dramaturgie

zeitschrift
der
dramaturgischen
gesellschaft
02/17

körper
repräsentation.
interaktion. differenz.

jahreskonferenz

dramaturgische gesellschaft
26. bis 29. januar 2017

am staatstheater hannover

Die Konferenz begleitete die Multimediakünstlerin **Emma Szabó** *fotografisch. Diese Dokumentation zeigt Ausschnitte ihrer Schwarzweiß-aufnahmen.*
www.emaszabo.com

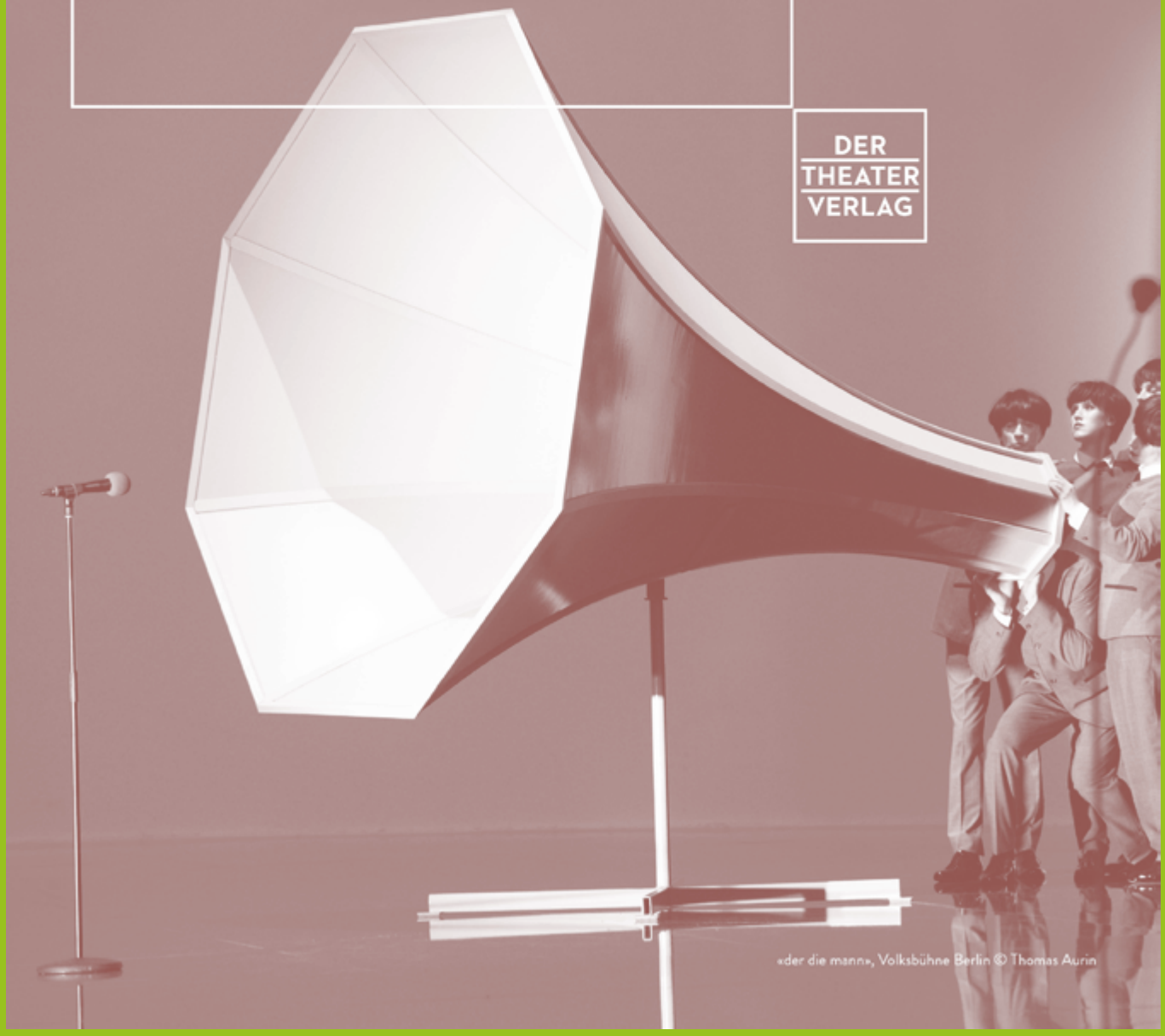
Theater heute

Die Theaterzeitschrift

Wo? Was? Wer? Wie? Warum?
Nirgendwo sonst wird so intensiv über Theater diskutiert, kein anderes Medium berichtet so umfassend und facettenreich über die Gegenwartsdramatik. Wohin immer sich das Theater in Zukunft bewegt – «Theater heute» wird es kritisch begleiten

www.der-theaterverlag.de/theater-heute

DER THEATER VERLAG



«der die mann», Volksbühne Berlin © Thomas Aurin

editorial

Peak Diversity: Liberaler, inklusiver, diverser als jetzt wird es vielleicht nicht mehr werden. Unabhängig vom Ausgang der Wahl in Frankreich (die zum Zeitpunkt der Drucklegung noch nicht erfolgt war), unabhängig von den Prozentzahlen der AfD bei der nächsten Bundestagswahl, unabhängig von der Dauer der Präsidentschaft Donald Trumps – das Framing hat sich massiv verändert. Das Pendel schwingt mit Macht zurück, in dieser weltweiten, stark verspäteten, anti-intellektuellen Gegenbewegung zu allen Emanzipationsbestrebungen seit 1968.

Die Körperpolitik ist zurück, stellte der scheidende Vorsitzende der Dramaturgischen Gesellschaft, Christian Holtzhauer, zur Konferenzeröffnung fest: »Was wir erleben, ist nichts weniger als ein Kulturkampf, und er wird auf der Ebene des Körperlichen ausgetragen. Sexismus, Rassismus, Ethnozentrismus – mit den vermeintlich neuen politischen Alternativen kommt auch die Körperpolitik zurück. Welche Körper auf unseren Bühnen vorkommen und welche nicht, ist eine politische Frage. Die Normierung und Formatierung unserer Körper durch die Medien oder die Gesundheitsindustrie und der notwendige Widerstand dagegen sind politisch.« Gerade deshalb kam es uns darauf an, die Pflöcke einzuschlagen, die Türme anzustrahlen, die nun weit in die Zukunft werden leuchten müssen.

Denn das zentrale Mittel dieser neuen Politik, die auf (scheinbare) Bestätigung des (scheinbar) bereits Bekannten zielende Exklusion, ist ihrem Ansatz, Ziel und Wesen nach kunstfeindlich. Gerade deshalb ist Kunst für autoritäre Regime so gefährlich: Neue Formen entstehen immer dort, wo der gewohnte Wahrnehmungsrahmen gebrochen wird. Kein Zufall, dass einer der wichtigsten russischen Künstler dieser Zeit den Weg über eine extreme Körperlichkeit sucht und damit die Staatsmacht immer wieder aufs Äußerste herausfordert, wie der Eröffnungsvortrag über die politische Kunst Pjotr Pawlenskis deutlich machte.

Den Wahrnehmungsrahmen erweitern

Wie lohnenswert es dagegen ist, Widerständiges nicht auszugrenzen, sondern auf sein Potenzial hin zu befragen, wurde im Key-Gespräch mit Wolfram Lotz greifbar, der sein Stottern in letzter Konsequenz als notwendigen Ausdruck des nicht überbrückbaren Abgrunds zwischen der Welt und ihrer sprachlichen Beschreibung bezeichnete. Einen vergleichbaren Einblick in seine Poetik gab es bislang noch nicht.

Gerade in der Kontingenz des Blicks liegt sein spielerisches Potenzial. Im konferenzübergreifenden Zusammenspiel von Doris Uhlichs Kategoriengrenzen überschreitenden tänzerischen Umgang mit Körperfett, Helmut Oehrings Musik und Gebärde verbindender Aufführung *Wrong*, für die er eine ganz neue musikalisch-körperliche Sprache erfunden hat, Samuel Kochs und Robert Langs biografisch-existenzieller Neuerfindung von Körpereinsatz, mit Anne Waldschmidts Analyse der kulturellen Herstellung von »Andersheit« und ihrem Plädoyer, nicht nur den behinderten, sondern auch den nichtbehinderten Körper »anders« zu sehen und somit unsere Wahrnehmung von Normalität grundsätzlich in Frage zu stellen, zeichnete sich ab, was wir an (künstlerischen wie gesellschaftlichen) Möglichkeiten gewinnen, wenn wir bereit sind, den Denkraum, in dem wir uns bewegen, zu erweitern.

Anne Waldschmidt wies darauf hin, dass sich die stereotype Wahrnehmung von Behinderung kaum überwinden lässt, selbst wenn sie künstlerisch offensiv dekonstruiert wird. Die Konferenz selbst lieferte den Beweis: Waren wir angetreten, Formen und Strukturen zu untersuchen, die sich durch außerordentliche Körper ergeben, wurde in den Diskussionsrunden der Blick vor allem auf Behinderungen gelenkt. Und so liegt es – gerade vor einem Fachpublikum im Rahmen einer Tagung, die explizit nach dem Formenpotenzial von körperlicher Diversität fragt – zu oft immer noch an den Künstlern selbst, die Wahrnehmung geradezurücken. Samuel Koch etwa entgegnete auf die Frage einer Zuschauerin, ob jetzt nicht alle Spielmöglichkeiten mit dem Rollstuhl ausgeschöpft seien und er also in Zukunft nur noch die immer gleichen Mittel wiederholen werde: »Ach wissen Sie, Theater gibt es seit 2500 Jahren, und solange es Theater gibt, werden wir weiter kreativ sein.«

Collateral Benefits

Am hilfreichsten für eine Veränderung des Blickwinkels ist ganz offenbar die Begegnung in der gemeinsamen Arbeit, in der sich Fragen wie die nach neuen Formen schnell erübrigen. Denn alle Gäste, die von ihrer Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderungen berichteten, zeigten sich an Inklusion schlicht nicht interessiert. Sie alle sprachen ausschließlich von der künstlerischen Auseinandersetzung, die sie erlebt hatten, von den menschlichen Begegnungen. Florian Loyckes wehmütiger Bericht von der einseitigen Verliebtheit der Helmis in ihre Spielpartner*innen vom Theater Hora; Gwendolyne Melchingers Erzählung von

der Direktheit und dem Zwang, sich zu stellen (der erst wieder die eigentliche Theaterarbeit ermögliche, die so oft in den Produktionsexzessen des Stadttheaterbetriebs unterzugehen drohe) in der Zusammenarbeit mit demselben Ensemble; Sahar Rahimis flammendes Plädoyer für Neugier und Konfrontation und die unbedingte Lust, sich auszusetzen und Neues zu entdecken; und nicht zuletzt Bettina Bruiniers schlichte Feststellung: »Natürlich haben sich neue Räume geöffnet«, machen klar, worum es eigentlich geht: um Kunst und Begegnung. Inklusion ist in diesem Kontext offenkundig nur der *collateral benefit*, nie das Ziel künstlerischer Entscheidungen.

Auf diese Fokusverschiebung legte auch Jonas Zipf Wert. Gefragt, wie zu erreichen sei, dass in fünf Jahren überall Menschen mit Behinderungen in Schauspielensembles engagiert werden, sagte er: »Wir haben uns für Darmstadt nicht die Frage gestellt, wie man ein inklusives Ensemble schaffen kann. Ausgehend von den Impulsen der dg-Tagung ›Wer ist Wir?‹ in Freiburg war meine Frage: Wie kann man ein Ensemble zusammenstellen, das die Bevölkerungszusammensetzung angemessen abbildet?«

Lustvoller Kontrollverlust

Bemerkenswert sind auch die Erfahrungen im Zusammenhang mit der Aufführung von Helmut Oehrings Komposition *Wrong* für Instrumentalmusiker und eine gehörlose Gebärdensolistin: Als größte Herausforderung der Arbeit und gleichzeitig ihr größter Gewinn wurde der zwangsläufige Kontrollverlust bei allen beschrieben. Der Körper der gehörlosen Solistin verschließt sich der Kunst, die er miterschafft. Ebenso wenig ist der Dirigent in der Lage, die Gebärdensprache der Solistin nachzuvollziehen. Der Kontrollverlust wird hier das künstlerische Mittel, körperliche und kulturelle Grenzen (in diesem Fall zwischen Hörenden und Nicht-Hörenden) sowie die Möglichkeiten von deren Überschreitung zu reflektieren.

Wie absurd eng diese Grenzen im Normdruck zwischen Bodyshaping und Bodytuning inzwischen oft gesteckt werden, wurde im Vortrag von Robert Gugutzer deutlich; und wir haben auch ganz praktisch versucht, diese in Kombinationen aus Vorträgen mit Workshops zu erweitern. Denn natürlich war der Tanz, der sich originär mit dem Körper und seinen (Re-)Präsentationsformen befasst, auf dieser Tagung so stark vertreten wie auf keiner dg-Konferenz zuvor: Nicht nur durch die Performances von Doris Uhlich und Martin Clausen, sondern auch durch Tischgespräche (Anke Euler, Gabrielle Cram, Chris Standfest) und Workshops (wie Mark Polscher/Garcia Vicentes Live-Improvisation) sowie durch Guy Cools' Versuch, Dramaturgie als somatische und kreative Praxis zu verstehen. Und der Choreograf Martin Nachbar begab sich zusammen mit der Kulturwissenschaftlerin Karin Harrasser in einen kreativ-suchenden Dialog über die Körper der Zukunft. Intim und auf mehr als einer Ebene anrührend wurde es bei Brian Lobels *Fun with Cancer Patients*. Aber auch die lustvolle Begegnung mit den Körpern der Dramaturg*innen selbst stand im Zentrum, etwa im Prügel-Kurs von Klaus Figge, in den Bodychecks und Movement Introductions von Amelie Mallmann.

Die Ausführungen des Komponisten Gordon Kampe über Kehlköpfe, Stimmbänder und Nasenhöhlen in der zeitgenössischen Musik und die Performance von Sebastian Hanusa zum »Klang der Körpermitte« nach dem Genuss von Weißbier zeugen von der anderen Sparte, deren Fragen mehr als je zuvor eine zentrale Rolle auf der Jahreskonferenz spielten: dem Musiktheater. Im Zentrum der Diskussionsrunde zum Sänger-/Musiker-/Darsteller*innenkörper auf der Bühne u. a. mit Intendant Berthold Schneider, Regisseur Frank Hilbrich und Sopranistin Nicole Chevalier standen neben Fragen nach den grundsätzlichen Möglichkeiten im szenischen Spiel vor allem Fragen nach dem Casting von Sänger*innen, bei deren Engagement ähnlich wie in der Ausbildung fast immer nur Stimme und musikalische Begabung, aber selten die Fähigkeiten, mit dem Körper szenisch umzugehen, eine Rolle spielen. Das Feld konnte nur angerissen werden, es entstanden viele, grundlegende Fragen – Aufgaben für die nächsten Jahre und Jahrzehnte.

Auch die Funktion des Zuschauerkörpers verändert sich: Während »immersives Theater« in jüngster Zeit in aller Munde ist, ging dem im zeitgenössischen Musiktheater (anders als im klassische Repertoirebetrieb) doch eine bereits jahrzehntelange Suche von Komponist*innen nach einer Aktivierung der Zuschauerkörper voraus, wie die Diskussion mit den Komponisten Manos Tsangaris und Sebastian Hanusa zeigte.

Sustaining Citizenship

Die vielleicht erschreckendste Feststellung der Konferenz traf Hanna Voss im Nachgespräch zu ihrem Vortrag *Theater zwischen Reproduktion und Transgression körperbasierter Humandifferenzierungen*. Sie beobachtet seit einigen Jahren die Vorsprech-Praktiken deutschsprachiger Schauspielschulen gerade im Hinblick auf Rollenwahl von und Umgang mit

People of Color, und sie verfolgt auch deren Werdegang. Ihr Fazit, sechs Jahre nach der dg-Konferenz in Freiburg, bei der es um Theater in der interkulturellen Gesellschaft ging und wesentliche Impulse hinsichtlich der Frage gesetzt wurden, welche Menschen überhaupt in Ensembles engagiert werden: »Sie kommen alle unter. Aber: sie werden alle ethnisch besetzt.« – Peak Diversity? Es gibt noch viel zu tun. Und: Es liegt an uns Dramaturg*innen, es zu tun.

Wo der ohnehin schon schmale Korridor dessen, was als »normal« zugelassen wird, auch noch identitär verstanden wird, ist jede Brechung der Wahrnehmung sofort eine existenzielle Bedrohung. Elisabeth Schäfer hat die Unterschiede zwischen linker und rechter Identitätspolitik herausgearbeitet und dabei nicht nur den philosophischen Hintergrund zu den Einlassungen Wolfram Lotz' geliefert, sondern auch die kluge Frage gestellt, wie es passieren konnte, dass die so einladende Sprache, die sich um diskriminierungsfreie Diskurse bemüht, zum Gegenstand von Hate-Speech werden konnte. Wie konnte der Befreiungsdiskurs der Emanzipationsbewegungen, gebildet aus lauter »gastlichen Worten«, wie konnte die Freiheit des Denkens, der Schutz vor Diskriminierung, die philosophische Analyse derart zum Feindbild werden – während sich, als wäre das selbstverständlich, eine Sprache der Rohheit und Gewalt durchsetzt, die letzten Endes auf Krieg zielt. Ivana Sajko fasste ihre Erfahrungen aus dem kroatischen Bürgerkrieg so zusammen: »The experience of war is the experience of being completely helpless to act as a citizen.«

Vielleicht wird es schon deshalb Zeit für eine neue Sprache der Liebe, um uns »citizenship« zu erhalten. Wir werden sie versuchen. Wir werden weiter nach neuen Formaten suchen: Auf dieser Konferenz scheinen wir mit den Autor*innenbegegnungen ein Format gefunden zu haben, das bei Autor*innen, Verleger*innen und Konferenzteilnehmenden auf ungeteilten Zuspruch stieß. Und wir setzen Bewährtes fort: das Gewinner-Stück des Kleist-Förderpreises, Franziska vom Heedes *Tod für eins achtzig Geld* wurde vom Schauspiel Hannover szenisch gelesen, die Autorin beim Verlegerempfang des Verbandes Deutscher Bühnen- und Medienverlage präsentiert.

Als Theatermacher*in muss man für die Zivilgesellschaft kämpfen. Je autoritärer Staaten werden, desto größer wird der Kitsch. Kämpfen wir gegen den Kitsch, mit einem neuen Realismus – gerade durch Aufwirbeln von Dichotomien. Kämpfen wir dafür, Orte außerhalb der Norm zu bleiben, Orte der Differenz, der Fantasie, der neuen Bilder – und nicht Orte des Altbekannten. Wenn Hannover in zehn Jahren in ähnlicher Weise eine Inspiration für Besetzungsentscheidungen sein würde wie Freiburg für Darmstadt, wäre dies ein Erfolg. Auch deshalb, weil es hieße, dass die Ärmermacher nicht gewonnen hätten.

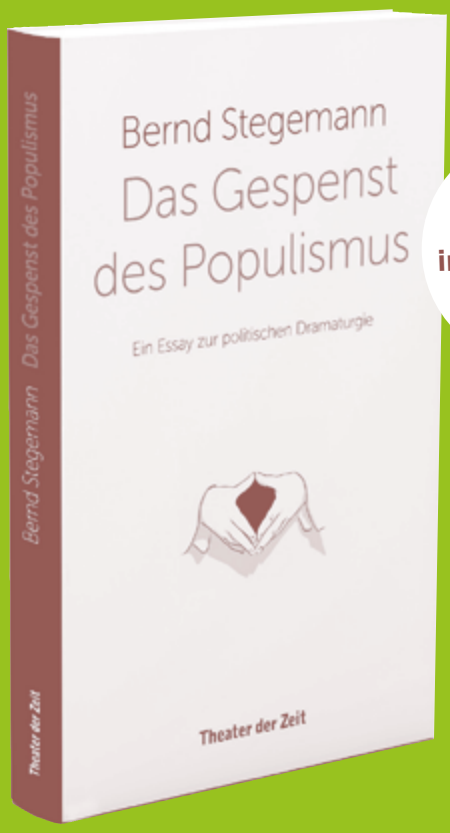
Ermöglicht wurde die Konferenz durch unsere Gastgeber, die Staatsoper und das Schauspiel Hannover, denen wir danken. Persönlich bedanken möchten wir uns bei Michael Klügl und Jürgen Braasch sowie allen Mitarbeiter*innen des Niedersächsischen Staatstheaters Hannover, die bei der Vorbereitung und Durchführung der Konferenz mitgewirkt haben. Ohne das finanzielle Engagement des Landes Niedersachsen, der Landeshauptstadt Hannover sowie des Deutschen Bühnenvereins hätten wir die Konferenz nicht realisieren können. Hierfür ebenfalls unseren herzlichen Dank.

Die Dramaturgische Gesellschaft ist ein lebendiger, junger Verein; die Zahl der Mitglieder hat sich in den letzten zehn Jahren auf über 750 mehr als verdoppelt. Dies liegt vor allem an den anregenden, aufregenden, oft langfristig wirksamen Konferenzen, die die Vorstände in dieser Zeit veranstaltet haben. Nach insgesamt 12 Jahren im Vorstand, davon sechs als Vorsitzender, stellte sich Christian Holtzhauer auf eigenen Wunsch nicht noch einmal zur Wahl. Auch Amelie Mallmann, ganze zehn Jahre aktiv, schied ebenso auf eigenen Wunsch aus wie Natalie Driemeyer (nach sechs Jahren) und Christa Hohmann (nach zwei Jahren).
Harald Wolff wurde auf Vorschlag des bisherigen Vorstandes zum neuen Vorsitzenden der Dramaturgischen Gesellschaft gewählt. Uwe Gössel (stellv. Vorsitzender), Kathrin Bieligk und Dorothea Hartmann setzen ihre Vorstandstätigkeit fort, neu in den Vorstand wurden Kerstin Grübmeyer, Karin Kirchhoff und Beata Anna Schmutz gewählt.
Wir sind zuversichtlich, dass die aufregende Entwicklung der letzten Jahre weitergeht: Noch nie haben sich so viele neue Arbeitsgruppen mit so vielen neuen Teilnehmenden gegründet wie bei der Jahrestagung in Hannover – die AGs Stadttheater der Zukunft, Internationale Zusammenarbeit, Junges Theater, Klimawandel, Musiktheater und Landesbühnen haben ihre Arbeit mit Verve aufgenommen bzw. fortgesetzt, und wir vermuten, dass wir von ihnen wichtige Anregungen für die Zukunft bekommen werden.

Kathrin Bieligk, Uwe Gössel, Kerstin Grübmeyer, Dorothea Hartmann, Karin Kirchhoff, Beata Anna Schmutz, Harald Wolff und Suzanne Jaeschke

Theater der Zeit

Buchverlag Neuerscheinungen



3. Auflage innerhalb von 6 Wochen

„Sein Essay über das Gespenst des Populismus liest sich wie eine antike Tragödie mit ungewissem Ausgang.“ 3sat Kulturzeit

„Es ist das richtige Buch zur richtigen Zeit. (...) Hellsichtig und klar verständlich hat er eine Typologie des verfemten und verfemenden Terminus Populismus geschrieben.“ Jungle World

„Bernd Stegemann hat das Politikbuch des Jahres geschrieben (...) Hier liegt die bisher schlüssigste und schmissigste Analyse des Populismus-Phänomens vor.“ WirtschaftsWoche

„Alle analysieren, alle haben Angst vor, alle reden über: Populismus. Der Dramaturg und Theatertheoretiker Bernd Stegemann hat die populistische Rede untersucht und ist zu dem Ergebnis gekommen: Der liberale Populismus hat den von rechts erst stark gemacht.“ Deutschlandfunk

Bernd Stegemann ist Professor für Dramaturgie an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin. Er arbeitete als leitender Dramaturg an zahlreichen Theatern. Ab der Spielzeit 2017 / 18 wird er der Dramaturgie des Berliner Ensembles angehören. Zahlreiche Buchpublikationen zur Dramaturgie und Kunst des Theaters, zum Beispiel „Kritik des Theaters“ und „Lob des Realismus“.

Bernd Stegemann
Das Gespenst des Populismus
Ein Essay zur politischen Dramaturgie
Taschenbuch mit 180 Seiten
ISBN 978-3-95749-097-1
EUR 14,00 (print) . EUR 11,99 (eBook)
Verlag Theater der Zeit, Berlin 2017
www.theaterderzeit.de

inhaltsverzeichnis

3 **zeitenwende**
Editorial

9 **was machen wir jetzt?**
Christian Holtzhauer

13 **ein neuer geist der kooperation**
Marc Grandmontagne

15 **plädoyer für unabgeschlossenheit**
Geheime Dramaturgische Gesellschaft

19 **bodies of resistance**
Elisabeth Schäfer

25 **wenn der vorhang nicht zugeht**
Wladimir Velminski

33 **der (nicht-)behinderte körper: reflexionen im anschluss an die disability studies**
Anne Waldschmidt

39 **stottern und stammeln in der kunst**
Wolfram Lotz und Harald Wolff im Gespräch

47 **theater zwischen reproduktion und transgression körperbasierter humandifferenzierungen**
Hanna Voss

53 **kontrollverlust zur aufführung von helmut oehrings »wrong«**
Dorothea Hartmann, Christina Schönfeld und Lennart Dohms im Gespräch

57 **immersives musiktheater – sinnliches erleben im zeitgenössischen musiktheater**
Christiane Plank-Baldauf

60 **klänge aus dem magen-darm-trakt**
Sebastian Hanusa

61 **körperkult und selbstoptimierung**
Robert Gugutzer

65 **körperliche dramaturgie. der dramaturg als »äußerer körper« und somatisch miterlebender**
Guy Cools

67 **physische dramaturgie**
Anke Euler

71 **korrespondenzen und spannungsfelder zwischen theater der versehrten, disability studies und bürgertheater**
Till Nitschmann

73 **körper, die nach freiheit gieren**
Arnd Wesemann

75 **performing vulnerable bodies**
Brian Lobel

83 **amöbe statt herrscherprinzip oder körper kann vieles oder dramaturgie auch, aber ein bisschen weniger**
Christoph Macha

85 **kleist-förderpreis für junge dramatiker*innen 2017**

86 **arbeitsgruppen der dg**

88 **vorstand | impressum**

Unser Dank gilt den Gastgebern und Förderern der Konferenz:

Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater und Orchester

staatstheater hannover

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur

VDB Verband Deutscher Bühnen + Medienverlage e.V.

Hannover

Die Welt des Theaters neu entdecken

Das älteste Theatermagazin für alle Sparten berichtet seit über 100 Jahren über das spannende Leben vor und hinter den Kulissen.

