons-nous différentes images et concepts d'échange? Comment pouvons-nous développer une compréhension différente du global? Qui est ce ›nous‹ et comment entrons-nous en discussion avec lui?

Englische Übersetzung: Marcel Behn

Französische Übersetzung: Claire Vionnet

Beiträgerinnen, Beiträger und Herausgeberinnen

Max-Philip Aschenbrenner arbeitet gegenwärtig als Dramaturg am Asian Arts Theatre (AAT) in Gwangju, Südkorea. Er kuratierte zusammen mit Frie Leysen das Festival Theater der Welt 2010 und das Schauspielprogramm der Wiener Festwochen 2014. Von 2011 bis 2013 war Aschenbrenner künstlerischer Leiter von Südpol Luzern.
www.asianartstheatre.kr

Selina Beghetto absolvierte ihr Bachelorstudium in Theater-, Film- und Medienwissenschaft an den Universitäten Wien und Pisa. Seit 2013 studiert sie im Master Theater- und Tanzwissenschaft mit Schwerpunkt Tanz sowie Germanistik an der Universität Bern. Beim VorAlpentheater Luzern ist sie als Dramaturgin und Produktionsleiterin engagiert.

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 zur Darstellung von Recht im deutschsprachigen Gegenwartstheater.

Myrtha Bonderer studiert seit 2012 Theaterwissenschaft und Englische Sprachen und Literaturen an der Universität Bern. Seit 2015 arbeitet sie als Hilfsassistentin am Institut für Theaterwissenschaft. Daneben ist sie als Kollektivmitglied des Tojo Theaters Bern im Bereich der Programmgestaltung und der Öffentlichkeitsarbeit tätig.

Anne Bonfert hat in Hildesheim Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis studiert. Sie ist Mitglied des Theaterkollektivs Frl. Wunder AG. Seit 2011 promoviert sie mit einem Stipendium der Heinrich-Böll-Stiftung zum Politischen der zeitgenössischen theatralen Praxis.

Franziska Burger studierte Theaterwissenschaft und Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bern und der Universität Leipzig. Seit Herbst 2014 arbeitet sie an ihrer vom SNF mit einem Doc.CH-Stipendium geförderten Dissertation über schauspieltheoretische Ansätze der offenen Manipulation im zeitgenössischen Figurentheater.

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

Miriam Drewes ist derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Herder-Kolleg der Stiftung Universität Hildesheim. Darüber hinaus ist sie als Dozentin für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie als Filmdramaturgin tätig. Forschungsschwerpunkte sind das Gegenwartstheater und seine Theorie, intermediale Konstellationen, Konstellationen von Ästhetik und Ökonomie, Diskurs und Praxis der Filmproduktion (Production Studies).

Michael E. Graber studierte an der Universität Bern Theaterwissenschaft und Philosophie bis zum Bachelor-Abschluss. Nach diversen künstlerischen Projekten und einem Atelieraufenthalt in London hat er sich aufs Studium zurückbesonnen und arbeitet gegenwärtig neben seiner Tätigkeit als Lehrer für Deutsch als Fremdsprache an seinem Master-Abschluss.

Barbara Gronau ist Professorin für Theorie und Geschichte des Theaters an der Universität der Künste Berlin und Sprecherin des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören Theorien und Praktiken des Performativen, Schnittstellen von Bildender Kunst und Theater sowie ästhetische Fragen der Agency und des Unterlassens.

Johanna Hilari hat an den Universitäten Bern und Paris Tanz- und Theaterwissenschaft, Germanistik und World Arts studiert. Sie arbeitet als freischaffende Dramaturgin und Produktionsleiterin in der Freien Tanzszene der Schweiz.

Beate Hochholding-Reiterer ist seit 2013 Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Bern. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Gegenwartstheater, Theater, Dramatik und Schauspieltheorien des Aufklärungszeitalters, Theatertheorie und Genderforschung.