JETZT GRATISHEFT BESTELLEN:

IM INTERNET: www.die-deutsche-buehne.de/dg

PER TELEFON: 040 55 55 3810 (Bitte geben Sie ihre Bestellnummer an: 1611567)

Dies ist ein Angebot der INSPIRING NETWORK GmbH & Co. KG, Geschäftsführung: Dr. Katarzyna Mol-Wolf (Vorsitzende), Anke Rippert, Hohelufchaussee 95, 20255 Hamburg, AG Hamburg, HRA 110793; Belieferung, Betreuung und Inkasso erfolgen durch die DPV Deutscher Pressevertrieb GmbH, vertreten durch Nils Oberscheip (Vorsitz), Christina Dohmann, Dr. Michael Rathje, Postfach 57 04 12, D-22773 Hamburg, als leistender Unternehmer. Coverfoto: Tobias Kruse

was machen wir jetzt?

Über die Rückkehr des Politischen und die Ratlosigkeit des Theaters –
Gedanken zur Eröffnung der dg-Jahreskonferenz 2017
von Christian Holtzhauer

»Die erste Regel auf der Bühne der Großstadt ist: immer den Eindruck erwecken, dass man zu einem ganz bestimmten Ort unterwegs ist.«
Massimo Carlotto, Der Flüchtling (1994)

Ende Januar 2016 hatten wir uns aus Anlass des 60. Jahrestags der Gründung der dg in Berlin versammelt und unter dem Konferenzthema »Was tun. politisches Handeln jetzt« beklagt, dass eine Politik, die sich als »alternativlos« bezeichnet, sich quasi selbst abschaffe. Schließlich bedeute Politik doch immer das Abwägen, Aushandeln und Vermitteln verschiedener, also alternativer Positionen.

Es wäre interessant, diese Konferenz unter dem Eindruck der Ereignisse der zurückliegenden Monate zu wiederholen: die Anschläge von Brüssel, Istanbul, Orlando, Nizza und Berlin, aber auch Kabul und Bagdad; die Zuspitzung des Bürgerkriegs in Syrien und der Fall Aleppos; die Wahlerfolge der AfD; der Brexit und die Frage nach der Zukunft der Europäischen Union; der Putschversuch in der Türkei und seine Folgen oder der Ausgang der Präsidentschaftswahl in den USA … Das Politische ist zurück – aber anders, als wir es uns vorgestellt haben. Es gibt wieder Alternativen. Sie heißen Nationalismus, Protektionismus, Rassismus, Sexismus, Paternalismus usw. Das seien keine Alternativen? Für die meisten von uns vielleicht nicht, aber für viele andere offenbar schon.

Wie oft haben auch wir beklagt, dass unsere Demokratie eine Konsensdemokratie geworden sei, dass nicht mehr öffentlich um Entscheidungen gerungen würde, sondern sie stattdessen hinter verschlossenen Türen ausgehandelt würden. Bitteschön, auch der Konflikt ist zurück: Die AfD verspricht, ihn in den Bundestagswahlkampf zu tragen. Wahrscheinlich mit Erfolg.

Angesichts dieser Situation müssen wir uns fragen: Haben wir, die wir doch immer behaupten, mit unserer Kunst Gesellschaft abzubilden, das kommen sehen? Was kann, was soll Kunst überhaupt in einer solchen Lage? Ich gebe zu, dass ich selbst ziemlich ratlos bin. Ich habe das Gefühl, dass wir über das, was wir machen, und die Art und Weise, wie wir es machen, also über unsere eigenen Gewissheiten und Routinen ganz grundsätzlich nachdenken müssen. Die folgenden fünf Punkte sind als Vorschlag für die Diskussion gedacht.

1) Unsere Stärke ist der Diskurs: Wir können reden, bieten öffentliche Räume, können Begegnungen stiften, mit unserer Kunst zur Auseinandersetzung anregen. Das tun wir auch schon, und die Veranstaltungen sind voll. Die Bereitschaft zur Auseinandersetzung ist groß. Doch wie oft gelingt es uns tatsächlich, die Themen zu finden, die unsere Zuschauer wirklich umtreiben? Und wie oft suchen wir tatsächlich Streit und nicht viel eher Bestätigung? Unterscheidet sich der Duktus unserer Diskussionen vom Duktus derjenigen, die wir kritisieren?

Machen wir es uns mitunter nicht zu bequem in einem Gefühl der moralischen Überlegenheit, im Bewusstsein, auf der richtigen Seite zu stehen? Wie sehr sind wir tatsächlich daran interessiert, eine Auseinandersetzung zu führen mit denen, die in den USA Trump gewählt haben und in Deutschland vielleicht die AfD wählen? Treffen wir diese Menschen auf unseren Veranstaltungen? Oder in unserem Privatleben? Wollen wir sie treffen? Sind sie es, die wir meinen, wenn wir sagen, dass wir Theater für alle machen wollen? Wohl kaum. Welchen Teil der Gesellschaft haben wir also im Blick? Gewiss, wir sind auch Gesellschaft – aber die Gesellschaft ist nicht nur wir.

Christian Holtzhauer
Vorsitzender der dg bis Januar 2017, ist Künstlerischer Leiter des Kunstfests Weimar. 2005 – 2013 Schauspieldramaturg und Projektleiter am Staatstheater Stuttgart mit Schwerpunkt auf internationalen Projekten. 2001 – 2004 gemeinsam mit Amelie Deuflhard verantwortlich für das künstlerische Programm der Sophiensaele Berlin. Jurymitglied für den Kleist-Förderpreis für junge Dramatik und Mitglied des Kuratoriums des Fonds Darstellende Künste e. V..

2) Wir müssen uns fragen, wen wir eigentlich repräsentieren. Nein, die Vielfalt unserer Gesellschaft bildet sich auf den Bühnen nicht oder zumindest nicht genug ab. Gewiss, wir versuchen seit einigen Jahren mal mehr, mal weniger vorsichtig, die Vielfalt der ethnischen Hintergründe in unserer Gesellschaft abzubilden. Wir bemühen uns punktuell darum, Menschen mit unterschiedlichen körperlichen Voraussetzungen und Fähigkeiten zu Wort kommen zu lassen. Das ist alles richtig und wichtig. Aber inwiefern repräsentieren unsere Theater die auch verschiedenen sozialen »Hintergründe« (wenn nicht gar Klassen), die es in unserer Gesellschaft gibt?

3) Wie erzählen wir eigentlich? Wie oft erleben wir, dass eine Arbeit, die wir für gelungen halten, bei unserem Publikum für ratlose Gesichter sorgt? Ist es nicht so, dass die Diskurse, die wir führen, sich oftmals nur noch von Spezialist*innen nachvollziehen lassen? Wie lässt sich diese Kluft zu unserem Publikum überbrücken? Wer muss sich bewegen – das Publikum oder wir? Wie können wir es schaffen, dass sich beide Seiten bewegen?

4) Wir geben uns oft mit zu wenig zufrieden. Die Stärke des Theaters liegt nicht in der Anklage – den Zeigefinger zu heben ist leicht – sondern in der Analyse. Ja, die Zusammenhänge sind kompliziert. Also brauchen wir Zeit und Muße, sie zu entschlüsseln und zu bearbeiten. Diese Zeit, diese Muße und den damit verbundenen Willen zur

Genauigkeit in der Beschreibung müssen wir uns nehmen. Und wir müssen diejenigen, die diese Arbeit machen sollen – Schauspieler*innen, Sänger*innen und Performer*innen, Regisseur*innen, Autor*innen und natürlich auch Dramaturg*innen sowie alle anderen Mitarbeiter*innen – besser behandeln, damit sie es sich auch leisten können, genau und tiefgründig zu arbeiten.

5) Welche Geschichten erzählen wir eigentlich? Was hat das noch mit den Lebensrealitäten unserer Zuschauer zu tun? Sollte uns der Erfolg eines Stücks wie *Terror*, das in meinen Augen tatsächlich kein gutes Stück ist, nicht zu denken geben? Das Stück verhandelt ein moralisches Dilemma, das offensichtlich viele Menschen beschäftigt. Warum bewirken die meisten unserer Produktionen nicht dieselbe Intensität der Auseinandersetzung? Wissen wir eigentlich, welche Konflikte unsere Zuschauer*innen heute tatsächlich umtreiben? Und ob das auch die Konflikte sind, die uns beschäftigen? Und wie erzählen wir von diesen Konflikten?

Ich bin überzeugt davon, dass wir eine neue Art von Realismus auf dem Theater brauchen. Ich weiß, dass dieser Begriff höchst umstritten ist und lege mich daher nicht fest, wie ein solcher Realismus ästhetisch aussehen soll. Ich würde den Begriff gern inhaltlich verstanden wissen. Wir müssen wieder genauer hinschauen, welche Machtverhältnisse in unserer Gesellschaft tatsächlich wirken. Es fällt uns zwar oftmals schwer, diese großen und irgendwie verstaubt klingenden Begriffe in den Mund zu nehmen: »Macht«, »Klasse«, »System«, »Verhältnisse«. Die Macht sei heute unsichtbar geworden, heißt es. Aber deswegen ist sie ja nicht weg. Unsere Aufgabe ist es herauszufinden, wie und wo sie sich manifestiert, und davon zu erzählen. Vielleicht sollten wir Brecht nicht nur hinsichtlich der Frage diskutieren, was wir mit seinen Texten anstellen können, wenn das Urheberrecht ausläuft, sondern auch hinsichtlich der Frage, wie er Machtverhältnisse beschrieben hat – mit Haltung, analytisch und oftmals sehr unterhaltsam.

Die Macht sei links geworden, schreibt Didier Eribon in seinem viel diskutierten Buch »Rückkehr nach Reims«, und deswegen würden die, die schon immer ausgeschlossen waren von der Macht und früher immer links gewählt haben, heute stramm rechts wählen. Man muss diese These nicht teilen, aber man muss sich mit ihr auseinandersetzen, gerade, wenn man sich selbst irgendwie als »links« versteht. Wir sollten uns fragen, ob wir nicht längst zu dem »System«, das zu kritisieren wir ja mal angetreten waren, dazugehören.

Wir leben in aufregenden Zeiten. Warum also widmet sich die Dramaturgische Gesellschaft auf ihrer Jahreskonferenz 2017 dann solch einem unpolitischen Thema, dem Körper? Weil der Körper nicht unpolitisch ist. Was wir heute erleben, ist nichts weniger als ein Kulturkampf, und er wird auch und vor allem auf der Ebene des Körperlichen ausgetragen. Sexismus, Rassismus, Ethnozentrismus – mit den vermeintlich neuen politischen Alternativen kommt auch die Körperpolitik zurück. Welche Körper auf unseren Bühnen vorkommen und welche nicht, ist eine politische Frage. Die Normierung und Formatierung unserer Körper durch die Medien oder die Gesundheitsindustrie und der notwendige Widerstand dagegen sind politisch. Dass sich Millionen Menschen versammeln, um gegen Trump zu demonstrieren und damit körperlich für ihren Protest einstehen, ja, selbst dass wir uns hier versammeln und der heute üblichen entkörperlichten Kommunikation das leibhaftige Gespräch entgegenzusetzen versuchen – all das ist politisch.

Insofern setzen wir die Diskussionen unserer Berliner Konferenz von 2016 sehr wohl fort. Wir schließen auch an die Konferenz von Freiburg 2011 an. »Wer ist ›wir‹?« lautete damals unsere Leitfrage. Ja: Wer ist wir? Die Frage stellt sich heute wieder, und sie muss immer wieder neu beantwortet werden. Wir knüpfen mit unserem Tagungsprogramm an unsere Konferenz in Erlangen an, als wir über die Notwendigkeit sprachen, über den eigenen, den nationalen Tellerrand hinauszublicken. Und wir setzen fort, was wir in Berlin 2006 begonnen haben, als wir unter dem Titel »Radikal sozial« das Theater als ein Laboratorium zur Erforschung des Sozialen beschrieben. Diesen Anspruch einzulösen, ist nach wie vor unsere Aufgabe.

Ich habe die Arbeit der Dramaturgischen Gesellschaft immer als politische Arbeit verstanden – auch wenn wir uns als Verband aus der Tagespolitik eher herausgehalten haben. Aber dass eine (immer größer werdende) Gruppe von Menschen trotz divergierender Vorstellungen, was Theater eigentlich ist und wie es am besten zustande kommt, sich zusammenschließt, um herauszufinden und zu formulieren, welche Interessen sie gemeinsam hat, ist ein immens politischer Akt.

ein neuer geist der kooperation

Begrüßung durch **Marc Grandmontagne**, Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins

Ich freue mich, dass ich endlich bei der Institution bin, die bis jetzt häufig als die kleine Schwester des Deutschen Bühnenvereins bezeichnet wurde. Die Fortführung der gewachsenen und guten fruchtbaren Kooperation auch in meiner Amtszeit ist mir ein wichtiges Anliegen.

Kommen wir doch gleich zur Sache: »Körper. Repräsentationen. Interaktion. Differenz.« – so das Thema dieser Konferenz. Klingt ja spannend. Aber wer profitiert von einer solchen Debatte und warum soll das eigentlich relevant sein heutzutage? Und für wen? Warum engagiert sich sogar der Deutsche Bühnenverein finanziell an der Realisierung einer solchen Veranstaltung? Und etwas ketzerisch gefragt: Haben wir nicht gerade ganz andere Probleme?

Vielleicht sind Sie diese ständigen Warnungen vor dem wachsenden Autoritarismus schon leid: Putin, Erdoğan, Kaczyński, Orbán, Fico, Le Pen, Wilders, Strache, Petry und nun als vorläufiger Höhepunkt Donald Trump. Die fleischgewordene Demokratieverachtung mit der roten Krawatte und dem Toupet – was ja auch irgendwie ein bemerkenswertes Bild eines Körpers ist. Europa steht nach innen wie nach außen plötzlich ziemlich unvorbereitet einer ganzen Menge von Menschen und Politiker*innen gegenüber, die es gerne zerstören wollen. Und so stellt sich mir und wahrscheinlich auch anderen die Frage: Ist das europäische Friedensprojekt eigentlich bedroht? Der Geist eines illiberalen Autoritarismus – ja, er existiert noch und er ist auch wieder da. Aber wurde er noch Ende der 1990er Jahre verdammt, als nämlich die EU wegen Jörg Haider Sanktionen gegen Österreich verhängte, so scheint ihm heute nur noch wenig entgegenzustehen. Offensichtlich fühlen sich, das müssen wir konstatieren, viele Menschen bei uns bedroht und erwarten, dass das Leben eigentlich nur noch schlechter werden kann. Und so erscheint die Abschottung alles Fremden als attraktiver Ausweg.

Wenn doch nicht alles besser wird, dann muss man fragen, wer denn eigentlich daran schuld ist? Ein pervertierter öffentlicher Diskurs legt nahe, es seien die Fremden und die Flüchtenden. Richtig wäre zu sagen: die Neuausrichtung der globalen politischen Machtverhältnisse, wachsende soziale Ungleichheiten und das Auseinanderdriften der Gesellschaften könnten vielleicht Hinweise darauf sein, das etwas falsch läuft. Mit großem Gewinn habe ich in diesem Zusammenhang übrigens den Text von Ingolfur Blühdorn in der Dokumentation der letzten Jahreskonferenz der dg (*Was tun. Politisches Handeln jetzt*) gelesen und empfehle die Lektüre nachdrücklich. Aber auch in unserem Theater-Kosmos sind solche Dinge natürlich spürbar. Aktivitäten von Initiativen wie ensemble-netzwerk oder art but fair zeigen, dass für einige die Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens mittlerweile zu ernsthaften Problemen führen.

Marc Grandmontagne, *geboren 1976, erstes und zweites juristisches Staatsexamen, M.A. in European Politics (Siena), seit 2017 Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins. Davor tätig bei der Kulturpolitischen Gesellschaft, der Stiftung Mercator und der Kulturhauptstadt Europas – RUHR.2010 GmbH. Mitglied im Beirat der Kontaktstelle Vielfalt Kultureller Ausdrucksformen der Deutschen UNESCO-Kommission.*

Was also tun? An Lösungen oder zumindest dem Versuch, den Herausforderungen unserer Zeit beizukommen, wird an vielen Stellen auf vielen Ebenen gearbeitet: In Politik, Zivilgesellschaft, aber auch in der Wirtschaft; von der kleinen Stadt bis zur UNO. Der Heterogenität von Perspektiven, Zielen und Interessen ist es mitunter geschuldet, dass es weder einfache noch schnelle und manchmal auch keine Lösung gibt. Diese banale Erkenntnis wird nun von den Populisten aufgegriffen und gegen die Demokratie gerichtet. Unter Verdacht geraten in dieser Logik vor allem diejenigen, die versuchen, die manchmal mühsamen, komplexen und auf Kompromiss ausgelegten Errungenschaften der freiheitlichen Demokratie zu bewahren und zu schützen. Und nicht diejenigen, die von sich aus schon ziemlich viel Gestaltungsmacht haben, sich aber als außerhalb der »Elite« stehend inszenieren. Das ist ziemlich interessant, schauen Sie sich nur jemanden wie Donald Trump an. Sie werden mir alle zustimmen, dass er zweifels ohne zur Elite gehört; der Mann ist laut Presse Inhaber von oder Anteilseigner an über 500 Unternehmen. Und trotzdem: Über eine kulturelle Konstruktion kann er sich als Verfechter der Interessen des kleinen Mannes gerieren. Ist das nicht irritierend, dass da irgendwie auch gar kein Widerstand kam?

Und so wird denjenigen, die doch im eher mühsamen Geflecht der Demokratie agieren, Verrat an Partialinteressen im nationalen Gewand vorgeworfen, deren Durchsetzung als wichtiger kolportiert wird als sperrige Grundrechte und demokratische Eigenschaften.

Was hat das jetzt alles, dieser große Rahmen, mit uns, mit dieser Konferenz und auch mit diesem Thema zu tun? Ich glaube, dass wir in einer Zeit zunehmender, kulturell bedingter Konflikte leben. Der Soziologe Andreas Reckwitz spricht sogar schon von einem Kulturkampf, also von zwei Kulturbegriffen, die miteinander in einem Konflikt stehen und um die Deutungshoheit ringen. Wenn das tatsächlich so ist, stellt sich die Frage, was die Rolle der Kunst, die Rolle des Theaters, aber auch die Rolle der Kulturpolitik in

diesem Konflikt ist. Ich bin zutiefst davon überzeugt, dass die Kunst, das Theater, ein wichtiger Raum in der Demokratie ist, um der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten und sie zu hinterfragen. Christian Holtzhauer hat kürzlich in der *Süddeutschen Zeitung* davon gesprochen, dass sich eine Gesellschaft im Theater die Regeln ihres Zusammenlebens vorspiele. Nimmt man das mal so hin, müssten wir zwei Grundfragen beantworten können: Die der Relevanz und die des strukturellen Rahmens.

Beim Thema Relevanz sind mehrere Aspekte wichtig: Ist Theater wirklich noch relevant und für wen? Wen erreichen wir damit und wen erreichen wir eigentlich nicht damit? Ist die Politik noch im Boot oder hat sie den Diskurs eventuell schon verlassen? Führen wir einen Dialog nur für uns oder erreichen wir damit auch wirklich andere?

Und die zweite Frage: In welchem Rahmen tun wir das? Im Moment tun wir das doch (noch?) in einem Kontext der Freiheit auf dem Boden des Grundgesetzes, Artikel 5, Absatz 3. Aber was passiert, wenn die autoritären Strukturen genau diesen Freiheitsraum bedrohen? Drei Bereiche der Gesellschaft werden immer dann unter staatliche Kontrolle gestellt, wenn die Demokratie abgeschafft wird: Die Presse, das Militär und natürlich die Kultur! Daran sieht man, so harmlos ist das gar nicht mit den Büchern, dem Theater und der Kunst.

Wir alle sind gemeinsam dazu aufgerufen, uns diesen Fragen zuzuwenden. Das schafft der Bühnenverein nicht allein, das schafft auch die Dramaturgische Gesellschaft nicht allein, aber vielleicht kann man aus der fruchtbaren Beziehung unserer beiden Institutionen auch für die Zukunft etwas entwickeln, was genau diesen Diskurs beflügelt.

Schon gestern Abend konnte ich mir einen guten Eindruck von der Diskursatmosphäre, den Menschen und Themen dieser Jahreskonferenz verschaffen. Mir wurde auch sehr deutlich, wo die gegenseitigen Potenziale liegen. Ich denke, dass die Dramaturgische Gesellschaft der perfekte Ort für einen fachlichen Diskurs ist, also für die geisteswissenschaftliche Kontextualisierung all dessen, was dann auf der Bühne als gesellschaftlich relevanter Konflikt, als Situation, die uns den Spiegel vorhält, aufgeführt wird. Und ich sehe die Rolle des Deutschen Bühnenvereins – neben der Aufgabe, die rechtlichen Rahmenbedingungen an Theatern und Orchestern weiterzuentwickeln – vor allen Dingen auch darin, diese Erkenntnisse, diesen Prozess kulturpolitisch zu begleiten und zu übersetzen. Die Kulturpolitik ist in einer sehr schwierigen Situation, sie wird marginalisiert, aber gleichzeitig mit extrem vielen Erwartungen überschüttet; denken Sie nur an den Bereich der kulturellen Bildung. Von der Verbesserung von Bildungschancen über die Beförderung der Wiederauferstehung abgekoppelter Stadtteile ist alles dabei. Echte Verbesserungen gelingen aber nur gemeinsam, und da reicht auch die Allianz zwischen unseren Institutionen nicht, es muss sich ein neuer Geist der Kooperation entwickeln. Im Kulturbereich und darüber hinaus. Heute und hier machen wir den Anfang. Wir sollten also Differenzen ausräumen, interagieren statt gegeneinander zu arbeiten, kulturelle Themen nach außen selbstbewusst und überzeugend repräsentieren.

Und noch ein Gedanke zum ersten Begriff des heutigen Konferenzthemas – *Körper*: die Bühne ist auch ein Ort, der mit darüber entscheidet, welche Bilder von Menschen in den Köpfen von uns allen hängen bleiben: Hautfarbe, Größe, Statur, Gesundheit, Einschränkungen etc. – es stehen alle Facetten des Menschlichen zur Verfügung. Nun haben Sie vielleicht auch gehört, dass an manchen Theatern (konkret kürzlich ein Fall an einem ostdeutschen Theater) Menschen mit anderer Hautfarbe ihr Ensemble verlassen haben, weil sie den Alltagsrassismus in ihrer Stadt nicht mehr ertragen haben. Obwohl sie sich an ihrem Theater sehr wohlgefühlt haben und dort keine Diskriminierung erlebten. Das ist leider Realität. Es sollte uns eine Warnung sein, und eine Motivation, gemeinsam dagegen aufzustehen. Das Theater muss ein Hort der Freiheit sein und bleiben.

plädoyer für unabgeschlossenheit

Ein Beitrag der **Geheimen Dramaturgischen Gesellschaft**

Wir haben die Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft 2017 beobachtend begleitet. Wir haben die Programmpunkte der Konferenz in Form von Fragen dokumentiert. Wir haben Skizzen zu körperlichen Anordnungen angefertigt. Wir haben eine sich ständig erweiternde Dokumentations-Installation gebaut und die Konferenzgäste eingeladen daran teilzunehmen. Wir haben Gespräche geführt und diese dokumentiert. Wir haben (fast) alle Programmpunkte besucht.

Elisabeth Schäfer sprach in ihrer Keynote *Bodies of Resistance – Zur Aktualität der Körper als Orte des Politischen* auch über die Praxis der philosophischen Frage; darüber, dass diese gerade nicht abschließend geklärt, dass sie nicht durch eine Antwort aus der Welt geschafft werden sollte. Indem eine Frage im Raum steht, fordert sie auf zur Reaktion, dazu, sich mit ihr zu befassen. Sie ist der permanente Anlass, ein Thema immer aufs Neue zu hinterfragen, sich ihm zu widmen, Stellung zu beziehen, und – dies ist wohl einer der wesentlichen Punkte – mit anderen darüber in Austausch zu treten.

In der aktuellen politischen, von Frontenbildung geprägten Gegenwart, in der von Unabgeschlossenheit der Diskurse – vor allem unter dem Gesichtspunkt des Austauschs – nicht die Rede sein kann, stellt sich einmal mehr die Frage, ob die Idee der philosophischen Frage auch anderweitig anwendbar ist. Lässt sich auch außerhalb der Philosophie die Provokation des Unabgeschlossenen erhalten und produktiv machen? Können wir das Angebot des Unfertigen annehmen und die Herausforderung, die es darstellt, als Offenheit und Chance verstehen? Und muss man es gleich auf die Weltpolitik bezogen denken oder fangen wir damit doch erst einmal im Kleinen an?

Dies ist ein Plädoyer für das Denken von Unabgeschlossenheit nicht nur als philosophische, sondern als gestalterische Praxis von Strukturen – konkret: Konferenzstrukturen.

Wolfram Lotz hat sich für seinen Konferenzbeitrag *Sprechen mit Widerstand* gegen die Form eines Vortrags und für ein offenes Gespräch mit Harald Wolff entschieden, das nicht von vornherein abgerundet und – seine Form ernst nehmend – nicht zum Abschluss gekommen ist. Es ist ein Beispiel aus der Praxis, das Reibungsflächen und offene Enden bietet, die fruchtbar für weitere Auseinandersetzungen und Austausch sind.

Eine Konferenz nicht nur inhaltlich zu denken, sondern auch die Dramaturgie einer Konferenz anhand ihrer Strukturen und Formen zu betrachten, ist das Anliegen dieses Plädoyers. Als logische Konsequenz folgt daraus, dass auch das Plädoyer selbst unabgeschlossen und offen sein muss. Und so findet sich auf den folgenden Seiten eine Sammlung von Fragmenten, Impulsen, Fragen und Thesen, von sich Widersprechendem und sich Bestätigendem, von ausformulierten Sätzen, Zeichnungen und losen Gedanken. Das Plädoyer für Unabgeschlossenheit will ein Angebot sein, die Konferenz inhaltlich und strukturell zu befragen. Und vor allem will es den Austausch über Konferenzstrukturen auch außerhalb der Konferenz fortführen.

All die entstandenen Dokumente eröffnen mehr, als dass sie etwas abschließen. Sie werfen mehr Fragen auf, als dass sie Antworten geben. Wir haben etwas angefangen und wollen es nicht abschließen. Wir wollen euch diese Sammlung als Teil des Plädoyers für Unabgeschlossenheit übergeben. Wir wollen Austausch. Damit haben wir uns Einiges vorgenommen und sind schon mittendrin.

Bei jeglicher inhaltlicher Fokussierung der Konferenz sollte die Befragung der eigenen Praxis nicht unter den Tisch fallen gelassen werden

DIE FRAGESTELLUNG DER KONFERENZ „LEBEN, KUNST UND PRODUKTION. WIE WIR ARBEITEN?" (MANNHEIM 2014) NOCH IMMER MIT UND SOLLTEN A... WERDEN.

Die Themen der Konferenz sind nie abgeschlossen, auch wenn die Konferenz abgeschlossen ist.

Selbiges gilt für Konferenz in Be... „WAS TUN. Pe... HANDELN JET... something political

ES BRAUCHT EINEN FORTLAUFENDEN DISKURS ÜBER VERGANGENE KONFERENZTHEMEN

ES BRAUCHT F... FÜR INFORMELL... AUSTAUSCH

Es muss über (körper-)liche Schwellen für Zuschauende gesprochen werden

Es braucht Begegnungsorte mit Zuschauenden.

Wie oft treffen Dramaturg*innen außerhalb von ... auf Zuschauende?

WAS IST MIT DEN KÖRPERN DER ZUSCHAUENDEN?

über Themen

das Thema „Körper" besitzt gegenwärtig Relevanz. Hat vor einem Jahr Relevanz besessen und wird sie auch in 5 Jahren noch besitzen

Welche THEMEN bleiben bei der Zusammenstellung des Programms AUßEN VOR und WESHALB?

gegenwärtig Körperpolitiken werden zwar teilweise gehandelt, sind aber in der Programmgestalten nur selten zu finden

z.B. transgender, virtuelle reality, virtuelle Körper, etc.

VORTRÄGE & PODIEN BRAUCHEN DIE „ÖFFNUNG INS PLENUM"

über Prozesse & Strukturen und auch ein wenig über Gruppen

es braucht Formate die nicht zwischen ... und Plenum unter...

IST DIE KONFERENZ DER DG EINE AUßENSEITER-VERANSTALTUNG um sich zu behaupten – gegenüber wem auch immer?

WEN SOLL DIE KONFERENZ ERREICHEN?

▸ DRAMATURG*INNEN ALLER SPARTEN UND ALLER PROFESSIONEN

UND WARUM IST DAS DANN NICHT SO?

vgl. „über Gruppen"

DIE GIBT ES. MAN KENNT SICH UND KANN ZWISCHENDURCH IMMER MITEINANDER REDEN ODER EINFACH MAL PROGRAMMPUNKTE AUSFALLEN LASSEN

ES KOMMEN MENSCHEN ZUR KONFERENZ MIT DER HOFFNUNG EINEN JOB ZU FINDEN.

LANGE VORTRÄGE MACHEN (KAFFEE-)DURST. ES BRAUCHT VERANSTALTUNGSRÄUME, IN DIE MAN GETRÄNKE MIT HINEIN NEHMEN DARF.

~~KAFFEE~~ ~~TEURES~~ 2€, BIER! ESSEN AB 5...

GEMEINS... informell...

einig Teilnehmende Stipendiat*innen verlassen die Tagung bezüglich...

Wenn man niemanden kennt, kommt man nur schwer mit irgendwem in Austausch

ES BRAUCHT ORTE FÜR STREIT UND AUSEINANDERSETZUNG.

ES BRAUCHT FREIRÄUME FÜR GESPRÄCHE.

Es braucht mehr offene Gesprächsformate!!!

Die braucht es vor allem um nicht ... eigenen Saft ... + sich nur mit ... tauschen, die...

WENN DIE KONFERENZ DA IST, WILLEN ZU VERMITTELN GESCHIEHT DIES MOMENTAN IN EINEM STARK FRONTALEN VERMITTLUNGSKONZEPT

→ SUCHEN WIR KONSENS ODER AUSEINANDERSETZUNG?

und führen wir einen Diskurs nur unter uns???

Offenere Diskussionsformate würden den Einstieg erleichtern bzw. erst ermöglichen

ES WIRD NICHT ÜBER DIVERSITÄT I... BERUFSFELD DER DRAMATURGIE GESPRO...

über Programmgestaltung

DAS PROGRAMM IST ZU ENG GETAKTET

DAS PROGRAMM IST GUT STRUKTURIERT

Das Programm soll dünner werden

ES WERDEN AUFFÜHRUNGEN BESUCHT. DA WÄREN GESPRÄCHE ÜBER DIE AUFFÜHRUNGEN DOCH WAS FEINES. ↳ mit Schwerpunkt auf dem Konferenzthema

Lieber mehr kleine Formate & dafür mehr Parallelität.

Die Programmdichte ist gut so, es muss ja nicht jeder Programmpunkt besucht werden.

Workshops brauchen mehr als 45 Minuten Zeit, damit Inhalte vermittelt werden können

ES BRAUCHT FORMATE für informellen AUSTAUSCH

…NE … WOLLEN … SCHWINGEN … AUCH BEDACHT

…ür die …lin 2016 …OLITISCHES …ZT" (do …cal activity now)

…PAUSEN …LEN …LEN

DIE KONFERENZ SELBST BRAUCHT REFLEXIONSMOMENTE

Ⓐ ÜBER INHALTE

Ⓑ ÜBER STRUKTUREN

Ⓒ ÜBER DAS ZUSAMMENWIRKEN VON BEIDEM

Das soll sich ja in Zukunft ändern und Zeit für ein Plenum* geschaffen werden.

TISCHGESPRÄCHE BRAUCHEN STRENGERE MODERATION, DAMIT ES KEIN VORTRAG WIRD

Aber nur wenn es wirklich ein offenes Gespräch mit allen und nicht noch ein Frontal-Vortrag des*der Impulsgebenden ist.

Dafür gibt es doch Raum in der MV oder den AGs

NICHT WIRKLICH! es bleibt ja kaum Zeit für die Vereinsformalia!

HIER NUR SEHR SPEZIFISCH!

…Referent*in …scheiden.

UND REFLEXIONSORTE & REFLEXIONSSITUATIONEN

JA!

über Schwellen

Die Konferenz ist ein Klassentreffen. Viele kennen sich, aber Neue (sowohl Berufseinsteiger*innen als auch alte Hasen, die lediglich Neulinge auf der Konferenz sind) haben es schwer hineinzukommen.

BEIBEHALTEN! AUCH WENN DAS THEMA NICHT „KÖRPER" IST!

1) GEMEINSAMES WARTEN…

2) EIN TISCH-~~GESP…~~ GESPRÄCH…

3) DER BODYCHECK

4) EINE OFFENE BAR…

5) EINE PARTY…

… SENKT DIE SCHWELLE UM SCHNELL ANDERE TEILNEHMENDE KENNENZULERNEN

ein helles Foyer ist ein Ort an dem man nicht schnell zu tanzen beginnt

Es wird nicht über Diversität hinter der Bühne gesprochen.

DIVERSITÄT DER EIGENEN REIHEN → der überwiegende Teil der Teilnehmenden war WEIß und NICHT BEHINDERT!

Das gilt aber auch für alle anderen Bereiche des Theaterbetriebs

Das liegt wohl eher an den Ausbildungs- und Einstellungsstrukturen als an der Tagung

TROTZDEM MUSS EINE TAGUNG MIT DEM THEMA „KÖRPER" AUCH FRAGEN, WIESO ES SO WENIG ANDERE DRAMATURG*INNENKÖRPER GIBT

Es wird Diversität auf der Bühne gefordert und über diese gesprochen.

Es wird nicht nur über Diversität hinter oder auf der Bühne gesprochen, es wird Diversität in allen Bereichen des Theaterbetriebs gefordert

…SAMES ESSEN ermöglicht …mellen Austausch. …wenn es für alle finanzierbar ist!

…UND

…aut im …er schöneren …t denen auszu- …man ohnehin kennt.

…M …CHEN

bodies of resistance

Zur Aktualität der Körper als Orte des Politischen

von Elisabeth Schäfer

Im Vorfeld dieses Vortrags haben mich brennende Fragen erreicht: Fragen unserer Zeit. Um nur einige zu nennen: Kommt nach der Biopolitik die Identitätspolitik? Ist das dasselbe? Worin unterscheiden sich linke und rechte Identitätspolitik? Gibt es einen »Diversitätszwang«?!

Es sind sehr gegenwärtige Fragen. Gegenwärtig sind ja insbesondere jene Fragen, denen wir immer etwas hinterherhinken oder denen wir bisweilen schon gespenstisch vorausgedacht haben, sei es, indem wir befürchtet haben, dass sie auf uns zukommen. Wenn eine Frage zum Gegenstand eines philosophischen Vortrages wird, so heißt dies jedoch nicht notwendigerweise – und es ist sogar sehr unwahrscheinlich – dass sie in einer Weise beantwortet werden wird, die sie aus der Welt schafft. Das Aus-Der-Welt-Schaffen von Fragen ist kaum die Aufgabe der Philosophie. Ich jedenfalls denke, dass es die widerständige Aufgabe der Philosophie ist, Fragen zu stellen, sich Fragen zu stellen und eine Kultivierung von Fragen zu pflegen, d. h. eine Praxis des Einübens in das Fragen zu unterhalten, die es uns auch ermöglicht, Fragen zuallererst einmal auszuhalten und nicht mit vorschnellen Antworten reflexartig schließen zu wollen. Wenn ich mich also all jenen mir gestellten Fragen zu widmen versuche, dann antworte ich darauf – ich möchte sie aber gerade deshalb nicht schließen, nicht aus der Welt schaffen. Fälschlicherweise wird ja sehr oft angenommen, dass es effizient sei und wichtig, wenn Fragen aus der Welt geschafft werden.

Vor einigen Wochen hat die *Süddeutsche Zeitung* getitelt: »Denker in der Krise«[1], und weiter: »Wo sind eigentlich die Philosophen, die Alarm schlagen, die all das einordnen und erklären? Hört man sie nicht? Trauen sie sich nicht? Oder haben sie einfach nichts mehr zu sagen?« Alarm schlagen. Hier sind jene gesellschaftlichen Entwicklungen gemeint, die eine höchst polarisierende Figur zum amerikanischen Präsidenten gemacht haben, Entwicklungen, die die lange für stabil gehaltenen westlichen demokratischen Gesellschaften derzeit unter eine derart spaltende Spannung setzen, die nicht mehr nur als abstraktes Problem diskutiert, sondern die ganz real, die bedrückend körperlich wird, und uns alle derzeit wohl in Atem hält. Auf welcher Seite im Geschehen der Polarisierung wir auch stehen, gemeinsam ist uns wohl, dass der Atem schnell geht. Und wo sind die Philosophen?! Ich meinerseits werde nicht müde, auch nach den Philosophinnen et cetera zu fragen. Der genannte Artikel der *Süddeutschen Zeitung* hält fest – was aber gar nicht so sehr im Fokus meiner Überlegungen hier stehen soll –, dass die Philosophie sich paradoxerweise durch ihren Aufstieg zur distinkten akademischen Disziplin um ihre gesellschaftliche Relevanz gebracht habe, sich entfernt habe von ihrer eigentlichen Aufgabe. Diese eigentliche philosophische Aufgabe deutet der Artikel etwas traditionell eurozentristisch als eine sokratische Aufgabe: die Philosophie, die auf den Marktplatz gehen, unbequeme Fragen stellen, den Dialog anfachen, ihn aber auch bahnen und lenken kann und soll. Der Ruf nach der Philosophie ist gleichermaßen erfreulich für eine wie mich, die sich in diesem Feld begeistert aufhält, seit einiger Zeit nun schon. Andererseits mutet ein solcher Ruf auch immer befremdlich an. Es gibt sie ja, die Philosophinnen und Philosophen. Und vielleicht, möchte ich ebenfalls dem genannten Artikel anfügen, gibt es sie manchmal gerade dort, wo sie nicht auf den ersten Blick gesucht werden. Die für die Philosophie problematische Verwissenschaftlichung und universitäre Professionalisierung hat ja auch nicht weniger problematische, aber eben gerade wichtige Phänomene hervorgerufen, nämlich, dass sich viele zeitgenössische Philosophinnen gar nicht an Philosophieinstituten finden. Judith Butler bspw. ist Professorin für Rhetorik und Komparatistik; Gayatri Chakravorty Spivak, deren Einfluss auf postkoloniales Denken enorm ist, ist ebenfalls Literaturwissenschaftlerin; Karen Barad, die gemeinsam mit Donna Haraway das Feld des »New Materialism« wesentlich beeinflusst hat, ist Quanten-Physikerin; Paul B. Preciado (Beatriz Preciado), Derrida-Schüler/Schülerin, ist vielen in erster Linie vielleicht nicht als Philosoph/Philosophin bekannt, eher vielleicht als Körperperformer, insofern als er die Auswirkungen von Testosteron in seinem Buch *Testo-Junkie* beschrieben hat, ein performativer Text, literarisch, zugleich sehr philosophisch. Jacques Derrida beispielsweise hatte nie eine Professur. Die Recherche, an wie vielen Philosophieinstituten Deleuze oder Foucault gelehrt wird, fällt ebenfalls etwas dürftig aus, dafür tauchen deren Texte umso häufiger in Kunstdiskursen auf. Das sind nur einige Beispiele dafür, dass die Philosophie im Zuge ihrer institutionellen Eingliederung und Professionalisierung einen höchst lebendigen Rand erzeugt hat. Und wenn die Frage nach dem »Wo« gestellt wird, gilt es nicht nur in eine Richtung zu schauen, schon gar nicht in ein vermeintliches Zentrum, sondern eben auch an die Ränder.

Elisabeth Schäfer *forscht an der Universität für Angewandte Kunst Wien zu Dekonstruktion, Körper-Diskursen, queer-feministischer Philosophie und Écriture feminine. Mit Esther Hutfless und Gertrude Postl Herausgeberin von Hélène Cixou, Le Rire de la Méduse, Wien 2013. Aktuelles Projekt: »The Threshold of the Utopian. On the Political, Ethical and Aesthetical Power of Autobiografiction – and towards an Artistic Philosophy of Writing«.*

Die aufgeworfene Frage nach dem Ort der Philosophie ist ja gerade auch eine Frage nach dem Widerstand der Philosophie: Wo steht sie entgegen? Und fällt dadurch auf oder heraus. Wo exponiert sie sich? Und eben dort, wo sie in sich selbst schon widerständig wird, generiert sie lange schon Diskurse von eben jenem Entgegenstehen, von Widerstand, aber auch von Befreiung, Veränderung, Transformation und Öffnung.

Nun ist aber gerade etwas äußerst Eigenartiges passiert mit jenen Diskursen, auf die ich mich mit der Nennung einiger Namen bezogen habe. – Ein verfänglicher Akt übrigens, vor dem ich lange gezögert habe, denn wen habe ich nicht genannt?! So viele, zu viele werden in Aufzählungen stets nicht genannt, z. B. Hélène Cixous, die vielen vielleicht gar nicht als Philosophin gilt, dabei sind ihre Texte für mich singulär in meinem Denkleben zum Ereignis der Philosophie geworden; Luce Irigaray, die mit ihrem Denken flüssiger Körper in diese Aufzählung hineingehört; Julia Kristeva, die den Körper, Fragen der Materialität, für die strukturale Psychoanalyse produktiv gemacht hat; etc. etc. – Jene Diskurse der Postmoderne also, auf die ich mich in diesem fragwürdigen Verfahren des Name-Droppings bezogen habe, jene dekonstruierenden Diskurse, die – nicht nur für die Philosophie – in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts begonnen haben, jene binär-hierarchisierenden Oppositionen, die unser westliches Denken und Zusammenleben so lange bestimmt haben, und all jene Spuren in der abendländischen Philosophiegeschichte, die bereits in dieser Denkgeschichte ausgeschert sind (Deleuze z. B. sieht – vielleicht durch die Augen Nietzsches – Spinoza hier als jenen, der die Körper befreien wollte aus dem Körper-Geist-Dualismus); jene Diskurse also, die eine emanzipierende Motivation, im Sinne einer Befreiung, einer Freilegung bislang unausgeschöpfter Potenziale, auch und gerade im politischen Sinn, als treibende Kraft haben und hatten, geraten derzeit in eine eigentümliche Kritik, dort nämlich, wo als konkrete Effekte dieser Diskurse eine Pluralität von Körpern, Lebensformen usw. unsere Gesellschaften durchwandert. Mit einem Mal wird aus rechtspopulistischen und rechtsradikalen Lagern genau jener Transformations- und Befreiungsdiskurs der Postmoderne als eine Art verfolgendes »Über-Ich« der »Political Correctness« identifiziert, das eben keine »freie Meinungsäußerung« mehr erlaube. Wir hören diese Vorwürfe, wenn wir in unseren Texten gerne und mit Leidenschaft und großer Affirmation versuchen, gastliche Worte zu finden für möglichst viele, für vielfältige Lebens- und Begehrensformen, für vielfältige Körper, für multiple Existenzweisen. Wenn wir die Sprache also dehnen und sehen, dass sie sehr elastisch ist, dass sie beginnen kann, mit den Körpern, den vielen, zu tanzen, sich zu bewegen, sich zu transformieren – in dem Sinne: dass Sprache und Körper sich voneinander in-formieren und gemeinsam neuformieren. Dieser produktive wie poetische – im Wortsinne: also herstellende – Zug der Dekonstruktion, die damit nicht nur Begriffe zerbröselt, sondern, im Gegenteil, sich sehr präzise auf jene mäandernde Tätigkeit der Sprache einlässt, die sie vielleicht immer schon unaufhörlich unterhält, nämlich fremdzugehen, sich neu anzureichern mit Bedeutungen und damit lebendig zu bleiben, dieser Zug wird plötzlich – ohne allzu große Kenntnis – als »Über-Ich«-artiges Diktat charakterisiert, dem gegenüber im Namen der Freiheit zu klaren Binaritäten zurückgekehrt werden darf, die Körper, Identitäten, das Eigene und das Fremde, Innen und Außen, Gut und Böse etc. re-organisieren. Was ist hier passiert?! Mich hat selten etwas derart verwundert – im Sinne einer Verwunderung, die auch an die Wunde erinnert.

Von den vielen brennenden Fragen also, die mich erreicht haben im Vorfeld dieses Vortrages, die mich auf diese Weise haben wissen lassen, dass ich eingeladen bin, hier, heute mich bei Fragen aufzuhalten, möchte ich dieser Frage nachgehen: Was konnte passieren nach wenigen Jahrzehnten dekonstruktiven Denkens, das keineswegs Mainstream in Wissenschaften und schon gar nicht in der Philosophie geworden ist, das sich dazu doch stets zu sehr an umso lebendigeren Rändern aufgehalten hat, dass dieses Denken derart gefährlich wurde, dass es absurderweise als »Political Correctness« identifiziert und festgestellt wird wie ein Übeltäter, und im Namen der Freiheit des Andersdenkens nun endgültig für beendet erklärt werden soll. Was hat dieses Denken zu so einem gefährlichen gemacht?! Was hat dieses Denken »Gefährliches« hervorgebracht – denn das ist ja eines der ganz starken Theoreme dieses Denkens, dass es darum weiß und sich ethisch gewahr wird, dass das, was das Denken tut, nicht allein meta-physisch, also *über* der Physis ist, sondern, dass es Physis (Körper) zutiefst mithervorbringt, ins Leben ruft. Unsere Körper sind also nie ganz das, was wir empirisch feststellen können, vielleicht feststellen wollen, sie sind nie ganz das, worauf biologistische Diskurse sie eindeutig zurückführen wollen, unsere Körper werden auch nie ganz das bleiben, was wir

glauben herausgefunden zu haben, dass sie sind, denn der Prozess der Signifizierung, der Sinngenese hört nicht auf. Er geht immer weiter, mit jedem Sprechen, jedem Sprechakt, mit jedem Schweigen, jeder Artikulation setzt sich dieses höchst fragile und starke Gefüge immer neu zusammen oder gerät neu aus den Fugen. Dass das auch gefährlich ist, hat aber schließlich auch im postmodernen Diskurs niemand verneint. Gerade Nietzsche, der von manchen als einer der Einflussgeber für die Dekonstruktion gehalten wird, hat in seiner »Dekonstruktion« der abendländischen Philosophie schon gesagt, dass jenes »Vielleicht«, das letztendlich jeder philosophischen Aussage beizufügen ist, ein »gefährliches Vielleicht« ist.

Wenn wir an Körper, Geist und Seele denken, denken wir oft – geradezu reflexhaft – Körper *gegen* Seele, oder: Körper *gegen* Geist. Dabei betrachten wir die Körper als eben jene passiven Gegenstände, die die Einwirkungen der Seele oder des Geistes schlichtweg erleiden. Dass sie völlig inaktiv sind, wenn sie vom Geist nicht willentlich bewegt und geformt werden, geprägt wie Münzen, Währungen ihrer jeweiligen Epoche.

Dennoch lehren uns gerade die Körper etwas anderes, indem sie Erfahrungen gewähren oder sogar *Erfahrungen dessen* sind, was allzuoft die sinnlich greifbare und gesicherte Erfahrung übersteigt. Der Körper rührt an seine äußersten Grenzen und ist die Erfahrung dessen, was schon nicht mehr allein und rein körperlich ist. So berühren uns sogar Worte, nicht nur Blicke und Gesten anderer Körper. Für Aristoteles beispielsweise ist die Seele, wie er in seinem berühmten Text *De Anima* schreibt, die Form des lebendigen Körpers; die Seele ist für ihn ein Formprinzip. Seele und was darunter in der Tradition des abendländischen Denkens verstanden wurde, kann uns also vielmehr als das Vermögen des Körpers erscheinen, an seine äußersten Grenzen zu gehen. So bekommen plötzlich auch die Denkenden ihren Körper zurück, als Ort der Erfahrung des Denkens, als Ort des Vollzugs des Denkens. Dieser *turn*, diese Wendung also, in der sich die Körper wieder an die Denkenden gewandt haben und umgekehrt, ist im Groben das, was in den Geistes- und Kulturwissenschaften als *body turn* bezeichnet wird und sich mit *affective turn*, *spatial turn* etc. verbunden hat. Hin zu einem Denken der Materialität, einer nicht allein passiv prägbaren Materialität, sondern einer Materialität, die im Prozess der Sinngenese sehr wohl Eigen-Sinn, Widerstand zeigt.

Ich möchte im Folgenden zwei Positionen innerhalb des *body turn* etwas näher beleuchten. Dabei kann ich unmöglich umfassend sein, daher sind beide Skizzen immer an eine konkrete inhaltliche Fragestellung geknüpft.

1. Körper im Diskurs: Sedimentiert oder liquid?

In *Körper von Gewicht* (1997) führt Judith Butler ihre Themen aus *Unbehagen der Geschlechter* (1991) fort, zentrale Begriffe sind weiterhin Performativität, Macht, Normierung, Subjektwerdung, es geht Butler um die Verbindung von Subjekt und Macht, damit auch um subversive Strategien, die produktive Macht zu untergraben. Darüber hinaus gewinnt die Frage der Materie einen zentralen Stellenwert. Butler antwortet damit einerseits Kritiken, die in Zusammenhang mit dem Erscheinen von *Unbehagen der Geschlechter* an sie herangetragen wurden, zum anderen versucht sie ihre Ansätze weiter auszuarbeiten und vor allem die Frage von *sex* und *gender*, der Geschlechtwerdung auch als Materialisierung, weiter zu präzisieren.

Butler argumentiert, dass der sogenannte natürliche Körper sich schon immer innerhalb des Diskurses befinde. Die beiden australischen Philosophinnen Abigail Bray und Claire Colebrook pointieren dies: »Accordingly, the attempt is [...] to see gender not as cultural overlay of sex but as that which produces ›sex‹ as a discursive given [...].«[2] Jede Form eines prädiskursiven Außen wird damit verworfen. Zwar ist der Körper bei Butler durchaus materiell, doch existiert er nicht außerhalb der Diskurse und schon gar nicht als »Rohmaterial«. Zwar erschöpfe der Diskurs nicht die Materialität des Körpers, doch könne diese Materialität nicht außerhalb des Diskurses gedacht werden. »Butler argues that corporeality may not be discursive [...] but this status as prediscursive is an effect of discourse«[3], wie Bray und Colebrook feststellen. Butler legt dabei das Problem der feministischen Debatte um den Körper dar: Jede Form der Imaginierung des Körpers als ein gegebenes Äußeres birgt die Gefahr in sich, zum biologistischen Determinismus zurückzuführen. In Butlers Worten: »To posit a materiality outside of language is still to posit that materiality, and that materiality so posited will retain that positing as its constitutive condition.«[4]

Man kann – vielleicht besonders vor dem Hintergrund eines Denkens flüssiger Körper, wie es Luce Irigaray vorgeschlagen hat – den Butlerschen Materialitätsbegriff dahingehend befragen, um was für einen Materiebegriff

es sich handelt, der davon ausgeht, dass Materialisierung immer eine Stabilisierung darstellt, »so dass sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, die wir Materie nennen«.[5] Ganz forsch könnte man hier geradezu von einem *prä-thermodynamischen Essentialismus* Butlers sprechen, die gasförmige und flüssige Materie bzw. deren Übergänge ins feste Medium weniger oder gar nicht zu kennen scheint. Dieser Begriff der Materie als Festkörper bzw. tendenziell sich verfestigender Körper wird noch dadurch unterstützt, dass Butler von »Sedimentierungen« spricht, also von Ablagerungen fester Materie in Schichten, wodurch Materie zu einem Problem der Festkörperphysik oder der starren Körper von Diskursen wird. Aber selbst dort, wo es hieße, Materie auf Festkörper zu begrenzen, also da, wo es um »Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche«[6] geht, sind materielle Kräfte am Werke, die sich aus einer Ätiologie des Werdens adäquat beschreiben lassen. In der Metapher der Sedimentierung liegt also schon das Wirken einer dem Körper äußeren Materie begründet. Bray und Colebrook stellen kritisch fest: »[…] by arguing that matter, while not purely discursive, is still other than discursive, Butler sustains an opposition between discourse and some ›outside‹.«[7]

Gilles Deleuze und Félix Guattari setzen dieser Tendenz den Begriff der *Strata*, der Schichten, gegenüber. Sie sehen Schichten dynamischer als Butler, »Schichten haben eine große Mobilität. Jede Schicht kann einer anderen immer als Substratum dienen oder an eine andere angrenzen, unabhängig von einer Evolutionsordnung. Und vor allem gibt es zwischen zwei Schichten Phänomene von Zwischenschichten: Transcodierungen und Übergänge zwischen Milieus, Vermischungen. […] Die Stratifizierung ist so etwas wie die Erschaffung der Erde aus dem Chaos, eine andauernde, immer wiederkehrende Schöpfung.«[8]

Die australische Philosophin Elizabeth Grosz hat in ihrem Sammelband *Space, Time and Perversion* 1995 die Idee der verformbaren, flüssigen Materie aufgegriffen und deutlich gemacht, dass die Grenze zwischen innen und außen nicht scharf gezogen werden kann, sondern verformbar, flüssig und dynamisch verläuft. Damit ist auch die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Anderen, die konstitutiv für die Repräsentation ist, einem beständigen Refigurations- und Neuverhandlungsprozess ausgesetzt.