Serge Honegger war als Dramaturg und Regisseur für Opern-, Tanz- und Musicalproduktionen tätig. An der Universität St. Gallen doktort er zum Thema Fiktionen und Leadership ausgehend von literarischen Regieanweisungen.

Felizitas Kleine ist Dramaturgin und Festivalleiterin. 2013 war sie als Produktionsleiterin für den Ringlokschuppen Mülheim tätig und initiierte gemeinsam mit Johanna-Yasirra Kluhs einen deutsch-belgischen Künftleraustausch am Maschinenhaus Essen. 2014 gastierte sie als Produktionsdramaturgin am Jungen Theater Göttingen. Zudem war sie 2013 bis 2014 gemeinsam mit Johanna-Yasirra Kluhs künstlerische Ko-Leiterin des NRW-Theaterfestivals FAVORITEN 2014 in Dortmund.

Johanna-Yasirra Kluhs ist Dramaturgin und Festivalleiterin. Nach der gemeinsamen Leitung eines deutsch-belgischen Künftleraustauschs am Maschinenhaus Essen war sie 2013 bis 2014 mit Felizitas Kleine künstlerische Ko-Leiterin des Theaterfestivals FAVORITEN 2014 in Dortmund. Parallel dazu arbeitete sie als Dramaturgin am Theater im Pumpenhaus. 2014 leitete sie außerdem mit Anne Hirth/büro für zeit und raum das Festival FUX an den Wuppertaler Bühnen.

Ellen Koban hat in Mainz und Santiago de Chile Theater-, Sport- und Erziehungswissenschaft studiert. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und promoviert im

Rahmen der interdisziplinären DFG-Forschergruppe 1939 »Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung« zum Phänomen des Genderblending als Besetzungs-, Darstellungs- und Wahrnehmungspraxis.

Friedemann Kreuder ist Professor für Theaterwissenschaft. Er leitet das Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, das dortige Internationale Promotionsprogramm »Performance and Media Studies« sowie das theaterwissenschaftlichen Teilprojekt der DFG-Forschergruppe 1939 »Un/doing Differences«.

Johannes Kup studierte Politikwissenschaft, spanische Romanistik und Theaterpädagogik in Berlin. Nach dem Referendariat arbeitete er als Lehrer, u. a. für Darstellendes Spiel/Theater. Seit Oktober 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter für Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin und promoviert zum Thema »Das Theater der Teilhabe. Der Diskurs um Partizipation in der Theaterpädagogik«.

Christophe Meierhans ist Gründungsmitglied des Audio-Performanceduos TAPE THAT und Co-Gründer des Performancekollektivs C&H. Er ist als multidisziplinärer Künstler in verschiedensten Kunstfeldern und -szenen aktiv. Ursprünglich von der Komposition kommend, umfasst sein Werk Performances, öffentliche Kunstinterventionen, Video- und Medieninstallationen, Kurzfilme, Publikationen und Musikkompositionen.
www.contrepied.de

Frank Max Müller studierte Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und schloss 2010 mit einer Diplomarbeit zum Thema Theater und Krankheit ab. Seit Oktober 2012 ist er dort als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig und arbeitet derzeit an einer Dissertation zu radikalen Körperkonzepten in der europäischen Aktionskunst der 60er und 70er Jahre.

Giovanni Netzer ist Theologe, Kunsthistoriker und Theaterwissenschaftler. Nach Abschluss der Studien in München gründete er das Origen Festival Cultural im Bündner Bergdorf Riom. Origen widmet sich neuem Musik- und Tanztheater, experimentiert mit kulturellem Formenmaterial, extremem Landschaftstheater, autochthoner Sprachvielfalt. Netzer ist Träger mehrerer Preise, darunter des Hans-Reinhart-Rings 2007.

Simone Niehoff studierte Dramaturgie und promoviert im Rahmen des internationalen Doktorandenkollegs Mimesis an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) zu Wirkungspotentialen, Öffentlichkeiten und subversiv-mimetischen Dramaturgien theatraler Interventionen. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Department Kunstwissenschaften der LMU und Mitglied des Theaterkollektivs Fake to Pretend.