Butlers Ansatz der Performativität, mit dem sie den Prozess der Materialisierung des Körperlichen in und über sein Tun bestimmt, setzt voraus, dass sich durch die Wiederholung Normen erneut verfestigen, sich in Körperliches einschreiben und zu körperlichen Konturen werden. Elizabeth Grosz bestand in *Experimental Desire: Rethinking Queer Subjectivity* (1994) darauf, dass Körper und Sexualität in ihrem Kern eine Instabilität aufwiesen, die tiefer ginge als die nie abgeschlossene Fixierung geschlechtlicher Identitäten.

Vielmehr müsse der Körper als etwas begriffen werden, das mehr vermöge als ihm die Gesellschaft/die Kultur erlaube zu tun. Hier haben wir ein Körpermodell mit extrem flüssigen Körpergrenzen, mit der Fähigkeit, das Innen auszuspucken und das Außen zu inkorporieren.

2. Geteilte Körper, nebeneinander, miteinander

Jean-Luc Nancy geht es um ein Denken der Welt – nicht nur ein Denken dessen, was die Welt ist, sondern ein Denken, das um seine Weltlichkeit weiß. Das weiß, dass Denken immer Weltdenken ist. Das Worin und Worauf, die Adressen des Denkens lassen sich nicht einfach auf ein Kuvert kleben und beliebig wieder abziehen und austauschen. Das Worin und Worauf des Denkens verweist immer auf die Welt. Die Welt ist eine Vielheit von Welten, die Einheit der Welt ist nicht eine, so Nancy. Und weil sie nicht eine ist, sondern Vielheit von Welten, ist die Welt selbst Aufteilung. Aufteilung, präzisiert Nancy, ist der »Schnitt, der auf einen Schlag Abstand und Kontakt schafft.«[9] Warum? Erst wenn etwas sich teilt, geteilt wird, geteilt hat, können sich die Teile berühren. Kontakt stiftet sich zwischen Teilen. Etwas Ungeteiltes hat keinen Kontakt in sich. Kontakt gründet sich somit aber auch im Moment des Abstandes. Teile, die keinen Abstand zueinander haben, sind keine Teile mehr und können sich auch nicht mehr berühren, sie sind eins. Und eins kann sich nicht berühren.

Körper mit Nancy: Ein Raum, der nichts zusammenfasst, sondern stets ausstreut, ausstrahlt, aussendet. Die Körper sind Erscheinungen. Sie sind scheinbare Sendungen, Botschaften zwischen Polen, die »das Leben«, »der/die Andere« und »der Tod« heißen könnten. Die Körper sind Ephemere (von griechisch *ephemeros* »für einen Tag«, *ephiêmi* »senden, auferlegen«, *hēméra* »Tag«). Sie sind an den Tag gebrachte Erscheinungen. Körper sind Stätten für Sendungen. Zutage geförderte Sendungen. Sendungen, die in Körpern passieren – in den Poren, die die Körper in sich ausdehnen und es ermöglichen, das Körper in sich von sich senden, Nachricht geben können.

Körper sind nach innen und außen offen. Wenn etwas nach innen und außen offen ist, ist es die Öffnung selbst. Die Passage. Die Pore. Körper sind das Zwischen. Sie sind in sich und außer sich die Öffnung, die sich öffnet.

»Es bliebe, nicht über den Körper zu schreiben, sondern den Körper selbst. […] Nicht die Zeichen, Bilder, Chiffren des Körpers, sondern den Körper.«[10] Diese Aufgabe sieht Jean-Luc Nancy gegeben, wenn es darum geht, mit dem Reflex zu brechen, der einsetzt, kaum dass wir beginnen, den Körper im Denken zum Gegenstand zu machen. Wie aber den Körper nicht zum Gegenstand machen? Und zugleich: Entzieht sich der Körper nicht immer da, wo die verschiedensten Diskurse sich seiner zu bemächtigen glauben, wo sie glauben, seiner lebhaft habhaft werden und den Körper dingfest machen zu können?

Ist es gerade diese Widerständigkeit der Körper, ein Gegen-Stand zu sein und es mit diesem *Gegenstehen* wörtlich, buchstäblich zu nehmen, die die Körper zu Körpern macht? Ist diese besondere Widerständigkeit der Körper in ihrem Ausweichen und Abweichen im Fokus des Bezeichnet-Werdens begründet?

Der Widerstand des Körpers ist sein Gegenstand. Die Körper enthalten der Bezeichnung immer etwas vor. Sie halten etwas entgegen. Sie halten etwas zurück. Sie halten auch viel aus. Wenngleich nicht alles. Aber sie sind findrisch, produktiv, mäandernd, sich permanent ändernd. Sie sind in Bewegung, einer Bewegung, die sich nicht einfach in die Bezeichnung hinein neigt. Die Neigung der Körper ist es, sich zu entziehen, in einem Zug zu sein. Den Zug der Körper zu erreichen, diesem Zug nachzukommen, fordert ein anderes Bezeichnen, ein anderes Berühren. »Um vom Körper zu sprechen, d. h. um es lateinisch-oberlehrerhaft ›de corpore‹ (vom Körper) zu sagen, muß man immer ›ex corpore‹ vom Körper sprechen: man muß vom Körper ausgehend sprechen.«[11] *Vom Körper ausgehend zu sprechen*, könnte hier heißen: Sprechen und der Bewegung des Körpers nachbuchstabieren, nachkommen, ohne sie einzuholen im Willen: sie einzustellen, sie festzustellen. *Vom Körper ausgehend sprechen*, das muss erfunden werden. Wie kann eine Sprache erfunden werden? Nur in der Sprache selbst, die immer schon ist, vorausgegangen ist. Dieser doppelten Geste verschreibt sich Jean-Luc Nancy in *Corpus*, seinem Versuch, vom Körper ausgehend zu schreiben: jenseits der neuzeitlichen Dualismen von Materie und Geist, Leib und Seele, Innen und Außen.

Für Jean-Luc Nancy ist es der *Corpus Iuris*, der ein Modell für das Nebeneinander der Körper darstellen kann. Einen Raum, der nichts zusammenfasst, sondern stets ausstreut, ausstrahlt, aussendet: »Das Modell des *Corpus* ist der *Corpus Iuris*, Sammlung oder Zusammenstellung der Institutiones, Digestes und anderer Codices aller Artikel des römischen Rechts. Es ist weder ein Chaos noch ein Organismus: Der *Corpus* steht nicht genau zwischen beiden, sondern eher anderswo. Er ist die Prosa eines anderen Raums, weder abgründig noch systematisch, weder in sich zusammengefallen noch fundiert […].«[12]

Weder Chaos noch Organismus – der Körper sprengt diese dualen Pole auf. Er bricht auf zu anderem. So ist auch ein Körper kein Ausgedehntes zwischen anderen Ausgedehnten. Der Körper bricht auf zu anderem. Körper ist Aufbruch und Öffnung selbst. Körper ist dann auch nicht einfach Körper, sondern schon anderes: mehr. Körper teilen sich mit und münden im Raum dieser Mitteilung an anderes, das ihnen strukturell als anderes gegeben ist. Die Sprache.

Ein Körper ist nicht mal geschlossen und mit dem Vermögen ausgestattet, ein Fenster, eine Tür aufzumachen und dann erst aus sich herauszutreten, spazieren zu gehen in der Welt. Der Körper ist kein Flaneur, der ein sicheres Heim im Rücken hat. Der Körper sitzt nicht in aller oder seiner Ruhe im Lehnstuhl, um dort zu denken oder durch ein Fenster – also durch sich selbst – in die Welt hinauszublicken, sich zu fragen, ob er da ist oder die Welt dort und wie sie zusammenkommen oder wo sie auseinanderfallen. Körper sind immer draußen. Sie sind in sich ein Außen. Und sie sind dadurch Äußerungen. Auf diese Weise haben die Körper mit Sprache zu tun. Sprache, das ist ihr Tun. Äußerung, das ist ihr Tun. Die Körper unterhalten einen starken Diskurs. Diesen Diskurs aufzunehmen, ist Nancys Versuch, Körperstile zu schreiben. Nancy: »Was ich zeigen möchte, ist, daß der Körper, wenn es so etwas wie den Körper gibt, keine Substanz ist, sondern eben genau Subjekt.«[13] Annäherungen an dieses Subjekt, das der Körper ist, sind Kontaktaufnahmen, Berührungen in einer Schrift, einem Schreiben, das sich aufspreizt wie ein Körper sich aufspreizt. Öffnung ist, nicht bei sich ist, um bei sich zu sein, sondern bei sich allein über den Umweg des Draußen, der Welt, den Umweg und Durchgang durch andere Körper, Landschaften, Zonen. Außer sich sein – wie Körper außer sich sind – und schreiben. Sich *entschreiben*. Widmungen von Körpern für Körper, an Körpern, mit Körpern.

Conclusio

Beide skizzierte Positionen im Feld des *body turn* – Judith Butler sowie die sich an sie wendende Kritik, dass ein liquiderer Materiebegriff wichtig wäre, und auch Jean-Luc Nancys Körperdenken – haben in meiner Lesart einen Zug – wenn nicht viele mehr – gemeinsam. Beide betonen das Potenzial, das aus dem Ineinander- und Auseinander-Hervorgehen von Körper und Sprache liegt, Veränderungspotenzial, das Potenzial, dass in der Wiederholung von Normen immer auch die Möglichkeit der iterierenden Wiederholung liegt, der Veränderung (Butler), und Nancy würde anfügen, gerade der Eigensinn der Materialität bringt jede Normierung zum Scheitern, sie wird nicht aufgehen, nicht ganz, nicht restlos. Und diese Widerständigkeit der Körper wird geradezu politisch als ihr Zug gelesen, den wir – in unseren Kopfdiskursen – lernen können, damit auch unsere Diskurse wieder das werden, was Diskurs eigentlich meint: herumgehend, also passierende Sprache, Sprache, die sich auch ändert, transformiert, nicht einfriert, einkastelt, stillstellt.

Eben jene Lebendigkeit, die jedoch auch mit dem Neuen, dem Überraschen, dem Ereignis zu tun hat – denn dieser Diskursrand des abendländischen Denkens öffnet sich ja ganz bewusst dem Tummeln noch nicht benannter, noch nicht bekannter Körper und ihrer Stile – diese Lebendigkeit hat Hass auf sich gezogen. Beinahe wie ein monstergleiches »Über-Ich« ist sie in der »Political Correctness« festgestellt und soll – lässt man uns vom rechten Rand wissen – die Sprechenden und Handelnden nicht länger gängeln. Jene Bewegung, die in der Materialität geortet wurde, der Gilles Deleuze in seinem letzten Text *Immanenz. Ein Leben* zu einem *vitalistic turn* verholfen hat, gerät also in den Augen mancher zur verfolgenden Kraft. Und so zeichnen sich die rechten Diskurse ja auch dadurch aus, dass sie konkrete Vorstellungen davon haben, welche Leben andere verfolgen und infolge dessen außer Kraft gesetzt werden müssen. Ferner haben rechte Diskurse immer auch eine sehr ideale Vorstellung des Lebens. Was aber, wenn sich hier die totale Destruktion abzeichnet, nämlich jene, die dynamische, liquide, transformierende, unsichere, vage, offene, fragile etc. Prozesse generell als Bedrohung begreift. Die berühmte Psychoanalytikerin Melanie Klein ist sehr pointiert in ihrem Text *Neid und Dankbarkeit*, wenn sie schreibt: »Das früher Idealisierte wird dann oft als Verfolger empfunden (worin sich der Ursprung der Idealisierung als eines Gegenspielers der Verfolgung zeigt), und dann wird auf diesen die neidische [...] Haltung des Subjektes projiziert.«[14]

[1] *Christoph Behrens*, 22.1.2017, *http://www.sueddeutsche.de/wissen/philosophie-denker-in-der-krise-1.3338164*

[2] *Abigail Bray/Claire Colebrook: »The Haunted Flesh: Corporeal Feminism and the Politics of (Dis)Embodiment«, in:* Signs, *Vol. 24, No. 1. (Autumn 1998), S. 35–67, S. 42. Die Autorinnen beziehen sich hier auf Judith Butler:* Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex, *New York: Routledge 1993, S. 22.*

[3] *Bray/Colebrook 1998, S. 42. Siehe Butler:* Bodies That Matter, *S. 30. In der deutschen Fassung befindet sich das entsprechende Zitat auf S. 32 f.*

[4] *Judith Butler:* Bodies That Matter, *S. 67–68.*

[5] *Judith Butler:* Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, *Berlin: Berlin Verlag 1995, S. 32.*

[6] *Ebd., S. 31.*

[7] *Bray/Colebrook 1998, S. 43.*

[8] *Gilles Deleuze/Félix Guattari:* Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, *Merve Verlag Berlin 1992, S. 686.*

[9] *Jean-Luc Nancy:* Corpus, Berlin: *diaphanes 2003, S.149*

[10] *Ebd., S. 13*

[11] *Ebd., S. 108.*

[12] *Ebd., S. 49.*

[13] *Ebd., S. 107.*

[14] *Melanie Klein:* Neid und Dankbarkeit, *in:* Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse, *11(5), 1957, S. 241–255.*

wenn der vorhang nicht zugeht

Pjotr Pawlenskis politische Kunst, der Fall *Freiheit* und die Medien der Wahrheitsfindung

von Wladimir Velminski

Die Genese des Gerichthaltens aus der Versammlung um ein Ding prägt dem Gerichthalten performative Züge auf.
Cornelia Vismann

1. Das Plädoyer

»Die Verteidigung ist der Meinung«, beginnt Anwalt Dmitri Dinze sein Plädoyer im Moskauer Preobraženskij-Gericht, »dass der Künstler Pawlenski, als Persönlichkeit, die sich mit Aktionismus und politischer Kunst beschäftigt, das Recht auf eine politische Äußerung mit Mitteln und Methoden der Kunst hat, so wie er es mit der künstlerischen »Aktion Freiheit« in vollem Umfang realisierte.« Während Dinze am Nachmittag des 17. Mai 2016 in dem kleinen, hellgelben Saal des 2007 erbauten Gerichts sein Plädoyer verliest, richtet er immer wieder den Blick auf die Richterin Jana Nikitina, die nur zwei Meter entfernt auf einer Empore in einem schwarzen Ledersessel sitzt. Sie erwidert den Blick nicht, sondern schaut erschöpft die vier dicken Ordner des Falls *Aktion Freiheit* an, die vor ihr auf dem Tisch liegen – seit fast zwei Jahren ist sie mit dem Fall befasst, der sie nun aus ihrem Gericht in St. Petersburg nach Moskau geführt hat. Auf der Wand hinter der Richterin thront das Wappen der Russischen Föderation – der goldene Doppeladler auf rotem Samt – , gleich daneben steht die russische Trikolore. Da die Fenster des Gerichtssaals mit Stoffjalousien zugezogen sind, erleuchten Halogenlampen den mit Furniermöbeln ausgestatteten Raum. Ein kraftvolles Tippen begleitet das Plädoyer der Verteidigung; die tiefer als die Richterin sitzende Gerichtsprotokollantin schlägt in die Tasten des Computers. Neben ihr und somit der Verteidigung gegenüber sitzt der Vertreter der Anklage, Artem Lytaev, vor einem kleinen Tisch; gleich daneben ein Polizist in Vollmontur und Schutzweste. Vier Stunden zuvor hat der Staatsanwalt bereits sein Plädoyer verlesen und darin eine Strafe von zwei Jahren Hausarrest gefordert. Zwischen dem in der Ecke sitzenden Ankläger und dem Tisch der Verteidigung stehen zwei lange Holzbänke, auf denen aneinander gedrängt Freunde des Angeklagten und etliche Journalisten sitzen, ihre Diktafone in die Luft halten und hin und wieder den Auslöser einer Fotokamera drücken. In der Mitte des Raumes steht das leere Rednerpult, an dem während des Prozesses Zeugenaussagen vorgetragen werden.

»Alle Zeugen, die im Rahmen des Straffalls angehört wurden, äußerten sich ausschließlich zu Pawlenskis Handlungen, ausgehend von ihren persönlichen Lebenserfahrungen und Vorstellungen über Kultur, Kunst sowie der herkömmlichen Vorstellung von Begriffen wie Vandalismus, Entweihung und Befleckung«, plädiert Dinze weiter und weist wiederholt darauf hin, dass Pawlenski Künstler sei und sein Werk sowohl negative als auch positive Reaktionen auslöse. Im Rücken des Verteidigers, flankiert von vier Polizisten, befindet sich eine Glaszelle. In dem sogenannten Aquarium sitzt Pawlenski auf einer Holzbank, den Blick unaufgeregt zu Boden gerichtet. Aufmerksam verfolgt er das Plädoyer, bei dem es wie auch im bisherigen Verlauf des Prozesses um die Aktion *Freiheit* und um die Freiheit Pawlenskis geht. Das Paradoxe an der Situation ist, dass es der Angeklagte selbst ist, der in dem Prozess die Strippen gezogen hat, für die Inszenierungen in den Verhandlungen verantwortlich war, für das Entstehen seines Werks die Staatsmacht gelenkt hat und der jetzt, wie ein Theaterregisseur vor dem Applaus, auf das lang ersehnte Finale schaut.

Wladimir Velminski, *1976 in Duschanbe (UdSSR) geboren, studierte Mathematik, Physik, Slawistik und Kulturwissenschaft in Berlin und Moskau. 2008 promovierte er in Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Neben seiner Tätigkeit als Leiter des Fachbereichs »Geschichte und Theorie medialer Regime in Osteuropa« an der Bauhaus Universität Weimar verfasste er zahlreiche Publikationen zur Kulturgeschichte Osteuropas.*

2. Das Vorspiel

Als sich Pawlenski im Juli 2012 bei seiner ersten Aktion *Naht* mit zugenähtem Mund vor die Kasaner Kathedrale in St. Petersburg stellte, um gegen die Verhaftung und Strafverfolgung der Pussy-Riot-Aktivistinnen zu protestieren, war er nahezu unbekannt. Bis dahin hatte er in seiner Heimatstadt St. Petersburg fünf Jahre monumentale Malerei an der Hochschule für Werkkunst studiert. Das Foto, auf dem er mit zugenähten Lippen zu sehen war, ging um die Welt und machte ihn schlagartig berühmt. Seine darauf folgenden Aktionen richtete Pawlenski gegen die Steuerungsmechanismen der Justiz und Psychiatrie (*Kadaver* 2013 und *Abtrennung* 2014), gegen die Apathie der gegenwärtigen russischen Gesellschaft, gegen die er mit angenageltem Hodensack auf dem Roten Platz mit der Aktion *Fixierung* (2014) demonstrierte, oder wie zuletzt gegen das willkürliche Vorgehen des Geheimdienstapparats: In der Nacht des 9. November 2015 hatte er eine Tür zum russischen Geheimdienst FSB mit Benzin übergossen, angezündet und sich mit dem Kanister in der Hand verhaften lassen – für *Bedrohung*, seine bisher letzte und wohl meistdiskutierte Aktion, saß er sieben Monate in Untersuchungshaft. Wie der Künstler immer wieder unterstreicht, sieht er seine Aufgabe vor allem darin, die Grenzen und Formen politischer Kunst zu behaupten: »Politische Kunst ist kein Werkzeug. Im Gegenteil ist die politische Kunst bestrebt, die Werkzeuge der politischen Kontrolle zu kapern und diese so auszurichten, dass die Kunst ihre Ziele erreicht. Die Verwandlung des Lebens in die Sprache des Statements könnte als Ziel der Kunst bezeichnet werden.« Die Unterschrift des Beamten, der den

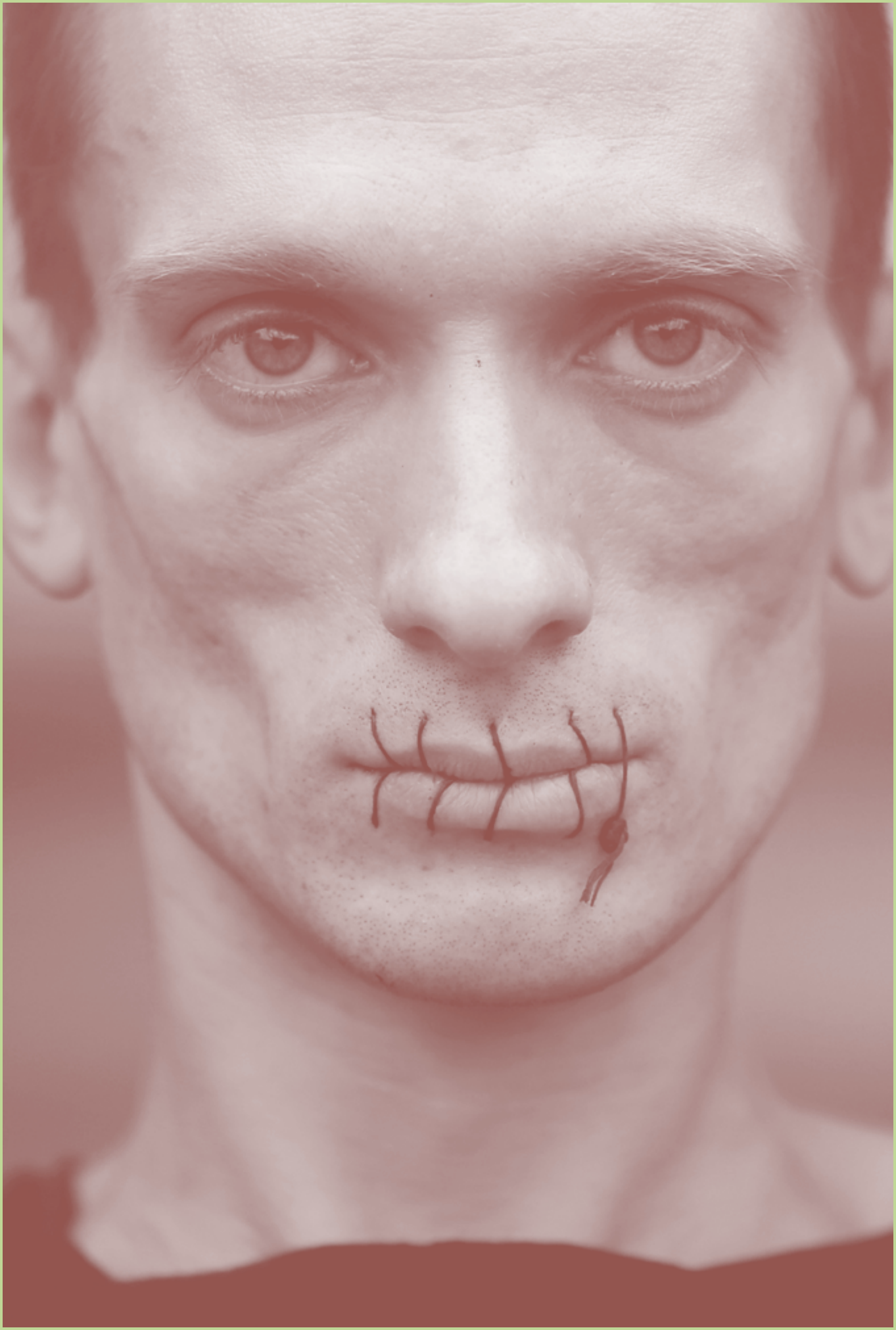


Foto: REUTERS/Handout

Beschluss über die Einleitung eines Strafverfahrens und die Eröffnung des Verfahrens nach der Aktion *Fixierung* unterzeichnet und mit seinen spiralförmigen Buchstaben die Aktion *Kadaver* nachempfunden hatte, war für den Künstler eine Art Initialzündung, die Mechanismen der Macht weiter herauszufordern und zur Anschauung zu bringen. Die Aktion *Freiheit* (2014), mittels der Pawlenski seine Verbundenheit mit dem ukrainischen Volk während der Maidan-Revolution symbolisieren wollte, wofür er eine Art Nachstellung auf der St. Petersburger Malo-Konjušennyj-Brücke initiierte, sollte diese Idee zuspitzen.

3. Das Verhör

Als Pawlenski in den folgenden Monaten in die Hauptermittlungsverwaltung des Ermittlungskomitees der Russischen Föderation der Stadt St. Petersburg zu drei »Gesprächen« mit dem Kapitän der Justiz Pavel Jasman eingeladen wird, ist er bestens vorbereitet: Er zeichnet die Verhöre heimlich mit seinem Mobiltelefon auf. Diese finden indes nicht in einer klassischen Verhörsituation statt – einem Verhör hängt in der Regel eine unauflösliche Beziehung zwischen Kommunikation und Gewalt an. Vielmehr ergibt sich bei den Treffen ein Gespräch zwischen Pawlenski und dem ermittelnden Beamten, das einem platonischen Dialog über Kunst und Recht gleichkommt.

Ermittler: Pjotr Andrejewitsch!
Pawlenski: Ich wollte mich nach dem Gesuch, dem Beschluss erkundigen. Was denken Sie?
Ermittler: Nun, Pjotr Andrejewitsch … Was denken Sie denn?
Pawlenski: Ich habe darüber nachgedacht, ich bin überhaupt sehr an der Ermittlung der Wahrheit dieses Ereignisses interessiert. Weil wir letztes Mal über Malewitsch gesprochen haben. Er hat einmal gesagt: »In der Kunst ist Wahrheit erforderlich, nicht aber Aufrichtigkeit.«
Ermittler: Pjotr Andrejewitsch, mein Lieber, ich rede sehr gern mit Ihnen, das meine ich ehrlich. Aber wie lange soll das heute dauern?
Pawlenski: Ich möchte, dass wir zu Ergebnissen kommen, damit ich verstehe, wie die andere Seite denkt, denn etwas aus dem symbolischen Raum im Raum des Strafprozessrechtes unterzubringen ist gar nicht so einfach.
Ermittler: Was haben Sie gesagt? Ich habe nichts kapiert. Genau so ging es mir auch, als ich Ihr Gesuch gelesen habe.
Pawlenski: Ich habe lange daran gesessen.
Ermittler: Reden wir mal Klartext.
Pawlenski: Dann also Klartext. Es gibt einen symbolischen Raum. Symbole, Zeichen. In diesem symbolischen Raum arbeitet die Kunst, Bezeichnetes und Bezeichnendes. Der künstlerische Akt vollzieht sich größtenteils in dem symbolischen Raum. Und zu einem gewissen Teil natürlich auch in der Wirklichkeit. Und mein Gesuch zielt eben darauf, dass wenn wir bei diesem Ereignis an der Ermittlung der Wahrheit interessiert sind, dann ist, wie Malewitsch sagte, Wahrheit erforderlich, nicht aber Aufrichtigkeit. Dann muss auch für uns die Wahrheit wichtiger sein als die Aufrichtigkeit. Das heißt, wir müssen anfangen, die Aktion, den künstlerischen Akt aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten, damit wir überhaupt zu einer Wahrheit gelangen. Dazu, ob es sich um einen Akt der Entweihung und Sittenwidrigkeit handelte, oder ganz im Gegenteil um eine Tat, die auf eine Verfestigung der gesellschaftlichen Beziehungen gerichtet war. Ob diese Tat im Interesse der Gesellschaft war oder nicht?

Immer wieder weist der Ermittler Pawlenski Wege auf, wie er einer Strafverfolgung entgehen könnte; Möglichkeiten, die der Künstler nicht annimmt. Das eigentliche Ziel des »Wahrsprechens«, das jedem Verhör zugrunde liegt, verlieren jedoch beide Sprecher nie aus den Augen. Immer wieder macht Pawlenski dem Menschen Jasman deutlich, dass er als Ermittler nur ein kleines Teilchen in der Maschinerie der Macht ist, das darauf justiert wurde, Befehle zu befolgen.

Ermittler: Sie wollen wissen, was ich denke? Ich habe Anweisungen bekommen, und als Amtsperson muss ich diese Anweisungen befolgen.
Pawlenski: Sie geben also zu, dass Sie nur ein Werkzeug sind? Das ist die reinste Instrumentalisierung, die Macht instrumentalisiert die Menschen.
Ermittler: Ich stimme Ihnen zu. Ich habe meine Meinung gesagt, und jetzt warte ich auf die Strafanordnung. Deswegen möchte ich Ihnen ganz klar sagen, es wird eine Anklage gegen Sie geben und der Fall wird vor Gericht gehen.
Pawlenski: Verstehe. Erinnern Sie sich daran, dass die Aktion *Freiheit* hieß? Das war die erste Aktion, in der ich nicht über Gefangenschaft, sondern über Freiheit gesprochen habe. Gerade besteht das ganze Paradox darin, dass, sobald ich anfing von Freiheit zu sprechen …
Ermittler: Nennen Sie es Metaphysik.

Pawlenski: Das kann man aus vielen Perspektiven betrachten. Als ich über Gefangenschaft gesprochen habe, hatte die Macht kein Problem damit. […] Das Sprechen über die Befreiung von Menschen aber hat sofortige Konsequenzen für meine eigene Freiheit. Ein seltsamer Lauf der Dinge.
Ermittler: Also, ich bin verpflichtet, Anweisungen zu befolgen. Ich habe Anweisungen bekommen, und sie ruhig und leise auszuführen ist meine Pflicht. Nur keine Kommentare bitte, um Gottes willen.
Pawlenski: Genau darin liegt ja die ganze Bosheit dieser Apparate, sie zwingen Sie etwas zu tun, was Sie nicht tun möchten. Sie holen sich Menschen, die ursprünglich bereit waren, Kunst aufzunehmen, Kunst zu machen. Und dann zwingen sie sie, über andere Menschen herzufallen. Machen aus ihnen Ankläger.

Das Ende des Verhörs zieht einiges nach sich: Der Prozess wird eingeleitet, Pawlenski veröffentlicht die Aufzeichnung im Netz, Jasman kündigt seinen Staatsdienst und arbeitet fortan als Strafverteidiger. Der mehrfachen polizeilichen Anordnung und dem anschließenden Gesuch der Staatsanwaltschaft, der Künstler möge sich einer psychiatrischen Untersuchung unterziehen, hat die Richterin nicht entsprochen. Am 19. Februar 2014 ist es Pawlenski selbst, der nach Moskau fährt, sich auf die Mauer des Serbski-Wissenschaftszentrums für Sozial- und Gerichtspsychiatrie setzt und sich ein Ohrläppchen abschneidet – die Aktion *Abtrennung*.

4. Die Tat

Bevor der Staatsanwalt Lytaev in seinem Plädoyer am Vormittag des 17. Mai 2016 im Moskauer Preobraženskij-Gericht die Strafforderung ausspricht, trägt er seinen »sachlichen« Bericht über die Tat vor und führt die Anwesenden in die Aktion *Freiheit* ein:

»Am 23. Februar 2014, zwischen 7:00 und 8:00 auf der Malo-Konjušennyj-Brücke in St. Petersburg, genauer über dem Kanal Griboedova gegenüber dem Haus 1/8 am südlichen Mojka-Kanal, und somit auf einem öffentlichen Platz, dem kulturellen und historischen Zentrum St. Petersburgs, hat Pawlenski, nach Absprache mit mehreren Menschen, und somit mit Absicht, ungesetzlich und aus rowdyhaften Motiven gehandelt und gesellschaftliche Moral und Sittlichkeit verletzt. Somit zeigte er Missachtung gegenüber der Gesellschaft und den Öffentlichkeitsinteressen und missachtete grob die gesellschaftliche Ordnung. Er handelte absichtlich und demonstrativ, im Vorfeld die Medien informierend und somit auch im Bewusstsein der Ordnungswidrigkeit. Bereits im Vorfeld hat Pawlenski Autoreifen besorgt, hat diese zum Platz des Verbrechens bringen lassen, zudem hat er auch die Lieferung von Holzstöcken und Metallblechen sowie die Mittel zum schnellen Entflammen der genannten Objekte organisiert. Danach hat er die genannten Objekte auf der erwähnten Brücke ausgebreitet, die Autoreifen mit entflammender Flüssigkeit übergossen und die genannten Autoreifen auf der 10m² großen Oberfläche der Brücke angezündet. Währenddessen hat Pawlenski in seinen Händen die Holzstöcke gehalten und mit diesen auf die im Vorfeld ausgebreiteten Metallbleche geschlagen.«

Fließend geht die bemüht sachliche Darstellung des Staatsanwalts in eine Wertung über: »Mit dieser vorsätzlichen Handlung im Zuge der sogenannten *Aktion Freiheit* hat Pawlenski gemeinsam mit anderen Beteiligten das Kulturdenkmal Malo-Konjušennyj-Brücke entweiht. Durch das Brennen der Reifen wurde die Oberfläche der genannten Brücke beschmutzt, was nur nach Einbeziehung spezieller Technik durch die Stadtstraßenreinigung beseitigt werden konnte und folglich Gesamtkosten von 27.014 Rubel und 26 Kopeken verursacht hat.« Zusätzlich erwähnt der Staatsanwalt, dass »neben der Schändung von ästhetischen Merkmalen und der Außenansicht der Brücke auch die Normen der Moral und Sittlichkeit zynisch verletzt sowie der gesundheitliche Schaden der Bürger in Kauf genommen« wurde.

5. Anhörung in St. Petersburg

Auftakt zum Prozess um die Aktion *Freiheit* am 15. Juli 2015, damals noch in der St. Petersburger Gerichtsabteilung Nr. 199: Bevor Richterin Nikitina die Zeugenaussagen empörter Bürger anhören konnte, hatte sie über einen Antrag der Verteidigung Pawlenskis zu entscheiden, in dem um die Zulassung eines weiteren Verteidigers gebeten wurde – Pavel Jasmans. Mit Verweis darauf, dass Jasman dem Ermittlungskomitee bereits im Vorfeld angehört und überdies mit der Untersuchung des Falls beauftragt gewesen war, wies Nikitina das Gesuch ab. Aus Protest gegen diese Entscheidung lehnte Pawlenski jede weitere Äußerung in diesem Prozess ab und erhielt sein Schweigen bis zur letzten Sitzung aufrecht.

Bereits in der ersten Phase des Prozesses, in St. Petersburg, bildeten die Aussagen der Zeugen einen bunten Strauß: Da waren die Mitarbeiter des Reinigungsdienstes

»Centr«, die die Brücke nach dem Vorfall gereinigt hatten, wozu sie »besondere Mittel« einsetzen mussten und von denen einer bereits im Vorgespräch nahelegte, die Täter zu »fassen und zu erschießen«, was der Staatsanwalt genüsslich vorlas; Fotografen und Journalisten, die über Soziale Medien von der bevorstehenden Aktion erfahren hatten und vor Ort waren, um über Pawlenskis *Freiheit* zu berichten; die neben der Brücke lebenden, sich vom Lärm und Rauch der Aktion gestört fühlenden Anwohner; eine Denkmalschützerin, die besonders wegen ihrer Metaphorik auffiel, weil sie die Brücke als ein »lebendiges Wesen« beschrieb, das nun »beleidigt« sei. Jede Aussage, so eigenartig sie auch war, gewann besonders durch ihre Wiederholung an Wirkungskraft – das Reglement der Prozessführung in Russland sieht vor, dass die Richterin das Protokoll der Zeugenaussage vorliest, bevor das Podest geräumt wird und der nächste Zeuge angehört werden kann. Die Akzentuierung beim Vorlesen liegt dabei also nur in der Macht des Richters.

Wenn eine Anhörung ausfallen musste, weil Zeugen nicht aufgetaucht waren, griff Pawlenski teils selbst ins Geschehen ein und verschenkte an die Anwesenden die von ihm mitherausgegebene Zeitschrift *Political Propaganda*.

Am 19. Oktober 2015 vertagte die Richterin die Sitzung um einen Monat, weil der Künstler aus einem »Arbeitsgrund«, wie seine Anwälte mitgeteilt hatten, nicht kommen konnte. In der St. Petersburger Gerichtsabteilung Nr. 199 wird Pawlenski nicht mehr auftauchen. Am 9. November 2015 führt Pawlenski seine Aktion *Bedrohung* aus: Er zündet die Tür des russischen Geheimdienstes an und landet im Gefängnis. Alle Versuche, den Künstler auf Kaution freizubekommen, scheitern; genauso der Versuch der Richterin, den Arrestanten zum Prozess nach St. Petersburg zu laden. Nach viermaligem Vertagen des Prozesses droht der Fall am 23. Februar 2016 zu verjähren – so bleibt der Richterin Nikitina nichts anderes übrig, als den Prozess mit allen Beteiligten nach Moskau zu verlagern.

6. Anhörung in Moskau

Für die Fortführung des *Freiheit*-Prozesses in der russischen Hauptstadt wurde zunächst ein ungewöhnlicher Ort festgelegt: Das Serbski-Wissenschaftszentrum für Sozial- und Gerichtspsychiatrie. Die Mitarbeiter der Klinik kannten Pawlenski bereits, weil seine Aktion *Abtrennung* auf der Mauer des Komplexes stattgefunden hatte und er anschließend im Inneren versorgt worden war. Nun wurde der Künstler erneut hierher gebracht, weil man nach seiner Aktion *Bedrohung* eine »gerichtliche psychologisch-psychiatrische Untersuchung« angeordnet hatte. Auch wenn das Wissenschaftszentrum für Gerichtspsychiatrie über die zur Durchführung eines Prozesses notwendigen Räumlichkeiten und passendes Equipment verfügt, war den Medizinern ein »Prozess in der Psychiatrie« dann offenbar doch zu viel; das Serbski-Wissenschaftszentrums wurde wegen Grippen-Quarantäne für alle Besuche von außen geschlossen. Damit war auch klar, dass der Fall der Aktion *Freiheit* verjähren wird.

Ob alle Beteiligten im Prozess um die Aktion *Freiheit* damit zufrieden waren oder nicht, muss an dieser Stelle offen bleiben. Am 26. April 2016 stellte die Richterin im Moskauer Preobraženskij-Gericht Pawlenski die Frage nach Beendigung des Prozesses, er hätte nur zustimmen müssen. Seine Antwort war kurz: »Am 15. Juli habe ich Ihnen bereits alles gesagt. Reglement des Schweigens.« Die Richterin sprach eilig aus, dass der Angeklagte dem Vorschlag nicht widerspreche, doch bevor sie mit der Prozedur der Fallschließung beginnen konnte, warf Verteidiger Dmitri Dinze ein: »Mein Mandant hat mir ausgerichtet, dass er gegen das vorzeitige Beenden des Prozesses ist. Wir haben eine Reihe von Zeugen, die wir noch anhören müssen. Zum Beispiel morgen?«

Wenn den Beteiligten bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar gewesen war, wer in diesem Prozess die Fäden in den Händen hielt, so war die Erkenntnis jetzt nicht mehr wegzuschieben: Der Regisseur saß hinter der Glasscheibe und beobachtete das Geschehen. Während der Staatsanwalt nun, wie es die Ordnung eines außerhalb der eigentlichen Gerichtsstelle stattfindenden Verhandlungstermins verlangt, das gesamte Material des Falls rekapitulierte und die Richterin die Anklageschrift verlas, meldete sich Dinze hin und wieder zu Wort: »Wir können bestimmte Punkte auch abkürzen.« Ein Seufzer der Erleichterung ging durch den Gerichtssaal.

Nach der Rekapitualiton des Falles begann eine mediale Inszenierung: Das Sichten von Fotografien und Videoaufzeichnungen von Journalisten und Überwachungskameras, wofür eine Videoanlage in den Gerichtssaal gefahren wurde. Staatsanwalt Lytaev begleitete die Vorführung: »Die Datei heißt ›Uferstraße des Flusses Mojka. 23. Februar‹. Die Aufzeichnung beginnt gegen 06:30 Uhr«. Nun spult er bis zum Beginn der Aktion vor und fährt fort: »Um 07:45 Uhr tauchen im Bild Menschen auf und schmeißen Autoreifen. Sie breiten weitere Reifen auf der Brücke aus. Auf dem

Bildschirm erkennt man, wie eine Anzahl von Menschen noch mehr Reifen auf die Brücke bringt und sie aufeinander stapelt wie eine Barrikade. Um 7:48 Uhr bringen sie Metallplatten und legen auch diese auf die Brücke. Um 07:49:28 Uhr werden die Reifen angezündet. Zusätzlich wird eine Flüssigkeit auf die Reifen gegossen, die Flamme wird größer. Eine Reihe von Menschen schlägt mit Stöcken auf die Metallplatten – 07:50 Uhr.« Der Staatsanwalt, die Richterin und die Anwesenden schauen zu, wie die Reifen brennen. Es dauert eine Viertelstunde, in dieser Zeit sind schon einige Besucher gegangen, bis der Staatsanwalt sich wieder zu Wort meldet: »Um 08:04 Uhr ist im Bild zu sehen, wie die Feuerwehr auf dem Platz des Geschehens mit dem Löschen beginnt. Auch das Auto der Miliz ist zu sehen. Um 08:27 Uhr ist zu sehen, dass auch ein Krankenwagen dazu gekommen ist. Die Aufzeichnung endet gegen 9:00 Uhr.«

Nach vierstündiger Sitzung mit Sichtung des Videomaterials der Aktion vertagt die Richterin den Prozess auf den nächsten Tag. Pawlenski wird zurück ins Gefängnis eskortiert. Auf der Tagesordnung der folgenden Sitzung am 27. April 2016 steht die Anhörung von drei Zeuginnen, die nacheinander aufgerufen und in den Saal gebeten werden. Bereits die erste fällt durch ihre Kleidung auf, sie trägt eine enge gestreifte Bluse und einen schwarzen Rock mit langem Beinausschnitt. Auf die Frage, woher sie den Angeklagten kenne, antwortet sie genau wie die beiden anderen Frauen: »Aus dem Internet«. Vor drei Wochen sei ihnen das Video auf einem Laptop vorgeführt worden von einem ihnen unbekannten Mann, der sie um eine ehrliche Aussage vor Gericht gebeten habe. Die Aktion *Freiheit* verstehen alle drei nicht als Kunst, denn Pawlenski sei ja auch kein Künstler, weil er keine Blumen male. Auch einen Akt des Vandalismus können die Frauen nicht erkennen. Kurz nachdem der Verteidiger noch einige Pawlenski unterstützende Stellungnahmen von Künstlern für die nächste Anhörung angekündigt und die Richterin die Sitzung geschlossen hat, meldet sich Pawlenski zu Wort und offenbart, dass es sich bei den Frauen um Prostituierte handelt, die er bestellt hat. Offensichtlich geht es ihm schon längst nicht mehr um den Fall. Er lädt unterschiedliche Menschen aus verschiedenen gesellschaftlichen Schichten ein und lässt sie über seine Kunst sprechen. Die ästhetische Wertung der Kunst spielt dabei keine Rolle, egal, wie sie über ihn und seine Kunst sprechen, sie sprechen darüber, sie fangen an, seine Aktionen zu reflektieren. Wegen terminlicher Überschneidungen soll die nächste Sitzung erst am 16. Mai stattfinden (mittlerweile hat ein weiterer Prozess gegen Pawlenski begonnen, der russische Geheimdienst FSB führt wegen der Aktion *Bedrohung* Klage gegen ihn). Gerüchteweise sollen hier Obdachlose oder Manager vor Gericht auftreten – aufgerufen werden jedoch Menschen aus der Ukraine, die Pawlenski auf dem Maidan kennengelernt haben wollen. Erwartungsgemäß zeigen sie Verständnis für den Künstler. Als eine Zeugin ihre Aussage mit kunsthistorischer Sachkenntnis begründen möchte, unterbricht die Richterin: »Oh nein, wir wollen hier nichts über Futuristen hören«. Weitere Zeugen und Experten seitens der Verteidigung, unter denen auch ein Linguist zur begrifflichen Klärung von »Entweihung« gewesen wäre, lässt die Richterin nicht zu. Sie ordnet an, mit den Plädoyers zu beginnen.

7. Das Urteil

Die Urteilsverkündung erfolgt am 19. Mai 2016. Die Anklage fordert in ihrem Plädoyer einen Hausarrest von zwei Jahren. Da diese Strafe jedoch der Form des Gerichtsverfahrens, das ja bereits verjährt war, nicht mehr entsprechen konnte, bleibt dem Staatsanwalt auch nichts anderes übrig, als eine Freilassung zu empfehlen. Die Verteidigung hält einen Freispruch für angemessen.

Als die Richterin ihr Podest betritt, ist im Saal kaum noch Platz. Den Angeklagten kann sie durch die Menge an Menschen, Fernsehteams, Pressevertretern, Fotografen überhaupt nicht sehen. Leise und schnell liest sie das Urteil vor. Empörung über akustisches Nichtverstehen geht durch den Raum, auch Pawlenski meldet sich und sagt, dass er nichts hören kann. Ohne zu reagieren, liest Richterin Nikitina ihr Urteil zu Ende. Am Ende stehen ein Jahr und vier Monate Hausarrest, die aber wegen der Verjährung des Falls nicht in Kraft treten. Der Fall um die Aktion *Freiheit* ist abgeschlossen. Die Anwesenden verlassen den Raum, die Richterin und der Staatsanwalt können endlich nach St. Petersburg zurückfahren. Pawlenski wird abgeführt und zurück ins Gefängnis gebracht, wo er bis zum Ende des Prozesses um die Aktion *Bedrohung* bleiben wird.

8. Der Prozess der Tür

Was es heißt, dem »Torhüter« vor den Toren des Gesetzes zu begegnen oder sich den bürokratischen Prozeduren einer Macht auszuliefern und folglich von einer Tür zur anderen zu wandern, hat Franz Kafka wohl am eindringlichsten in seinem Werk *Das Schloss* beschrieben. Doch was geschieht, wenn sich hinter den Türen Macht-Mechanismen befinden,

die sich über das Gesetz erheben? Welche Formen können sie annehmen und stoßen ihre Inhalte überhaupt an Grenzen? Von welchen Wechselbeziehungen zwischen ästhetischen und juristischen Urteilen kann dann überhaupt noch die Rede sein? Um diese Fragen zu beleuchten, gilt es in das System einzudringen. Und wenn der »Torhüter« den Einlass verweigert, muss er zum Begleiter werden. Mit der Aktion *Freiheit* und ihren Folgen ist es Pawlenski gelungen, die Grenze der politischen Kunst auszudehnen. Die Aktion *Bedrohung* sollte genau da ansetzen.

Alle Aktionen Pawlenskis sind so konzipiert, dass auch die Mechanismen der politischen Kunst nach Unterbindung in Bewegung kommen, sich mit dem Apparat der Justiz gleichschalten und von den Zahnrädern der Bürokratie am Laufen gehalten werden. Der Tür, die nach Jacques Lacan ihrer Natur nach zur symbolischen Ordnung gehört und auf etwas öffnet, »von dem wir nicht so recht wissen, ob's das Reale oder das Imaginäre ist, aber eines von beidem ist es,« kommt dabei eine besondere Rolle zu. Als herkömmliches Attribut jedes Bauwerks schließt die Tür auch die prozessuale Leitdifferenz der Architektur mit ein. Als Medien der Architektur, die zwischen innen und außen agieren sowie »diese Unterscheidung zugleich thematisieren und dadurch ein System etablieren, das aus den Operationen des Öffnens und Schließens gemacht ist,« sind Türen Bestandteil der kulturellen Stillstellung. Erst die Tür also eröffnet einen Zugang, in dem das Verhältnis zwischen Sakralem und Profanem oder eben Gesetz und Unrecht ersichtlich wird. Es ist also geradezu bezeichnend, dass die Aktion *Bedrohung*, das Anzünden der Tür des »Schlosses«, das von den Moskauern bis dato stets weiträumig umfahren wurde, dazu führte, dass Tür und Gebäude plötzlich als Kulturobjekt begriffen werden, vor dem junge Leute Selfies knipsen; trotz des Versuchs, die Sakralität des Ortes durch eine Abdeckung mit Blech – einen neuen eisernen Vorhang – zu wahren.

Durch das Verzahnen der politischen Kunst mit dem Machtmechanismus gelingt es Pawlenski, systemtreue Verfahren und konventionelle Handlungsanweisungen offenzulegen, die die Beteiligten selbst nicht kontrollieren können, so dass auch die Frage aufkommt, ob die Kategorien der Verantwortlichkeit und Zurechenbarkeit unbrauchbar werden. Wie die zusammengetragenen Dokumente (Festnahme-Protokolle, Diagnosen, Gerichtsurteile) belegen, wird der Künstler immer wieder mit gleichen Abläufen konfrontiert; so dass die psychiatrischen Untersuchungen, denen er sich nach jeder Aktion unterziehen muss und in denen ihm stets vollkommene geistige Gesundheit attestiert wird, vielmehr die neurotischen Störungen des politischen Systems offenbaren als eine Erkrankung des Künstlers. So auch dieses Mal: nachdem die Mitarbeiter des Serbski-Wissenschaftszentrums für Sozial- und Gerichtspsychiatrie, auf dessen Mauer Pawlenski 2014 die Aktion *Abtrennung* vollzogen und sich ein Ohrläppchen abgeschnitten hatte, ihm einmal mehr bescheinigt hatten, zurechnungsfähig zu sein, konnte der Prozess beginnen. Auf der Anklagebank Pawlenski, der sich auf sein Schweigerecht berief, da die Richterin seiner Forderung, die Aktion als terroristischen Anschlag einzustufen, nicht nachgekommen war. Unter Berücksichtigung dessen, dass es sich bei der Tür des FSB-Gebäudes um ein denkmalgeschütztes Objekt handelt, in dem »zu Zeiten der Repressionen bedeutende Staatsmänner, Personen des öffentlichen Lebens, Militärchefs und Vertreter aus Wissenschaft und Kultur in Haft« waren, stufte die Richterin die verübte Straftat nach Paragraph 243 Teil 1 Strafgesetzbuch der Russischen Föderation ein – Sachbeschädigung eines denkmalgeschützten Objekts.

Auf der Seite der Kläger befanden sich die Vertreter des FSB, eines der berüchtigtsten Geheimdienste der Welt. Der Prozess versprach also schon im Vorfeld, bis dahin im Verborgenen gebliebene Informationen der Öffentlichkeit und damit auch künftigen Generationen zugänglich zu machen.

Die vorgeladenen Zeugen waren vielfältig: Restauratoren, die die verbrannte Tür begutachtet hatten, die übrigens dem Gericht und der Verteidigung aus Gründen der Geheimhaltung nicht vorgeführt werden durfte; Denkmalschützer, die die Arbeit der Restauratoren anzweifelten und zudem attestierten, dass die beschädigte Tür nicht denkmalgeschützt sein könne, da die ursprüngliche schon Jahre zuvor ausgetauscht worden war und die neue Tür den Ausgangsentwürfen nicht mehr entsprach – nebenbei wurde festgehalten, dass der FSB nie die denkmalschutzrechtliche Erlaubnis für den Austausch der Originaltür eingeholt hatte; und nicht zuletzt auch die »Torhüter«, die den Künstler verhaftet hatten und nun vor Gericht mit zitternder Stimme offenbarten, sie seien gar keine »Torhüter« und keine Polizisten, sondern verkleidete Mitarbeiter des FSB und auf detaillierte Nachfragen der Verteidigung hin stets aus Gründen der Geheimhaltung die Aussage verweigerten.

Nach sieben Monaten Untersuchungshaft und einer von der Richterin angeordneten Geldstrafe von umgerechnet 27.000 € kam Pawlenski wieder frei. Diesmal stieß er selbst

die Tür des Gerichts auf und verkündete vor versammelter Presse, er werde die Strafe nicht zahlen, sondern prüfen, ob er den FSB wegen Missachtung des Denkmalschutzes anklagen könne.

Die offenbar milde Straffe bezeichnete Pawlenski als eine »Maske des Humanen«, die sich der Machtapparat aufgesetzt habe. Ihm war bewusst, dass es noch ein Nachspiel geben würde.

9. Nachspiel

Am 16. Januar 2017 veröffentlichte Pawlenski in den sozialen Medien eine Stellungnahme, aus der hervorgeht, dass der Künstler mit Oksana Shalygina und den beiden gemeinsamen Töchtern Russland verlassen hat und in Paris um politisches Asyl bittet:

»Die ganzen Jahre über führten wir einen Kampf um die Deutungshoheit. Und der Kampf um die Deutungshoheit ist ein Kampf um die öffentliche Meinung. All diese Jahre versuchte das Regime zu beweisen, dass ich entweder ein Verbrecher oder ein Verrückter bin. Wer genau ich bin, war unwichtig; wichtig war nur, dass ich kein Künstler bin, sondern ein Zerstörer kultureller Werte. Bis heute ist dem Apparat dies jedoch nicht gelungen und all seine Versuche, mich zu unterdrücken, kehrten sich gegen das polizeiliche System. Das System selbst hat in diesen Versuchen nur seine repressive Mechanik offenbart.

Und dennoch verfügt das Regime über eine ungeheure Kraft und technische Ressourcen. Wir wurden ununterbrochen verfolgt, heimlich verhört, immer in der Absicht, uns aus dem gesellschaftlichen und politischen Leben des Landes zu beseitigen.«

Ausgerechnet eine Schauspielerin eines Moskauer Theaters, in dem das *Verhör* aufgeführt wurde, erstattete Anzeige bei der Polizei wegen »gewaltsamer Handlungen sexuellen Charakters, verübt von einer Gruppe,« die sich gegen Pawlenski und seine Freundin Oksana Shalygina richtete.