Ulf Otto ist Theater- und Kulturwissenschaftler und derzeit Dilthey-Fellow am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim. Er forscht u. a. zu Konvergenzen von Theater- und Technikgeschichte und zur Theatralität digitaler Kulturen. In seinem Habilitationsprojekt beschäftigt er sich mit der Elektrifizierung des Theaters und der Theatralität der Elektrizität im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Noemi Schai schloss 2014 das Bachelorstudium der Germanistik, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft an den Universitäten Zürich und Bern ab. Zurzeit studiert sie Germanistik und Theaterwissenschaft im Master und absolviert das Lehrdiplom für Maturitätsschulen. Seit 2015 arbeitet sie als Hilfsassistentin am Institut für Theaterwissenschaft in Bern.

Martin Schick arbeitet seit 2007 als Performing Artist. Seine Bühnenarbeiten (*CMMN SNS PRJCT*, *Not My Piece*, *Holiday On Stage* u. a.) gewannen das Interesse der internationalen Szene. Er greift massiv in Produktions- und Machtstrukturen innerhalb des Theaterkontexts ein, provoziert durch Widersprüchlichkeiten und gewinnt mit

Humor. 2016 ist er auf Tournee in China mit *Low Budget Series* und entwickelt eine neue Arbeit für Manifesta 11 – Parallel Events.

www.martinschick.com

Tom Struyf ist flämischer Schauspieler, Autor und Regisseur. Er arbeitet neben seinen Solo-Performances u.a. für Theater Artemis, HETPALEIS, Onafhankelijk Toneel and detheatermaker. Seine Performances *The Tatiana Aarons Experience* und *Vergeetstuk (Act to forget)* wurden von der Jury des Het Theaterfestival für das Förderprojekt Circuit X ausgewählt.

www.tomstruyf.be

Aline Vennemann lehrt Germanistik und Theater im Sundgauer Dreiländereck (Oberrhein) mit dem Schwerpunkt Theaterpädagogik im Fremdsprachenunterricht. Ihre Dissertation *Architekturen und Architexturen des Gedächtnisses* (2013) untersucht Formen und Wandlungen kultureller sowie kollektiver Erinnerung in Elfriede Jelineks und Peter Wagners dramatischem Werk.

Anna Volkland studierte Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Sie arbeitet als freie Dramaturgin und schreibt für Fachmagazine. Seit Oktober 2014 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte des Theaters an der Universität der Künste Berlin tätig. Sie promoviert zu »Institutional Critique« im deutschen (Stadt-)Theater seit den späten 1960er Jahren.

Hanna Voss studierte Theaterwissenschaft und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Wirtschaftswissenschaften an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Seit 2012 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft. Sie promoviert im Rahmen der DFG-Forschergruppe »Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung« zum Thema: »Schauspieler mit Haut und Haaren – Zur (De-)Institutionalisierung einer Differenz«.

Jasper Walgrave studierte Geschichte, Politische Soziologie und Entwicklungsforschung. Zwischen 2003 und 2006 war er Koordinator für das südafrikanisch-flämische Projekt der Community Arts Centres, welches am Department of Arts and Culture in Pretoria loziert ist. Von 2007 bis 2014 leitete er das südafrikanische Verbindungsbüro von Pro Helvetia. Seit Juni 2014 ist er Leiter der Verbindungsbüros von Pro Helvetia in Zürich.

Dagmar Walsler ist Theaterkritikerin und Kulturredakteurin bei Radio SRF 2 Kultur. Sie veröffentlicht in Fachmagazinen u. a. zur Schweizer Theaterlandschaft. Zudem ist sie seit 2007 Mitglied der Programmgruppe des Zürcher Theater Spektakels und seit 2014 Teil des Auswahlgremiums der Mülheimer Theatertage.

Annika Wehrle ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, wo sie zum Thema »Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart« (2015) promovierte. Von 2011 bis 2013 war sie Koordinatorin des Internationalen Promotionsprogramms »IPP Performance and Media Studies«.