»Ein kluger Schachzug aus Sicht des Apparats – wir beide werden nun angeklagt und uns droht eine Freiheitsstrafe von bis zu zehn Jahren. Doch faktisch werden wir alle vier, auch unsere Kinder, angegriffen. Zwei von uns gehen mit einer schmutzigen Strafe in die Arbeitslager und versuchen, Mitinhaftierte zu überzeugen, dass wir unschuldige Opfer einer operativen Zersetzungsmaßnahme sind. Und die anderen beiden, unsere Kinder, haben ein Treffen mit der Schule des Lebens in den Kinderheimen. Die technokratische Antwort der Macht auf unsere Ablehnung der Ehe und des Bildungssystems.«

Pawlenski wurde mit der Anzeige konfrontiert, als er sich im Winter 2016 im Ausland aufhielt und seine Bücher vorstellte. Die Vorwürfe erschienen ihm absurd und er flog zurück nach Moskau, wo er gleich am Flughafen gemeinsam mit Shalygina verhaftet wurde. Nach neun Stunden Verhör wurden die beiden plötzlich freigelassen mit der »Bitte«, Moskau nicht zu verlassen. Doch es wurde beiden sehr deutlich klargemacht, dass Pawlenski im Jahr 2017, in dem die Russische Revolution 100 wird, aus dem politischen Kontext zu »liquidieren« sei: Lagerhaft oder Exil.

Heute in Paris lebend und auf die Antwort der französischen Behörden bezüglich des politischen Asyls wartend, gibt der Künstler zu, dass »dem Apparat dieser Zug gelungen ist. Die Zersetzungsmaßnahme wurde erfolgreich durchgeführt.« Doch er sagt auch, dass es in diesem Kampf keine Stetigkeit gibt – »Wir werden von nun an noch präziser sein, und das Leben wird zeigen, wem das letzte Wort gehört.«

der (nicht-)behinderte körper: reflexionen im anschluss an die disability studies

von Anne Waldschmidt

Ob kleinwüchsig, blind, gehörlos oder bewegungseingeschränkt, verhaltensauffällig oder kognitiv beeinträchtigt: Wird das Phänomen Behinderung thematisiert, tauchen unweigerlich – faktisch oder im Geiste – seltsam geformte, sich auffällig bewegende und merkwürdig artikulierende Körper auf, in anderen Worten: Menschen, denen man ihre Zugehörigkeit zur Gruppe »der Behinderten« auf den ersten Blick anzusehen meint.

»Wir Normalen«[1], d. h. diejenigen, die sich auf der »sicheren«, nämlich der Seite ohne Auffälligkeiten oder Abweichungen wähnen, glauben ziemlich genau zu wissen, worum es bei einer Behinderung geht: Die Menschen, die »behindert« *werden* (im Sinn sozialer Benachteiligung), *sind* tatsächlich auch »behindert« (im Sinn einer Abweichung von zumeist als selbstverständlich, weil als »natürlich« betrachteten Körper- oder Gesundheitsnormen) – so jedenfalls lautet der bis heute vorherrschende und zumeist unhinterfragte Deutungszusammenhang. Offensichtlich scheint es dem *common sense* nichts auszumachen, Behinderung tautologisch zu verstehen: Behindert ist man, wenn und weil man behindert ist.[2] [...]

In meinem Vortrag möchte ich zeigen, dass man mit den *Disability Studies* das Differenzverhältnis (Nicht-)Behinderung auch ganz anders denken kann als mit den bislang vorherrschenden Disziplinen von (medizinisch-psychologisch orientierter) Rehabilitation und Heilpädagogik. Eine andere Sichtweise erscheint schon deshalb angezeigt, weil die etablierten Ansätze allzu sehr auf Problemlösung fixiert sind und die Komplexität von Behinderung in ihrem Verhältnis zu Nichtbehinderung nicht hinreichend erfassen.

Ausgeblendet wird zumeist, dass verkörperte Differenz eine weit verbreitete Lebenserfahrung darstellt. Im Grunde ist Behinderung nicht die Ausnahme, die es zu kurieren gilt, sondern die Regel, die in ihren vielfältigen Erscheinungsweisen zunächst einfach zu akzeptieren wäre. Es hat gesellschaftspolitische und kulturelle Gründe, dass ihr dennoch ein Ausnahmestatus zugeschrieben wird. Offensichtlich wird sie in der sich weiter ausdifferenzierenden Gegenwartsgesellschaft als gemeinsam geteilte, kollektiv wirksame Abgrenzungskategorie »gebraucht«, damit im Kontrast so etwas wie »Normalität« entstehen kann. Ja, mehr noch: Vielleicht benötigen fortgeschrittene moderne, durch Pluralität und Heterogenität gekennzeichnete Gesellschaften für ihre Herstellung und Sicherung von Normalität auch jeweils eigene Vorstellungen von »A-Normalität«, wie sie z. B. an Behinderung festgemacht werden.[3] [...]

Die Ausgangsfrage lautet daher *nicht*: Wie soll die Gesellschaft mit behinderten Menschen umgehen? Vielmehr gilt es, einen Schritt zurück zu treten und grundsätzlicher zu fragen: Wie, warum und wozu wird – historisch, sozial und kulturell – *Andersheit* als Behinderung hergestellt, verobjektiviert und institutionalisiert? [...]

Anne Waldschmidt *ist Professorin für Soziologie und Politik der Rehabilitation, Disability Studies in Köln und leitet die Internationale Forschungsstelle Disability Studies. Sie verknüpft Disability Studies und Disability History mit Wissens-, Körper- und politischer Soziologie, Intersektionalitäts- und Diskriminierungsforschung, Diskurstheorie und -analyse.*

Disability Studies: Konturen eines Forschungsfeldes

Bei den *Disability Studies* handelt es sich um eine interdisziplinäre Forschungsrichtung, die ihre Impulse der internationalen Behindertenbewegung sowie den kritischen Sozialwissenschaften und Cultural Studies verdankt.

Für das Forschungsfeld zentral war die Etablierung eines sozialen Modells von Behinderung (Oliver 2009), das den Blick auf die gesellschaftlichen, behindernden Barrieren richtet anstatt Behinderung als medizinisches und somit individuelles Defizit zu begreifen. Die Unterscheidung zwischen »disability« (Behinderung) als sozial bedingter Benachteiligung und »impairment« (Beeinträchtigung) als klinisch relevanter Diagnose ist dabei der Ausgangspunkt.

[...] Die folgenden Grundannahmen verleihen dem internationalen Forschungsfeld seine Konturen:[4] Ausgangspunkt ist die These, dass Behinderung in Gesellschaft und Kultur hergestellt wird – konstruiert und produziert in wissenschaftlichen, kulturellen und alltagsweltlichen Diskursen sowie in politischen und bürokratischen Verfahren, habitualisiert als alltägliche Umgangsweisen mit Behinderung und »verinnerlicht« als subjektive Sichtweisen und Identitäten. Somit gilt es, die verschiedenen Ebenen des Gesellschaftlichen und Kulturellen in den Blick zu nehmen: die vielfältigen Inszenierungen von Normalität, die Machtmechanismen in und durch Organisationen, in denen »A-Normalität« hergestellt und abgesichert wird, und die Wirklichkeit konstituierende Kraft von dahinter stehenden Wissensapparaten. [...]

Klassifizierende, diagnostizierende, therapeutisierende Blicke

Körper und Macht – das sind wichtige Themen insbesondere der kulturwissenschaftlichen *Disability Studies*. Wesentliche Impulse haben sie durch das Werk Michel Foucaults und dessen Studie *Die Geburt der Klinik*[5] erhalten, deren

archäologische Herangehensweise den »klinischen Blick« in den Mittelpunkt stellt. Dieser Blick ist der des Arztes und Wissenschaftlers, der beobachtet, um zu erkennen, der die Oberfläche des Körpers zu durchdringen sucht, um therapeutisches Wissen anhäufen zu können. Der klinische Blick verfügt über Deutungs- und Handlungshoheit und stellt somit ein Instrument der Differenzbildung dar.

Mit den *Disability Studies* gerät dieser Blick selbst ins Fadenkreuz der Analyse. Die Studien drehen nämlich das Verhältnis um: Sie konfrontieren die wissenschaftlichen, klinischen, therapeutischen Perspektiven mit den Sichtweisen ihrer Objekte. Diejenigen, die zu Patienten, Anstaltsinsassen, Rehabilitanden gemacht werden, schauen sozusagen zurück. Sie hinterfragen ihrerseits die klinisch-diagnostischen Episteme, betreiben kritische Wissenschaftsgeschichte, problematisieren die fraglose Geltung von Normalitätsbegriffen und untersuchen die Prozesse von Stigmatisierung und Institutionalisierung. Aus diesem Grund trifft man in den *Disability Studies* immer wieder auf Reflexionen über die Bedeutung des Sehens für die Konstruktion von Behinderung, über den Stellenwert von visueller Wahrnehmung und die Visibilität von Merkmalen, die erst dann, wenn sie dem Auge[6] des Betrachters zugänglich gemacht werden, als Zeichen einer Behinderung gedeutet werden können. [...]

Wissensanhäufung, Erkenntnisgewinn ist nur ein Aspekt von Sichtbarkeit, gleichzeitig geht es immer auch um eine zweite Dimension, um die Überwachung mit Hilfe einer panoptischen Anordnung. In seiner Studie *Überwachung und Strafen* hat Foucault herausgearbeitet, dass der Blick, der wissen und erkennen will, sich mit dem Blick verbündet, der kontrollieren, disziplinieren und normieren will.

Für den Raum des Theaters stellt sich meines Erachtens vor diesem Hintergrund die Frage, ob es den dramaturgischen Inszenierungen gelingt, diesen herrschenden, machtvollen Blick auf den behinderten Körper zu brechen, kritisch zu hinterfragen oder sogar ganz aufzuheben. Begnügt die Dramaturgie sich lediglich damit, den behinderten Körper in das Scheinwerferlicht zu stellen und ihn somit wiederum der Klinik und dem Panoptikum zu überlassen, dann wird aus der Inszenierung doch wieder nur eine Freakshow, in der das hemmungslose, voyeuristische Anstarren regiert.

Die Frage ist also: Welche Blicke werden auf Körper geworfen, die in irgendeiner Weise auffällig sind, eine verkörperte Differenz aufweisen? Und: Wie werden diese Blicke auf behinderte Menschen konstruiert, produziert, inszeniert?

Voyeuristische oder realistische Blicke – Anstarren als konstruierende Praxis von Dis/ability

Das (An-)Starren als eine besondere Form des Blicks auf behinderte Menschen zieht sich als Thema durch das Werk einer US-amerikanischen Autorin aus den *Disability Studies*. Die Literaturwissenschaftlerin Rosemarie Garland-Thomson (2002) geht davon aus, dass es eine historische Kontinuität des Anstarrens von der Antike bis in die Moderne gibt: Menschen mit verkörperter Differenz waren Objekte von Ehrfurcht, Verachtung, Entsetzen, Vergnügen, Inspiration, Mitleid, Gelächter oder Faszination – immer aber wurden sie direkt und unverhohlen angestarrt. [...]

Dabei richtet sich der Blick der sogenannten Normalen zumeist ausschließlich auf den beeinträchtigten Körperteil; selten erfasst der Blick den ganzen Körper der behinderten Person. Garland-Thomson begreift das Anstarren als eine Variante des bewertenden Blickes, der eine spezifische Beziehung, eine sogenannte »awkward partnership« zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten herstellt. [...] Das Phänomen des Starrens auf den behinderten Körper trägt somit dazu bei, hierarchische Differenzlinien zwischen behindert/anders und nichtbehindert/normal zu ziehen und Machtverhältnisse zu manifestieren.

[...] Auf der Basis dieser Analyse arbeitet Garland-Thomson eine Systematik heraus, in der sie vier grundlegende Darstellungsweisen von Behinderung unterscheidet. Mit den Worten der Autorin lassen sich diese Sichtweisen als visuelle Rhetoriken von Behinderung (»visual rhetorics of disability«) bezeichnen. Dabei bezieht sie sich auf das Medium der Fotografie; das Tableau ist jedoch auch für andere kulturelle Repräsentationsweisen gut einsetzbar.

1. The wondrous[7]

Die erste und älteste Darstellungsweise von Behinderung soll Erstaunen und Bewunderung generieren; sie stellt eine häufig benutzte Inszenierungsweise von Behinderung dar und findet sich auch in der Kultur der Gegenwart, etwa in der massenmedialen Repräsentation von paralympischen Sportlern.

2. The sentimental[8]

Während die Darstellung behinderter Menschen als »wundersam« auf einer positiven Würdigung ihrer Fähigkeiten »trotz« Behinderung beruht, bewirkt die Rhetorik des Sentimentalen das Gegenteil: Sie produziert das sympathische Opfer, den hilflos und unschuldig Leidenden, die beide Unterstützung benötigen und unser Mitleid verdienen. Bei dieser Darstellungsweise wird mit Paternalismus und Caritas, emotionaler Rührung und Empathie sowie den Motiven des Kindlichen und Niedlichen gearbeitet.

3. The exotic [9]

Während die Rhetorik des Sentimentalen behinderte Menschen vertraut erscheinen lässt, handelt es sich bei der Rhetorik des Exotischen um einen Modus der Distanzierung und Entfremdung. Behinderung wird als fremd, sensationell, erotisierend bzw. unterhaltsam wahrgenommen. Die exotisierende Darstellung produziert einen ethnologischen Blick. Sie zeichnet sich durch unverhohlene Neugierde, Sensationslust und die unhinterfragte Verobjektivierung durch den Betrachter aus.

4. The realistic[10]

Während der exotisierende Modus die Fremdheit kultiviert, zielt die Rhetorik des Realismus darauf ab, Distanz und Differenz zu verringern. Hier wird versucht, eine Beziehung der Nähe und Vertrautheit zwischen Betrachtenden und Betrachteten aufzubauen, indem die »normalen« Eigenschaften des Menschen mit Behinderungen herausgestrichen werden.

Diese vier von Garland-Thomson herausgearbeiteten Inszenierungs- und Betrachtungsweisen dürfen nicht als starres Raster betrachtet werden, sie werden zumeist miteinander kombiniert und überschneiden oder überlagern sich.[11] Letztlich verknüpfen sich vor allem der bewundernde, der sentimentale und der exotisierende Blick in den Freakshows, den verschiedenen Formen der Ausstellung und Zurschaustellung von menschlichen Körpern mit ungewöhnlichen oder grotesken Merkmalen, zu Unterhaltungszwecken vor einem zahlenden Publikum im Rahmen von Aufführungen auf Jahrmärkten, im (Wander-) Zirkus, Museum, Vergnügungspark, Zoo etc., die im 19. Jahrhundert gängige Praxis in den USA und in anderen westlichen Ländern waren und in der klassischen Form bis in die 1930er Jahre hinein stattfanden, aber in verschiedenen Spielarten auch heute noch gang und gäbe sind.[12] […]

Kritisch lässt sich fragen: Wenn behinderte Körper auf der Bühne präsent sind, handelt es sich dann – in Anbetracht der Kulturgeschichte – letztlich nicht immer um eine Freakshow? Wenn es richtig ist, dass die vier erwähnten Darstellungsweisen nach wie vor den herrschenden Blick auf Behinderung bestimmen: Kann die Inszenierung von Behinderung überhaupt der kulturell überaus wirkmächtigen Tradition der Freakshow entkommen? Oder ist vor diesem Hintergrund die Repräsentation des behinderten Körpers auf der Bühne nur als ironische Brechung möglich, wie es etwa Christoph Schlingensief mit *Freakstars 3000* vorgemacht hat? […]

Seit den 1980er Jahren, mit dem Schauspieler und Regisseur Peter Radtke als Pionier, dessen von der Glasknochenkrankheit geprägter Körper u. a. in den Münchner Kammerspielen und am Wiener Burgtheater in verschiedenen eindrucksvollen Inszenierungen zu sehen war, hat der behinderte Körper eine eindrucksvolle Bühnenkarriere erlebt. Schauspieler und Schauspielerinnen mit Behinderungen wie z. B. ChrisTine Urspruch (*Tatort*), Jan Grünig (*Lindenstraße*), Samuel Koch und Jana Zöll (Staatstheater Darmstadt) bereichern das Theater, das Fernsehen und den Film, wenn auch zumeist in Nebenrollen und nicht als Protagonisten.

Längst wird das Auftreten des behinderten Körpers auf der Bühne unter das Label »postdramatisches Theater« (Hans-Thies Lehmann) subsumiert und gilt als ein Spezifikum aktueller Theaterästhetik. Die forcierte Körperlichkeit des postdramatischen Theaters kulminiert gewissermaßen in der physischen Bühnenpräsenz eines Körpers, der – so Lehmann – »durch Krankheit, Behinderung, Entstellung von der Norm abweicht und ›unmoralische‹ Faszination, Unbehagen oder Angst auslöst«. Der behinderte Körper wird – wie andere Texte, Mittel, Medien auch – zu einem dramaturgischen Stilmittel auf den Bühnen des Theaters der Gegenwart.

Im Anschluss an Garland-Thomson stellt sich jedoch die Frage: Genügt bereits physische Bühnenpräsenz an sich? Geht es lediglich darum, »unmoralische« Faszination, Unbehagen oder Angst auszulösen; warum sollen nicht auch Verständnis, Vertrautheit oder Vergnügen hervorgerufen werden? Wird im postdramatischen Theater der behinderte Körper nicht erneut zum Schauobjekt, funktionalisiert und instrumentalisiert für Inszenierungen, die sich als

vermeintlich originell verstehen, letztlich aber doch wieder nur Stereotypisierungen evozieren?

Wenn z. B. an der Oper Köln in der aktuellen Inszenierung *Candide* der kleinwüchsige Schauspieler Cihan Caglar, der ein Managementstudium absolviert und nebenbei als Darsteller tätig ist, oder Peter Gatzweiler, der ebenfalls als kleinwüchsiger Schauspieler, Model oder Walking Act arbeitet, lediglich »in Erscheinung« treten, nämlich laut Besetzungsliste die Figuren »Baron Thunderten-Tronck/Hangman/Slave« verkörpern, und zwar nur stumm, ohne Sprechrolle, dann frage zumindest ich mich in meiner Zuschauerrolle: Welcher Unterschied besteht eigentlich zwischen einer solchen Darbietung und dem Auftritt in einer klassischen Freakshow?

Perspektivenwechsel: »(Nicht-)Behinderung« anders sehen und denken

[…] »Sie hat keine Arme und keine Hände, wenn auch der Stumpf ihres rechten Oberarms bis zu ihrer Brust geht. Ihr linker Fuß wurde durchtrennt und ihr Gesicht ist voller Narben, die Nasenspitze ist verletzt und an der Unterlippe fehlt ein Stück. Glücklicherweise wurden die Gesichtsverstümmelungen behandelt und sind kaum noch sichtbar. Nur noch einige kleinere Narben fallen bei näherem Hinsehen auf. Der große Zeh ihres rechten Fußes ist abgeschnitten und ihr Torso ist mit Narben bedeckt. Zwischen ihren Schulterblättern gibt es eine besonders große Narbe, eine andere bedeckt ihre Schulter und eine dritte findet sich auf der Spitze ihrer Brust, bei der die linke Brustwarze herausgerissen ist.«[13]

So beschreibt Lennard Davis eine berühmte Statue, bei der wir gelernt haben, sie als den Inbegriff weiblicher Schönheit zu betrachten. Die vielen tausend Museumsbesucher, die jeden Tag in den Pariser Louvre kommen, würden sicher nicht auf den Gedanken kommen, die Venus von Milo als verletzt, verstümmelt oder verkrüppelt, mit einem Wort, als »körperbehindert« anzusehen; vielmehr würden sie ihre Anmut und Wohlgestalt hervorheben. Die gängige Beschreibung eines aus Stein modellierten, weiblichen Torsos lautet wohl eher so:

»Man könnte sehr gut darauf beharren, dass die Brüste schön sind. […] Sie sind klein, deutlich geformt und im höchsten Maße zart, mit einer Spur von Weichheit. […] Und gleichzeitig, in all ihrer Weichheit haben sie auch eine Festigkeit. […] Von ihren Brüsten abwärts beginnt ihre Gestalt bis zu ihrer Taille allmählich zu verschwimmen. Ihre Beine sind gerade und schlank, das hintere von ihnen ist schön geformt, und ihre Füße sind klein, weiß und hübsch.«[14]

Dieser Text verstört uns nicht, schließlich kommt hier lediglich der idealisierende Blick eines Mannes zum Ausdruck, der auch dann Ganzheit imaginiert und formvollendete Beine und Füße sieht, wenn die beschriebene Statue keine mehr hat und vollständig zertrümmert ist.[15]

Eine Irritation tritt erst dann auf, wenn man sich vorstellt, dass es sich bei diesem Zitat auch um die enthusiastischen Formulierungen eines männlichen Bewunderers von Mary Duffy handeln könnte, einer Künstlerin, die ihren eigenen, armlosen Körper inszeniert, um auf die Konstruktion des behinderten Körpers aufmerksam zu machen.[16] Die Performance, bei der sich die Künstlerin zunächst als Venus mit nacktem Oberkörper, die Hüften und Beine umhüllt von fließenden Stoffbahnen, präsentiert, um sich anschließend aus der Pose zu lösen und so die selbst hergestellte Ikonographie zu zerstören[17], thematisiert den Widerspruch zwischen der Imagination eines zertrümmerten Torsos als idealer weiblicher Körper und der negativen Bewertung eines real vorhandenen Frauenkörpers als behindert, weil ihm die Arme fehlen. Doch wird diese Performance tatsächlich auch so verstanden? […]

In den Begriffen Stuart Halls: Mag auch die Kodierung subversiv und kritisch gemeint sein, bei der Dekodierung durch die Rezeption setzt sich oft genug doch die stereotypisierende, hergebrachte Sichtweise wieder durch; d. h. die dominant-hegemoniale und nicht die oppositionelle Lesart erweist sich als wirkmächtig in der Rezeption – und dies unabhängig von der Intention des Künstlers.

Dagegen will die bewusste Zurschaustellung körperlich differenter Weiblichkeit, wie sie von Mary Duffy inszeniert wird, ja eigentlich den Blick zurückspiegeln, die Betrachter zwingen, die Selbstverständlichkeiten des eigenen Sehens in Frage zu stellen, und vermeintlich eindeutige Gleichsetzungen wie »normal = schön« und »behindert = hässlich« durcheinanderbringen, beunruhigen und irritieren.

Genau um diesen Perspektivenwechsel, um die Inversion der vorherrschenden Sichtweise, indem diese gleichermaßen aufgedeckt wie in Frage gestellt wird, geht es den *Disability Studies*. […]

Narrationsprothese: die Ambivalenz der kulturellen Repräsentation

Behinderung ist ein häufig benutztes Stilmittel zur Charakterisierung in vielen künstlerischen Werken. Es lässt sich folglich ein fortwährender Rekurs auf Behinderungsbilder in narrativen, visuellen oder darstellenden Medien finden. Ob in Theaterstücken wie *Richard III* oder *Die Glasmenagerie*, ob in Romanen wie *Ungeduld des Herzens* von Stefan Zweig oder *Die Blechtrommel* von Günther Grass, ob in Filmen wie *Forrest Gump* oder *Ziemlich beste Freunde* – in den literarischen und darstellenden Künsten wimmelt es geradezu von behinderten Körpern.

In ihrer Monographie *Narrative Prosthesis* entwickeln die beiden US-amerikanischen Kulturwissenschaftler David T. Mitchell und Sharon L. Snyder die These, bei den Versuchen, von den unzähligen Abweichungen des Körpers zu erzählen, handle es sich im Grunde um Bemühungen, den behinderten Körper unter Kontrolle zu bringen. Im Unterschied zu anderen Differenzkategorien habe Behinderung eine Fülle von Repräsentationen in künstlerischen Produktionen erfahren. In der Konsequenz habe sich aber die Marginalisierung behinderter Menschen inmitten einer fortwährenden Zirkulation ihrer Bilder ereignet. Um dieses Paradox begrifflich zu fassen, führen Mitchell/Snyder den Begriff der »Narrationsprothese« ein.

Als künstlich hergestelltes Ersatzobjekt für fehlende Körperteile oder Organe soll eine Prothese im wörtlichen Sinne eine Illusion realisieren helfen, denn sie dient dazu, einen Körper, der als unvollständig und dysfunktional gilt, wiederherzustellen. Gleichzeitig impliziert die Prothese normative Annahmen darüber, was als abweichend, korrekturbedürftig gilt. Einerseits macht eine Prothese wieder »ganz« und zumindest »fast normal«; andererseits verweist ihr Vorhandensein gerade auf das Fehlende und macht es erst richtig sichtbar – und die Wahrnehmung dieses »Fehlens« ist immer auch sozial bestimmt. Prothesen lenken die Aufmerksamkeit darauf, dass jemand von Körpernormen abweicht; gleichzeitig machen Prothesen diese Abweichung erträglich und somit tolerabel – sowohl für die nutzende Person als auch für die Umwelt. [...]

Durch den Begriff der narrativen Prothese, die man mit Bezug auf die Bühne auch »dramaturgische Prothese« nennen könnte, verkoppeln Mitchell/Snyder zwei unterschiedliche Sphären, den Bereich der kulturellen Repräsentation und den Bereich des nichtnormalen Körpers. Die Nutzung von Behinderung als Erzählfigur ist jedoch ambivalent:

Häufig werden behinderte Körper in Kunst und Kultur als Metapher benutzt, um in opportunistischer Weise gesellschaftliche Schwächen, Charakterfehler oder Herausforderungen des Lebens zu verdeutlichen oder auch um die eigentlichen Protagonisten umso makelloser und bewundernswürdiger erscheinen zu lassen. Es scheint fast so, als wäre es auf der Bühne oder in der Literatur ziemlich langweilig, würden nicht wenigstens die nichtnormalen Körper auftreten: Oft genug machen sie eine Handlung erst richtig interessant. Gleichzeitig ist ihr Auftauchen auch gefährlich, es gemahnt an Verletzlichkeit und Vergänglichkeit. Das subversive Potenzial des behinderten Körpers muss immer auch kontrolliert werden.

Insofern ist es nicht wirklich überraschend, dass zumeist reaffirmierende, d. h. auf Stereotypisierung aufbauende und diese verstärkende Darstellungsweisen überwiegen. Gleichzeitig lassen sich aber auch Versuche der bewussten Provokation von Irritation, Transgression und Kritik ausmachen. Die entscheidende Frage scheint mir zu sein, wie die Rezeption darauf reagiert: Setzt sich die herrschende Lesart durch, dass behinderte Menschen bedauernswürdige Opfer, Schicksalsgeprüfte oder ganz Andere sind, mit denen man möglichst nichts zu tun haben möchte? Oder ist ein unvoreingenommener, realistischer oder auch affirmativer Blick möglich? Parallel zur Entwicklung eines umfassenden Repertoires von Behinderungsrepräsentationen, bei dem sich in jüngster Zeit ein Trend zum Realismus anzudeuten scheint, ereignet sich nämlich weiterhin in der gesellschaftlichen Wirklichkeit der soziale Ausschluss behinderter Menschen. Dieser stellt, dessen sollte man sich bewusst sein, das Deutung generierende »framing« von Bühnenhandlungen dar. [...]

Begreift man Theaterproduktion als Bestandteil gesellschaftlicher Realität, so muss man konstatieren: Die Bemühungen einer Inklusion auf der Bühne und durch die Bühne sind bisher eher hilflos oder halbherzig geblieben. Welchen Beitrag zur Dekonstruktion der Differenzkategorie Behinderung könnte das Theater leisten? Diese Frage ist weiter unbeantwortet. Deshalb ist es das Anliegen der *Disability Studies*, die performativen Künste dazu aufzufordern, für neue, entstigmatisierende Repräsentationsweisen von Behinderung einzutreten und andere Blicke auf nichtnormale Körper zu ermöglichen. Im Anschluss an die *Disability Studies* geht es um ein »subversives« Programm, und dabei

ist es letztlich gleichgültig, ob dies im wissenschaftlichen Kontext oder auf der Bühne stattfindet. Im Wesentlich geht es darum, die hegemonialen Formen des Wissens von Behinderung zu destabilisieren und zu einer folgenreichen Irritation beizutragen, die dazu ermutigt, die gängigen Sichtweisen auf Behinderung zu hinterfragen und die gesellschaftlichen Praktiken der Ausgrenzung zu überwinden.

[1] *Vgl. Goffman, Erving:* Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität, *Frankfurt am Main 1996.*[2] *Soziologisch betrachtet finden sich solche Tautologien in der Regel dort, wo soziale Phänomene der Naturalisierung und Ontologisierung unterliegen und soziale Prozesse deren Konstruiertheit und damit Kontingenz verdecken (sollen). Tautologien lassen sich nicht nur im Behinderungsdiskurs, sondern bspw. auch im Falle von Alter(n), Geschlecht, Sexualität und Ethnizität beobachten.*

[3] *Wagner, Peter:* Soziologie der Moderne: Freiheit und Disziplin, *Frankfurt am Main 1995; Beck, Ulrich, Lau, Christoph (Hrsg.):* Entgrenzung und Entscheidung: Was ist neu an der Theorie reflexiver Modernisierung?, *Frankfurt am Main 2004.*

[4] *Für eine Einführung in den Diskurs eignen sich Barnes, Colin, Mercer, Geof (Hrsg.):* Exploring Disability. A Sociological Introduction, *Cambridge, Malden 2010; Davis, Lennard J. (Hg.):* The Disability Studies Reader, *New York, London 2006; Swain, John, French, Sally, Barnes, Colin, Thomas, Carol (Hrsg.):* Disabling Barriers – Enabling Environments, *London 2004; Lutz, Petra, Macho, Thomas, Staupe, Gisela, Zirden, Heike (Hrsg.):* Der (im-)perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung, *Köln, Weimar 2003; Albrecht, Gary L., Seelman, Katherine D., Bury, Michael (Hrsg.):* Handbook of Disability Studies, *Thousand Oaks 2001.*

[5] *Foucault, Michel:* Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, *München: Fischer 1973.*

[6] *Das »Auge« des Betrachters ist hier natürlich in einem weiteren, vor allem epistemologischen Sinne zu verstehen. Dass mit dem Fokus auf Visibilität die Gefahr verbunden ist, die Wahrnehmungsmodi blinder Menschen auszublenden, wird in den Disability Studies ebenfalls problematisiert.*

[7] *Rosemarie Garland-Thomson:* The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography, *in:* Disability Studies: Enabling the Humanities; *Hg von Sharon L. Snyder, Brenda Jo Brueggemann, Rosemarie Garland-Thomson; Modern Language Association of America, 2002; S. 56 – 75.*

[8] *Ebd., S. 63 – 65*

[9] *Ebd., S. 65 – 69*

[10] *Ebd., S. 69 – 75*

[11] *Ebd., S. 58*

[12] *Hierzu nur ein kurzes Schlaglicht: Googelt man aktuell den Begriff, werden über 2 Millionen Fundstellen im Internet aufgerufen (11.01.2017).*

[13] *Vgl. Davis, Lennard J.:* Enforcing Normalcy. Disability, Deafness and the Body, *London, New York: Verso 1995, 126; eigene Übersetzung aus dem Englischen.*

[14] *Dieser Text stammt aus dem 18. Jahrhundert und hat die Venus von Medici zum Gegenstand; entnommen aus: Barrel, John: »The Dangerous Goddess: Masculinity, Prestige, and the Aesthetic in Early Eighteenth-Century Britain«, in:* Cultural Critique 12 (1989), S. 101 – 131, *hier: 127; zit. n. Davis:* Enforcing Normalcy, S. 137; *eigene Übersetzung aus dem Englischen*

[15] *Zu dem idealisierenden Akt des Sehens vgl. Davis (1995), S. 136 f.*

[16] *Zu der Kunst von Mary Duffy vgl. auch Snyder, Sharon L., Mitchell, David T.:* Re-engaging the Body: Disability Studies and the Resistance to Embodiment, *in:* Public Culture, 3 (2001), S. 367 – 389.

[17] *Nicht ohne Grund heißt die Inszenierung Cutting the Ties that Bind.*

stottern und stammeln in der kunst

Ein Gespräch zwischen **Wolfram Lotz** und **Harald Wolff** über das Gewinnen von Sprache gegen den Widerstand des Körpers

Jedes verschriftlichte Interview ist eine Begradigung, Verkürzung und Verdichtung des Gesagten, weil es eine andere Sprachform als das Sprechen ist. Gerade das Tastende geht bei der Übertragung verloren. Das vollständige Gespräch zwischen Autor Wolfram Lotz und Dramaturg Harald Wolff findet sich als Mitschnitt auf der homepage der dg.

Harald Wolff: Wolfram Lotz, in einem Interview mit Peter Michalzik hast du über das Stottern gesprochen und darüber, wie wichtig es für dich ist, Sprache gegen den Widerstand des Körpers zu gewinnen. Ich war vollkommen überrascht, weil mir nie aufgefallen war, dass du stotterst. Du stotterst nicht immer, oder? Stotterst du kontextabhängig?

Wolfram Lotz: Es ist tatsächlich sehr situativ. Manchmal ist es stärker, manchmal ist es wirklich fast weg. Komischerweise ist es auf Bühnen eher weg als in privaten Kontexten. Das war auch eine Überlegung, bevor ich hierher kam: Was passiert, wenn ich heute nicht stottere. Dann wird das ja alles sehr lächerlich.

Aber grundsätzlich ist natürlich dazu zu sagen, dass ich ein, wie man sagt, »leichter Stotterer« bin. Das ist ein Teilprivileg. Ich weiß, dass das Stottern bei anderen ins Verstummen führen kann, wo das Leid natürlich auf eine ganz andere Art beginnt. Diese Grenzen waren für mich immer zu überschreiten.

Wie ich hier darüber sprechen werde, soll die Probleme, die andere Leute mit dem Stottern haben, nicht relativieren, weil es für sie wahrscheinlich nicht so einfach ist, wie es für mich war. Nicht, dass es einfach war, aber relativ einfach wahrscheinlich schon, das muss davor gesagt werden.

Harald Wolff: Fangen wir vielleicht biografisch an: Was bedeutet dein Stottern für dein Verhältnis zur Sprache?

Wolfram Lotz: Seitdem ich spreche, stottere ich mehr oder weniger. Und das ist insofern ein anderes Verhältnis zur Sprache, als sie nie nur als Informationsträger da war, sondern sozusagen immer schon in ihrer Materialität vorhanden. Der Körper der Sprache war – oder ist – für einen Stotterer – oder war für mich – immer schon spürbar. Wenn die Wörter, oder eher die Silben, muss man ja sagen, im Mund hängen bleiben, dann werden sie natürlich sehr stark in ihrer Beschaffenheit spürbar, auch eben schmerzvoll spürbar.

Harald Wolff: Nun hast du eben von einer Grenze gesprochen, die für dich leichter zu überschreiten sein mag als für andere. Was ist das für eine Grenze, die da überschritten wird?

Wolfram Lotz: Es geht erstmal ganz banal darum, ob man sich abgehalten fühlt zu sprechen – ob man sich abgehalten fühlt davon, in der Öffentlichkeit zu sprechen. Ich habe da von außen relativ wenig Widerstand erfahren. In der Kinderzeit hatte es, glaube ich, etwas damit zu tun, dass ich, weil ich mich jeden Tag mit meinem Bruder geprügelt habe, trotz meiner schmächtigen Statur im Kindergarten und in der Grundschule eigentlich eher eine Art hochgerüstete Kampfmaschine war. Das hat auf eine Art dazu geführt, dass ich mich dagegen wehren konnte, auf dieses Stottern reduziert zu werden und es deshalb tatsächlich nicht so viel vorgekommen ist. Die Reduktion ist ja das Problem.

Mit der Gewalt hab ich dann irgendwann Gott sei Dank aufgehört.

Das Stottern hat mich aber merkwürdigerweise auch später nie davon abgehalten zu sprechen, auch öffentlich zu sprechen.

Wolfram Lotz, schreibt Lyrik, Theaterstücke, Hörspiele und Drehbücher. Er erhielt mehrere Preise, seine Stücke wurden unter anderem zu den Mülheimer Theatertagen und zum Berliner Theatertreffen eingeladen. In der Kritikerumfrage von Theater heute wurde er 2011 zum »Nachwuchsdramatiker des Jahres«, 2015 zum »Dramatiker des Jahres« gewählt. Zuletzt erschienen Monologe (2014) und Drei Stücke (2016).

Harald Wolff: Du sagst, es interessiert dich, die Sprache gegen den Widerstand des Körpers zu gewinnen. Wie läuft das ab und was gewinnst du dadurch?

Wolfram Lotz: Ich habe die Erfahrung gemacht, dass ich im Sprechen auf eine bestimmte Art und Weise eine höhere Aufmerksamkeit bekomme als andere Personen. Das Stottern ist ja an sich schon ein dramatischer Vorgang: Die Sprache zeigt sich. Es ist nicht ganz klar, ob das Wort gesprochen werden kann, es gibt einen Konflikt zwischen dem Körper und dem Sprechen. Ich weiß, was ich sagen will, aber das Medium kann es nicht veräußern: eine Art alptraumhafte Struktur im Kleinen, weil eigentlich alles klar ist, aber es nicht geht. Und das ist eigentlich nichts anderes als ein dramatischer Konflikt. Auf eine bestimmte Weise erhöht es die Aufmerksamkeit im Zuhören, weil dieser Konflikt natürlich beim Sprechen immer präsent ist. Bei starken Stotterern kann das umschlagen, wenn das Stottern so deutlich wird, dass man nicht mehr dem, *was* gesprochen wird, sondern nur noch *dem Stottern* zuhört, also nur noch dem Sprechen. Das ist immer der grausame oder der schreckliche Moment, in dem man dann tatsächlich verschwindet hinter seinem Problem.

Aber wenn es in einer gewissen Waage bleibt, dann habe ich es für mich immer auch als eine Art Chance begriffen.

Weil es ein höheres Bedeuten einführt: Der Stotterer muss sich immer entscheiden für das Sprechen. Das Sprechen ist für ihn nicht gesetzt, sondern der Stotterer entscheidet sich dafür: Ja, das muss gesagt werden. Ich kann es nicht *einfach* sagen, aber ich muss es sagen. Das erhöht die Bedeutsamkeit des Sprechens.

Und: Wenn man als Stotterer spricht, kann man seinen Mangel (oder den sogenannten Mangel, der einem von außen zugeschrieben wird) nicht verhüllen. Das ist natürlich eine Form der Veräußerung: Man zeigt sich auch als das unfertige (oder vermeintliche unfertige) Geschöpf, das man dann ist. Diese zwei Punkte führen für mich ganz stark ins Schreiben oder in die Kunst: Die Struktur, die eigentlich im Stottern liegt, ist für mich die Struktur der Kunst insgesamt: der Widerstand, dass man etwas nicht *einfach* sagen kann, aber man es sagen muss – und *gerade deshalb* sagen muss. Das ist eigentlich das Schreiben für mich. Und natürlich das Selbst-Veräußern, das Sich-Nicht-Raushalten-Können als Person und als Körper, sozusagen.

Harald Wolff: Es erhöht die Einsätze. – Du hast davon gesprochen, dass du nie einfach sprechen konntest, sondern die Materialität der Sprache immer schon da war. Das heißt, es ging von Anfang an immer auch um eine Form. Jetzt kommt eine unmögliche Frage: Bedeutet das, den Autor Wolfram Lotz gibt es überhaupt nur *wegen* des Stotterns, weil du von vornherein mit der *Form* der Sprache beschäftigt warst?

Wolfram Lotz: Ja, das frag ich mich natürlich auch. Für mich fühlt es sich manchmal so an. Dann frag ich mich aber, warum die anderen Stotterer dann nicht auch schreiben. Insofern muss da irgendwas anderes noch hinzukommen, aber vom Gefühl her ist das Stottern für mich schon der zentrale Punkt, diesbezüglich.

Aber was man selbst über sich fühlt, ist vielleicht auch nicht immer richtig.

Harald Wolff: Jetzt wäre die spannende Frage, wie sich deine Art, mit Sprache umzugehen, in deinen Stücken niederschlägt. Was bedeutet Stottern für die Form der Stücke, die du schreibst? Denn wenn ich die lese, dann haben sie vordergründig erst mal nichts mit Stottern zu tun.

Wolfram Lotz: Deleuze geht in einem zentralen Aufsatz *Stotterte er …* davon aus, dass der Inhalt in der automatisierten Sprache sichtbar in den Vordergrund tritt und die Form (also die Sprache) verschwindet. Aber wenn die Literatur sozusagen auf eine abstrahierte Art anfangen soll zu stottern, dann geht es eben darum, dass die Sprache nicht verschwindet, sondern dass sie sich auf eine gewisse Weise selbst fremd wird.

Das ist ja spürbar im Stottern, dass die Sprache im Sprechen mit erscheint. An dieser Stelle lassen sich Form und Inhalt als dichotomisches Paar nicht mehr auseinanderdividieren, weil es nicht so ist, dass die Form an sich etwas bedeutet, sondern die Form führt über den Widerstand zurück in den Inhalt und erhöht das Meinen.

Das Stottern ist eigentlich eine Art Schwellenphänomen. – Ein kurzer Exkurs: Ich glaube auch, dass es nicht heilbar ist, weil es für mein Gefühl genau auf der Schwelle zwischen der in unserer Kultur so wichtigen (oder eben bisher wichtigen) Geist-Körper-Dichotomie liegt. Weil es *zwischen* diesen beiden Begriffen angesiedelt ist, gibt es eigentlich keinen Zugriff auf dieses Problem. Unser sprachlich formatiertes Denken weiß dieses Gebiet nicht zu betreten.

Harald Wolff: Wenn der Ort des Stotterns der Treffpunkt zwischen Geist und Körper ist und du sagst, es lässt sich deswegen nicht heilen, dann existiert es notwendigerweise: weil es eine unüberbrückbare Kluft gibt, die Sprache nicht fassen kann.

Wolfram Lotz: Diese Dichotomien sind ja hoch problematisch: »Inhalt und Form«, was ja ein Äquivalent ist zu »Geist und Körper«, und beides sind natürlich Konstruktionen, die Probleme mit sich bringen, weil die Bereiche dazwischen und die Übergänge nicht mehr sichtbar oder nicht mehr verständlich werden. Wenn wir es schaffen, dafür eine andere Sprache zu finden, anders darüber zu sprechen, dann werden diese Bereiche auch zugänglich und können vorkommen, können wahrgenommen und dann erst bearbeitet werden.

Das ist ja auch etwas, was die Kunst machen muss: diese Bereiche zugänglich machen, sprachlich. Und damit: denkbar. Das sind die Möglichkeitsräume, die die Kunst eröffnen muss. Oder die, die man, wenn man im Theater sitzt, in einem guten Moment dann auf einmal vielleicht betreten kann oder spürt, dass man sie in Zukunft wird betreten können.

Harald Wolff: Wenn es eine nicht überbrückbare Schlucht gibt, ein Klaffen zwischen der Welt und dem sprachlichen Ausdruck der Welt, dann ist Stottern nicht

nur notwendig, sondern dann ist Stottern sogar der angemessene Ausdruck für diese Welt. Das finde ich tatsächlich, weil du das vorhin einen Exkurs genannt hast, eigentlich zentral.

Wolfram Lotz: Da würde ich zwischen dem Stottern und dem Stammeln unterscheiden wollen. Beide Begriffe werden oft synonym verwendet und haben natürlich viel miteinander zu tun, aber sie beschreiben zwei dann doch zwar verwandte, aber unterschiedliche Verhältnisse, die für mich beide wieder in die Kunst führen.

Im Stottern ist ja die Sprache theoretisch schon vorhanden, aber das Medium, das diese Sprache äußert, der Körper, stellt sich dem entgegen. Der Sprechapparat steht dem Sprechen auf irgendeine Art und Weise entgegen. Das Stammeln bezieht sich eher auf das Verhältnis zur Realität: Beim Stammeln ist die Sprache im Sprechen noch nicht ausreichend da, um die Realität, von der gesprochen werden soll, ausreichend zu beschreiben.

Im Schreiben sind das Stottern und das Stammeln beide sehr wichtig. Es muss immer diesen Widerstand geben, dass man sagt: Ok, ich beschreibe das jetzt. Ich beschreibe es, aber wie ich spreche, ist nie ausreichend, weil es immer noch Sprache ist, aber nicht die Realität. Es fehlt immer noch was.

Deshalb ist das Stammeln künstlerisch für mich eigentlich die Sprache, die ich haben will. Weil man etwas sagt, aber in dieser Sprache, in diesem Sagen immer enthalten ist, dass es noch nicht ausreichend gesagt ist, dass da immer noch etwas fehlt. Das manifestiert sich durch das Stammeln in der Sprache.

Und in diesem Sinn würde ich auch sagen, dass das Stammeln das politischere Sprechen ist, weil es immer noch die Zukunft meint: Es fehlt immer noch etwas, die Zustände sind immer noch in Bearbeitung, das Sprechen ist immer noch in Bearbeitung. Das ist eigentlich die Sprache, die ich haben will.

Man kann sagen, das Stammeln ist abstrakter, inhaltlicher – jetzt mache ich natürlich selbst wieder diese Dichotomie auf – und das Stottern ist auf eine gewisse Weise konkreter, formaler, es bezieht sich auf das sprechende Medium selbst.

Es ist vielleicht noch wichtig zu sagen, dass es aber nicht um Selbstreferenzialität geht. Das heißt nicht, dass das Schreiben von Sprache handelt; das Sprechen spricht nicht über sich selbst.

Harald Wolff: Für mich ist es dieses extreme Ringen um den Ausdruck, das deine Stücke kennzeichnet. Aber nicht nur deine Stücke: Wir hatten dich ja angefragt, eine Keynote über das Gewinnen von Sprache gegen den Widerstand des Körpers zu halten – und du hast abgesagt, weil du meintest, in einem Vierteljahr kriegst du es gar nicht hin, deine Poetologie sprachlich so genau zu fassen, dass du sie öffentlich würdest präsentieren wollen. Deshalb dieses Gesprächsformat, weil es die angemessene Form für den Inhalt ist: Es hat die Chance des Unfertigen, des Vorläufigen, des Man-Kann-Noch-Was-Anfügen.

Das Gleiche gilt für deinen Produktionsrhythmus, der sich ja auf so großartige Weise den Anforderungen des Apparates widersetzt: Du schreibst ja sehr lange an deinen Stücken. Dein extremes Ringen um Ausdruck also, um jedes einzelne Wort, der Versuch, etwas sprachlich genau zu fassen, den du unternimmst, indem du Dinge, die du sagst, oft (im Wortsinne) relativierst, sie also in Beziehung setzt – ist das die Form, in der das Stottern sich in deinem Schreiben niederschlägt?

Wolfram Lotz: Eben auch. Ich fang da noch mal anders an: Wir kennen ja wahrscheinlich alle diesen stammelnden Stoiber, der den Weg zum Flughafen beschreibt – und das ist natürlich ein Sprechen, das gerade den Politikern nicht zugestanden wird, obwohl es ja auf eine gewisse Weise von Authentizität zeugt. Aber die Authentizität, über die man bei Politikern spricht, ist eine Authentizität im Sinne von »der ist ganz bei sich«, das heißt, der hat eine Identität, die nicht klafft. Das ist, glaube ich, auch der Grund, wieso Politiker nicht ironisch sprechen können, weil Ironie anzeigt, dass das Subjekt eigentlich klafft, dass es sozusagen nicht bei sich ist. Ich finde aber, dass das der Wirklichkeit entspräche, dass das sozusagen auf eine andere Art authentisch wäre.

Die Ironie in meinen Texten ist ja auch eher so gemeint: Wenn auf eine sentimentale Stelle der ironische Bruch folgt, ist der nicht als Relativierung gemeint, sondern als ein Sowohl-Als-Auch. Der handelt von dem Klaffen, von dem Unfertig-Sein, von dem Noch-Nicht-Bei-Sich-Sein.

Im Schreiben – das kann in der Wahrnehmung anders sein, das war am Anfang auch ein bisschen das Problem mit den Stücken – im Schreiben ist die Ironie der Widerstand (also eigentlich das Stottern), den man dem, was eigentlich gesagt werden soll, entgegensetzt. Aber nicht als Relativierung, sondern als Erweiterung, als etwas auch Dekonstruktives. Was ja nur heißt, dass es wieder in den

Körper – oder: in den Körper der Sprache – zurückführt. Was aber eben keine Schwächung ist, sondern eine Stärkung, weil ja das, was dann gesagt werden soll, stärker gesagt werden muss, gegen diesen Widerstand und gegen diese Öffnung hin.

Und zugleich handelt eben diese Ironie, das Klaffende, auch davon, dass man nur bedeutsam sprechen kann, wenn man weiß, was dem, was man sagt, alles entgegensteht. Man kann ja nur bedeutsam sprechen, wenn auf irgendeine subtile Art in diesem Sprechen anwesend ist, dass das, was dagegen steht, darin auch mit enthalten ist. Das ist ganz wichtig, weil man sonst leichtfertig spricht, automatisch, und dann ist es auf eine Art bedeutungslos. Dann ist es reine Information, dann ist es wie etwas, das ich dir sage, aber offensichtlich nicht so meine. Der Informationsgehalt ist eigentlich identisch, aber es bedeutet nichts. Dieses Meinen kommt eben nur über den Körper, über die Art, wie die Sprache ist, also sozusagen dadurch, dass sich das Sprechen wieder fremd wird, wie im Stottern.

Harald Wolff: Wie risikoreich ist diese Situation hier für dich? Kannst du das kontrollieren? Du hast in der Vorbereitung gesagt: »Hoffentlich stottere ich dann auch, und im Gespräch ist die Wahrscheinlichkeit höher als in einem Vortrag.« Oder wäre es risikoreicher für dich, hier einen Vortrag zu halten, der dann abgedruckt würde, wo die Gedanken fertig und abgeschlossen sind, die Realität aber womöglich ja noch nicht?

Wolfram Lotz: Ja, auf eine Art schon, weil man natürlich im Schreiben versucht, die Dinge auf einen Punkt zu bringen, das ist natürlich auch wichtig, aber dann werden die Sätze eben oft schwer. Ich merke immer wieder, dass die Notizen zu Vorträgen, zu Reden, oft viel bedeutsamer … also ich spüre, dass sie oft eine höhere Bedeutung haben als der fertige Text. Unter Umständen. Und es geht natürlich darum, diese Offenheit, diese Unfertigkeit immer irgendwie wieder in den Text mit hineinzubringen. Es geht eben darum, dass die Sprache nicht fertig wird. Das Beispiel für die fertige Sprache sind die Sprichwörter, die sozusagen das extremste Beispiel sind.

Harald Wolff: Du hast vorhin gesagt, die Form des Stotterns ist dramatisch. Die Form für das Stottern wäre dann das Drama. Ist das wirklich so? Wäre das nicht eher eine Performance? Es gibt ja gerade eine große Diskussion um Performance versus Schauspielertheater, Authentizität wird da gegen Kunst ausgespielt. Meine Frage ist: Müsstest nicht eigentlich *du* deine Stücke aufführen, also real, wirklich? Hast du nicht einfach Recht, wenn du schreibst: der Autor tritt auf, er darf nicht durch eine andere Person ersetzt werden? Und ist das hier, dieses Gespräch, dann nicht genau eine solche Performance?

Wolfram Lotz: Ich glaube, dass die Performance-Diskussion vielleicht selbst über das Stottern zu bearbeiten wäre, weil sie mir doch sehr unsinnig erscheint. Sie geht davon aus, dass der Performer mit sich identisch wäre. Und das wird im schlechtesten Fall geglaubt, und dagegen würde ich mich aussprechen, weil es darum ja nicht gehen kann. Es geht eigentlich in der Performance immer darum, dass das Nicht-Identisch-Sein und das Vielleicht-Identisch-Sein mit sich selbst eine Art flimmerndes Verhältnis darstellt. Dieses Feld, in dem man sich bewegt, heißt ja nicht, dass vorgegeben wird, dass man mit sich selbst identisch wäre, sondern es ist einfach eine weitere Spielachse, die dem Theater hinzugefügt wird.

Harald Wolff: Wie kann die Literatur das Theater zum Stottern bringen, und was bedeutet das für Schauspielerinnen und Schauspieler? Wie kann das Theater stottern?

Wolfram Lotz: Als Schreibender, der Teil des Theaters ist, aber der vor dem Theater sitzt, hat man so ein komisches Außen-Innen-Verhältnis. Deshalb hat man auch eine erhöhte Verantwortung, weil man diesen Widerstand nach innen transportieren kann. Das Theater als Institution, als Apparat, erzeugt ja Routinen. Der Körper des Theaters verschwindet mit der Zeit im Theater, und deshalb ist es so wichtig, dass dieser Widerstand immer wieder von außen hineingebracht wird. Das geht am ehesten, denke ich eben, über die Stücke. Und ich finde halt, dass die Stücke so sein müssen, dass sie überall im Apparat wieder anstoßen. Dass sie wie im Stottern eben nicht hineinkommen und einfach hinausgesprochen werden können, sondern dass sie am Körper selbst, also am Theater, hängen bleiben und sozusagen dieses Sprechen des Theaters dadurch auch wieder auf den eigenen Körper, auf die eigenen Bedingungen zurückführen, weil das eben meiner Meinung nach dafür notwendig ist, dass man bedeutsam sprechen kann. Man kann eben nur bedeutsam sprechen, wenn die Bedingungen des eigenen Sprechens im Sprechen anwesend sind, nicht inhaltlich, sondern auf eine Weise, dass sie sichtbar sind. Wenn die Schauspielerin auf die Bühne tritt, muss sie sich erneut darüber wundern, dass sie auf die Bühne tritt. Sie

muss nicht darüber sprechen, aber ich glaube, dass das immer notwendig ist, dass es geschieht.

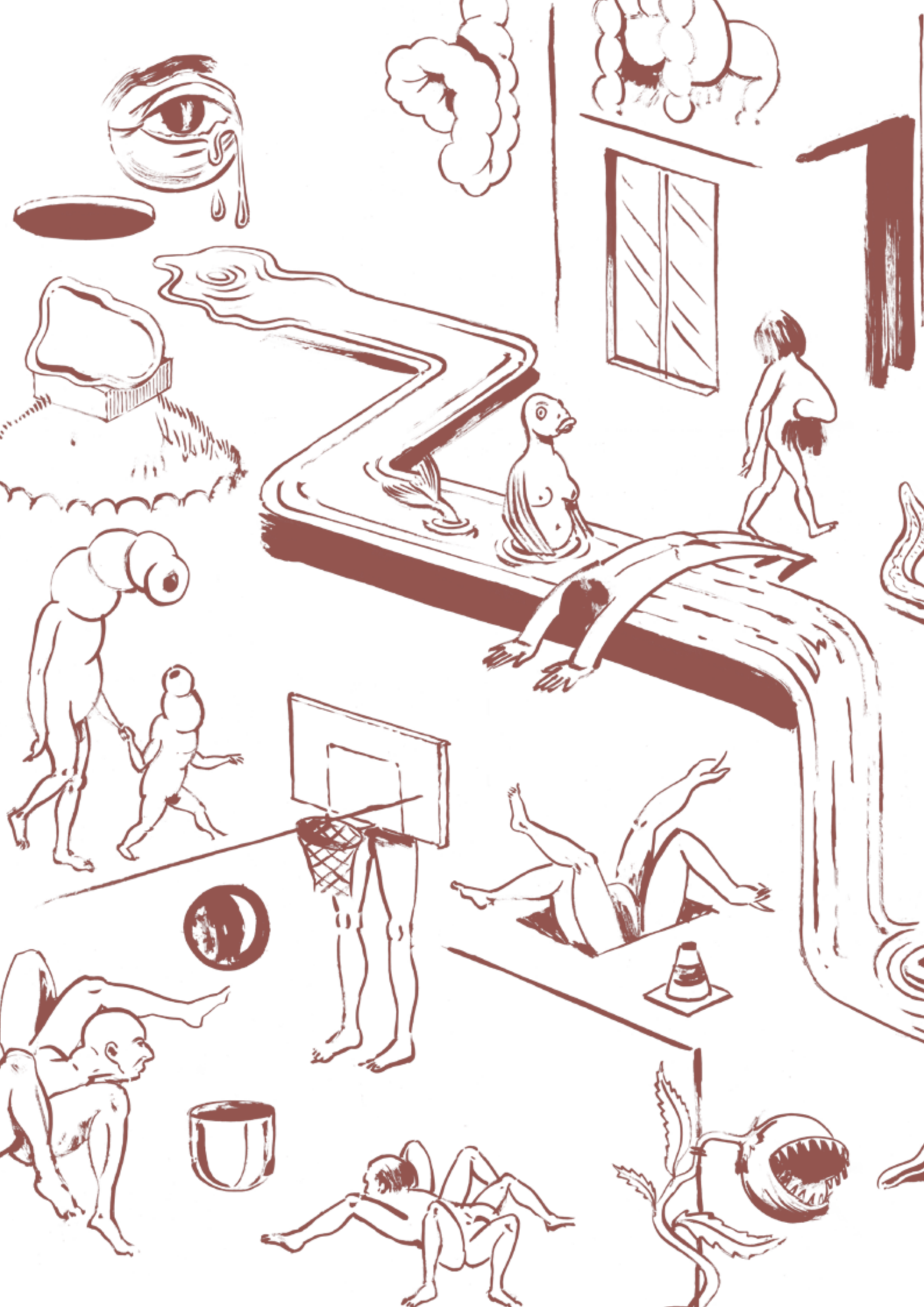
Harald Wolff: Du hast am Anfang deinen Text *Mama* gelesen, in dem »das Stottern zwar keine Rolle, aber irgendwie doch spielt«, sagst du, in dem der Autor Wolfram Lotz zwar auftritt, aber selber kein Wort sagt, stattdessen liebevoll mit Worten von seiner Mutter zugestopft wird, die nur akustisch auftritt, also omnipräsent ist. Und er versucht verzweifelt, Trauben zu essen, auch daran scheitert diese Figur, d. h. der Mund erfüllt nicht die Rolle, die ihm zugedacht ist.

Meine Frage: Müsste er sonst, wenn er das täte, an dem liebevollen Redeschwall der Mutter ersticken? Ist Stottern vielleicht nicht nur ein Widerstand des Körpers gegen das, was raus soll, sondern auch eine Barriere gegen das, was da reingestopft werden soll? Oder weniger psychologistisch gefragt: Was passiert beim umgekehrten Weg, beim Eingehen der Sprache in den Körper? Kann man auch auditiv stottern?

Wolfram Lotz: Ich gebe zu, ich müsste noch darüber nachdenken, aber eigentlich handelt ja beispielsweise das Theater davon, dass die Sprache auditiv stottert, dass sie künstlich wird und dass sie sozusagen wieder anders erfahrbar ist. Davon handelt nicht nur das Theater, sondern auch die Literatur. – Ich gebe zu, dass ich es vielleicht nicht ganz ausreichend beantworten kann.

Im Sinne des Stotterns widerstrebt es mir, da jetzt so einen Satz abzulassen, der nicht … der … so geht's ja nicht.

Jedes öffentliche Gespräch ist immer zu kurz. Nicht mehr angesprochen werden konnten viele teils atemstockend schöne Sätze, die Wolfram Lotz in der Vorbereitung des Gespräches in seinen Notizen formuliert hatte, wie etwa die wunderbare Feststellung: »Das Können ist ein großes Problem für die Kunst«, oder auch die unbedingt zustimmungspflichtige Anmerkung: »Im deutschen Stadttheater wird, das würde ich ja eben sagen, zu wenig gestottert«, ebenso wie die erläuterungslohnende Beschreibung des Widerspruchs von Norm und körperlicher Abweichung als »eine Art Stotterverhältnis im Körper«. Interessant wäre es auch gewesen, den zur Konferenzeröffnung mit guten Gründen geforderten »neuen Realismus« mit Lotz' These »Die Realität steht der Kunst entgegen« zu kontrastieren. Wolfram Lotz hat vermutlich Recht: Notizen sind manchmal bedeutsamer als der fertige Text – man kann nur hoffen, dass er seine »Notizen zum Stottern und Stammeln in der Kunst« zu einem späteren Zeitpunkt, womöglich weiterentwickelt, veröffentlichen wird.



theater zwischen reproduktion und transgression körperbasierter humandifferenzierungen

von Hanna Voss

Im Zentrum der nachfolgenden Überlegungen steht eine Veranstaltung, die für das deutsche Sprechtheater charakteristisch und im Hinblick auf das Thema KÖRPER höchst aufschlussreich ist: das Zentrale NRW-Vorsprechen der Schauspielhochschulabsolventen in Neuss. Dieses fand dort am Rheinischen Landestheater erstmalig im November 2005 statt und zwar mit (nur) zehn teilnehmenden Schauspiel(hoch)schulen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. In den Folgejahren konnte sich diese Initiative jedoch rasch etablieren – sowohl bei den Schulen als auch bei den Theatern über die Grenzen des Bundeslandes hinaus. Hervorzuheben sind dabei drei Aspekte, die sich mithilfe der Schlagwörter Repräsentation, Interaktion und Differenz systematisieren lassen.

Erstens hat diese Veranstaltung zu einer Zentralisierung der brancheninternen Vermittlung des Schauspielnachwuchses beigetragen, denn mittlerweile sind hier alle 21 staatlichen Ausbildungsstätten des deutschsprachigen Raumes vertreten. Nicht vertreten sind dagegen alle privaten, mehr oder minder verstetigten und professionalisierten Ausbildungsstätten. Zentralisierung geht hier also (notwendigerweise) einher mit einer gewissen formalen Schließung des Feldes. Das Schlagwort der Repräsentation ist jedoch nicht nur mit Blick auf die Ausbildungsstätten von Interesse, sondern auch mit Blick auf die Darbietungen der Absolvent/innen. So geht es bei diesem Veranstaltungsformat zwar grundsätzlich darum, »sich selbst« als Schauspielerpersönlichkeit mit spezifischen Fähigkeiten und Eigenschaften zu präsentieren. Doch stellt diese *Selbstpräsentation*, die in der Regel bereits durch die Repräsentation einer bestimmten Rolle vermittelt ist, immer auch eine spezifische Form der *Repräsentation* dar, nämlich der Präsentation eines bestimmten »Bildes« von sich selbst.[1]

Zweitens sind diese spezifischen, als Aufführungen gerahmten Interaktionen zwischen den Absolvent/innen und dem Fachpublikum keineswegs von hoher Kontingenz geprägt. Vielmehr weisen sie einen relativ hohen Grad an Strukturierung auf, sodass für beide Seiten bestimmte Verhaltensweisen relativ verlässlich erwartbar sind.[2] Die Absolvent/innen treten bspw. in der Gestalt von zwei oder drei Figuren des klassischen, modernen oder zeitgenössischen Repertoires auf der Bühne in Erscheinung. Interessanter als diese relativ offen zu Tage tretenden Regeln und gegenseitigen Erwartungen sind jedoch jene, die diese Interaktionen und insbesondere die (Re)Präsentationen *implizit* beeinflussen. Dabei erscheint vor allem die Rollenauswahl als erkenntnis- und zugleich konsequenzenreich.

Drittens sind in dieser Situation neben der »Person« und spezifischen Fähigkeiten auch bestimmte *körperliche* Eigenschaften von Bedeutung, insbesondere die Geschlechterdifferenz. So ist in einem Bericht von 2012 ganz selbstverständlich von Männern und Frauen als distinkten Kategorien die Rede. Außerdem wird hier von Seiten der Theater das Fehlen von »Schauspieler[n] mit offensichtlichem Migrationshintergrund« kritisiert.[3] Dies zeigt – die Argumentation an dieser Stelle verkürzend –, dass das, was als Differenz wahrgenommen wird, einerseits in hohem Maße *feldspezifisch*, aber andererseits durchaus *wandelbar* ist: Im deutschen Sprechtheater gibt es körperbasierte Humandifferenzierungen, die ganz selbstverständlich Teil des Feldes sind, wie Geschlecht, aber auch Alter und Attraktivität, und es gibt solche, die tendenziell außerhalb des Feldes liegen und als Differenz wahrgenommen werden, wie Ethnizität, aber vor allem Behinderung bzw. körperliche Devianz.

Die Frage ist daher, wie sich die Absolvent/innen dem Fachpublikum (re)präsentieren, inwiefern implizite Regeln und Erwartungen diese Interaktionen beeinflussen und welcher Stellenwert dabei körperbasierten Humandifferenzierungen zukommt. Grundlage hierfür ist eine teilnehmende Beobachtung der Veranstaltung vom 14. bis 18. November 2016. Zunächst soll dieser für Theaterleute vertraute Alltagsgegenstand jedoch befremdet werden: zum einen durch das Einziehen eines theoretischen Rahmens zur »Herstellung, Überlagerung und Außerkraftsetzung kultureller Differenzierungen von Menschen«[4] und zum anderen durch das Aufsetzen einer professionssoziologischen Brille, durch die Schauspieler/innen als »normale« Arbeitnehmer/innen erscheinen.

Un/doing Differences: Körper und institutioneller Kontext

Mit Humandifferenzierungen bezeichnet der Soziologe Stefan Hirschauer jene »kontingenten sinnhaften *Unterscheidungen* […], mit denen sich die Unterscheider selbst voneinander unterscheiden; die Klassifikation der Klassifizierer«[5]. Der Begriff umfasst daher sowohl »ältere« Differenzen wie Ethnizität, Religion, Nationalität, »Rasse« und Geschlecht als auch »neuere« Differenzen wie Leistung. Dabei sind Humandifferenzierungen von enormer *Heterogenität* geprägt, da sie sich etwa hinsichtlich ihrer naturalisierenden oder

Hanna Voss *studierte Theaterwissenschaft, AVL und Wirtschaftswissenschaften an der JGU Mainz und ist dort seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Theaterwissenschaft. Derzeit arbeitet und promoviert sie im Rahmen der DFG-Forschergruppe »Un/doing Differences« zu Ethnizität in der Institution des deutschen Sprechtheaters.*

kulturalisierenden Tendenzen stark voneinander unterscheiden. So setzen solche nach Rasse und Geschlecht verstärkt an den Körpern an (Naturalisierung), so fokussieren solche nach Ethnizität, Religion und Nationalität die Zugehörigkeit zu einer imaginierten Gemeinschaft (Kulturalisierung), während solche nach Leistung im meritokratischen Sinne gedacht dazu auffordern, »von allen Unterschieden askriptiver und kategorialer Art *abzusehen*«.[6]

Im Zentrum dieses praxeologischen Ansatzes steht die zweifache Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten. Denn diese können »nicht nur […] sozial hergestellt und aufgebaut«, sondern auch »gebraucht, übergangen und abgebaut werden«. Ein jedes *doing difference* wird daher als »eine sinnhafte *Selektion* aus einem Set *konkurrierender* Kategorisierungen« begriffen, die geschehen oder (zugunsten anderer) auch nicht geschehen kann. Das vollständige Ruhen einer Differenz (das *not doing*) ist jedoch empirisch nicht beobachtbar: »Beobachtbar ist nur eine Phase der Unterscheidungsnegation, des *undoing*, also des Ungeschehen-Machens einer Differenz.« An der Schnittstelle von Sozial- und Kulturwissenschaften angesiedelt, soll dieser Ansatz daher fallvergleichende Forschungen zu folgender elementarer Leitfrage ermöglichen: »*Welche* Differenz ist *wann* (ir)relevant?«[7] Die Komplexität dieses Ansatzes besteht zum einen darin, dass Differenzen nicht nur *alleine* auftreten, sondern sich auch kreuzen können:

»Die Kreuzung von Differenzen ist ein sehr viel elementarerer Sachverhalt als er im Intersektionalitätsansatz gedacht wird. Er lässt sich oft bereits an sprachlichen Kategorien feststellen, mit denen Zugehörigkeiten benannt werden. In der Kategorie ›Dame‹ überschneiden sich Geschlecht und Klasse, im ›Mädchen‹ Geschlecht und Alter. Und in den Praktiken ›mädchenhaften Verhaltens‹ findet sich eben ein ›doing gender while doing age‹.«[8] Dabei können Differenzen sich auch gegenseitig verstärken: »Was eine Rasse ist, wird u. a. durch Deklassierung, was ein Geschlecht ist u. a. durch Altersabstände konturiert.«[9]

Zum anderen werden Differenzen in unterschiedlichen kulturellen Sinnschichten prozessiert. Und diese »Aggregatzustände des Kulturellen« umfassen sprachliche Strukturen, diskursive Repräsentationen, kognitive Schemata, situierte Praktiken, institutionelle Infrastrukturen und Elemente materieller Kultur. Neben der Fokussierung auf eine oder ausgewählte Humandifferenzierungen sieht Hirschauer daher auch ein Problem in der »Untersuchung nur einzelner dieser Sinnschichten, wie sie Disziplinen oder Ansätze i. d. R. leisten«, denn dadurch würden »sowohl die Stabilität als auch die Kontingenz von Unterscheidungen leicht überschätz[t]«.[10]

Im Hinblick auf den Fall »Sprechtheater« und die Reproduktion und Transgression körperbasierter Humandifferenzierungen erweist sich dieser Ansatz in zweifacher Weise als äußerst produktiv: Denn einerseits lenkt er den Blick auf die mögliche Irrelevanz der fokussierten Humandifferenzierungen und andererseits auf die verschiedenen, sich überlagernden Sinnschichten von »Theater«. Jenseits der klassischen Theaterwissenschaft bedarf es daher einer breit ansetzenden Erforschung von Theater als Institution im Sinne von standardisierten und relativ stabilen Verhaltensmustern bzw. einer Erforschung des diese Institution alltäglich reproduzierenden organisationalen Feldes.[11] Dieses besteht im Falle des deutschen Sprechtheaters und mit Fokus auf professionelle Schauspieler/innen aus den staatlichen Schauspiel(hoch)schulen, den Künstlervermittlungen, den öffentlichen Theaterhäusern mit ihren festen Ensembles sowie professionellen und nicht-professionellen Zuschauer/innen. Körper im Theater zu untersuchen heißt also, Körper in ihrem institutionellen Kontext empirisch zu erforschen.

Schauspieler/innen als Arbeitnehmer/innen: Professionssoziologische Befremdungspotentiale

Im Sinne einer *methodischen* Befremdung werden Schauspieler/innen nun als Arbeitnehmer/innen beschrieben – der geläufige Rahmen »Kunst« wird so durch den Rahmen »Erwerbsarbeit« ersetzt, wodurch der Anschluss an die differenzierungstheoretisch ausgerichtete Professionssoziologie von Bettina Heintz möglich wird. Dieser liegt die Annahme zugrunde, dass individuellen körperlichen Merkmalen in »modernen«, funktional differenzierten Gesellschaften und insbesondere im sozialen Feld der Erwerbsarbeit keine Relevanz zukommt bzw. zukommen *sollte*. So habe in dem von ihr fokussierten Fall der Geschlechterdifferenz die Durchsetzung des Gleichberechtigungsprinzips dazu geführt, dass »Geschlechtsasymmetrien nicht mehr kulturell und rechtlich abgesichert sind und damit zunehmend illegitim« würden.[12] Dabei begreift sie die Geschlechterdifferenz im Anschluss an den soziologischen Neo-Institutionalismus als *Institution*. Die rechtlich begründete oder kognitiv wahrgenommene Illegitimität einer solchen Institution wird von ihr wiederum als *De-Institutionalisierung* beschrieben. Dies sei jedoch nicht automatisch gleichzusetzen mit der Auflösung dieser Institution, sondern verweise nur auf die Veränderung

ihrer Reproduktionsmechanismen: von routinisiert zu bewusst und von direkt zu indirekt – unter anderem, weil das Verhalten des Einzelnen zunehmend begründungspflichtig werde. Im Falle der Geschlechterdifferenz habe dies zur Folge, dass sich Geschlechterhierarchien heute nur noch *unter bestimmten Bedingungen* (sog. Bedingungskonstellationen) aufbauen und stabilisieren könnten. Dadurch würde das einst durchgängige gesellschaftliche Ordnungsprinzip der Geschlechterdifferenz zu einem kontextspezifischen und potentiell instabilen Phänomen.[13]

Das große Vorsprechen

Mit fast allen ihrer 221 Absolvent/innen waren die Schauspiel(hoch)schulen zum 12. Zentralen NRW-Vorsprechen auf der Neusser Studiobühne angetreten. Von Seiten der Theater waren Fachbesucher/innen von mindestens 27 Organisationen vor Ort und zwar von der kleinen Landesbühne bis hin zum großen Staatstheater. Der zeitliche Rahmen der einzelnen Aufführungen richtete sich nach der Anzahl der Absolvent/innen – pro Person standen zehn Minuten zur Verfügung. So konnte man sich auf der Basis von über 36 Stunden Vorsprechen ein »Bild« von dem aktuellen Jahrgang machen.

Rollenauswahl/Kanon: Den Darbietungen lagen dabei fast ausnahmslos Rollen zugrunde, die von anderen vorentworfen worden waren. Eine Auswertung der jeweils ausgelegten Szenenübersichten hat ergeben, dass die beliebtesten Autoren in 2016 Shakespeare, Tschechow, Schiller, Kleist und Ibsen waren. So stammten knapp 25 Prozent aller Monologe und Dialoge von diesen fünf Autoren. Auf den Plätzen sechs bis zehn folgten Brecht, Jelinek, H. Müller, T. Williams und Koltès; von diesen stammten weitere knapp 10 Prozent der gespielten Szenen. Nicht nur die Spielpläne der Theater, sondern auch die (Re)Präsentationen der Absolvent/innen werden also maßgeblich vom geltenden Kanon bestimmt und strukturiert. Dies ist insbesondere im Hinblick auf Geschlecht relevant, da bspw. die Stücke der fünf hier dominierenden Autoren – mit Ausnahme von jenen Shakespeares – Ende des 18. bis Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sind und daher potenziell entsprechend stereotype Geschlechterbilder reproduzieren. Man denke etwa an Eve und Ruprecht aus Kleists Lustspiel *Der zerbrochene Krug* (1811), das sechsmal gewählt wurde. Während Geschlecht sowie Alter also überwiegend bereits in die Rollen des klassischen und modernen, aber auch des zeitgenössischen Repertoires eingeschrieben sind, kommt Ethnizität und Behinderung bzw. körperlicher Devianz in dieser Sinnschicht von Theater so gut wie keine bzw. nur indirekt Relevanz zu.

Die Absolvent/innen: Beim Mitverfolgen der Aufführungen stellte die oft nicht gegebene Wiedererkennbarkeit der Absolvent/innen für mich ein Problem dar – und zwar im Rahmen der Aufführung einer Schule. So war ich mir teilweise unsicher, ob Absolvent/innen schon einmal aufgetreten waren oder nicht bzw. in welchen Rollen. Neben den oftmals gleichförmigen Darstellungen lag der Grund hierfür auch in dem sehr ähnlichen körperlichen Erscheinungsbild. Die überwiegende Mehrheit kann nämlich als weiß, nicht körperlich eingeschränkt, schlank und attraktiv beschrieben werden. Akzentuiert formuliert wird diese äußerliche Ähnlichkeit bereits in der Dokumentation des Theatertreffens deutschsprachiger Schauspielstudierender 2015: »Denkt man zurück an die Woche in Bochum, schien immer die Sonne, waren alle Aufführungen beeindruckend, alle jungen Leute gutaussehend. Ihre schönen Haare lang fallend oder phantasievoll hochgenudelt, gelegentlich sogar im Kleid: die Mädchen. Wenig Bärte, kein Undercut, hipsterferne Frische bei den Jungen. Die Schauspielstudierenden repräsentierten fast ausschließlich die gutbürgerliche deutsche Mittel- und Oberschicht. Oder sie bemühten sich, so zu wirken.«[14]

Auf diese Feststellung folgt hier jedoch sogleich eine aus diskurstheoretischer Sicht bemerkenswerte Forderung:

»Die Auswahlkommissionen der Schauspielschulen sollten sich nicht gerade deutsche Fußballmannschaften zum Vorbild nehmen, aber dass etwa türkische oder farbige junge Deutsche fast vollständig fehlen in den Klassen, erstaunt denn doch. Sollten nicht auf dem Theater die wirklichen Verhältnisse gespiegelt werden?« [15]

Erstens werden nämlich die Differenzen Klasse und Ethnizität bzw. »Rasse« differenzverstärkend miteinander verschränkt und zweitens ist der selektive Einschluss von nur einer bestimmten Differenz bzw. ihrer »Vertreter« gemäß gängiger Diskurse symptomatisch – die genauso »wirklichen« Differenzen Behinderung, körperliche Devianz oder mangelnde Attraktivität liegen dagegen außerhalb der Sichtweite. An diesem Punkt interessiert jedoch nicht der wiederholt formulierte Vorwurf an die Schulen hinsichtlich der Bewerberauswahl, denn aus der Perspektive des *Un/doing*-Theorems steht im Vordergrund, wie in dieser Situation des Vorsprechens mit solch möglichen Ansatzpunkten für Differenzierungs- und Kategorisierungsprozesse *umgegangen* wird.

Aufführungen: Schauspielende Akteur/innen, so der Theaterwissenschaftler Friedemann Kreuder, können prinzipiell »als Spezialisten einer Form von kultureller Kommunikation [begriffen werden], die auf der Basis ihrer Körperlichkeit Praktiken der Identitätsbildung grundsätzlich als solche *ausstellen*. Hierbei wird der Grad der Exponiertheit und Transparenz dieser Praktiken von dem ihrer Abständigkeit von der Korporalität des darstellenden Akteurs bestimmt. Dies ist am extremen Rand des Spektrums insbesondere bei denjenigen schauspielerischen Praktiken gegeben, bei denen die wesensmäßige Transgression von Humandifferenzierungen eine Potenzierung erfährt, wenn nämlich selbst als biologisch gerahmte Kategorisierungen als Fiktionen sichtbar werden.«[16]

Bei dieser Idee der Transgression geht es also um eine spielerische Form von *undoing differences*. Doch ein solches *undoing* war in Neuss so gut wie nicht zu beobachten – weder in Bezug auf Geschlecht noch in Bezug auf körperliche Devianz oder Ethnizität. So wählten die Absolvent/innen ihre Rollen durchgängig »passend« zu ihrem Geschlecht – *cross-gender*-Besetzungen suchte man vergeblich. Auch bewegten sich die (Re)Präsentationen überwiegend im erwartbaren geschlechtlich codierten Rahmen. Eine solche konforme Rollenauswahl und Darstellungsweise können grundsätzlich als *doing gender* gefasst werden. Dabei waren jedoch durchaus unterschiedliche Grade der Re-Inszenierung und damit der Relevantsetzung von Geschlecht zu erkennen. Eine zierliche junge Frau gab sich in der Rolle der Nora in Ibsens *Nora. Ein Puppenheim* etwa als piepsig singendes, glitzernd-pink gekleidetes überdrehtes Mädchen, was als »doing gender while doing age«[17] beschreibbar ist. Dass Geschlecht oftmals mit Attraktivität korreliert und so in die Theatertexte eingeschrieben ist, wurde dagegen vor dem Hintergrund der Körpernorm ungewollt thematisch und zwar, als sich zum dritten Mal eine junge hübsche Frau mit den jeweils gleichen Worten darüber beklagte, wie hässlich sie doch sei – nämlich als Sonja in Tschechows *Onkel Wanja*.

Überraschend war, dass die Absolvent/innen selbst kleinere, »kosmetische« Abweichungen von der Körpernorm überwiegend nicht im Sinne eines *not doing difference* übergingen; stattdessen lenkten sie die Aufmerksamkeit mindestens in einer ihrer Szenen gezielt auf diese Devianzen. So präsentierten die wenigen korpulenten Männer ihren Körperumfang mittels enger und latent hochrutschender Pullover oder sie entblößten ihren Oberköper gleich ganz, wobei die Körperfülle in einem Fall, nämlich als Baal in Brechts gleichnamigem Stück, noch mit Honig beschmiert und mit Federn dekoriert wurde. Dagegen wurde die auffällige Erscheinung einer hochgewachsenen, sehr dünnen Absolventin durch hautenge Kleidung, High Heels und die Wahl eines deutlich kleineren Spielpartners betont. Aber auch größere Abweichungen, wie fehlendes Kopfhaar bei einer Frau oder eine leichte Deformation im Bereich des Oberkörpers, wurden in je einer der gespielten Szenen bewusst ausgestellt und so – über Kostümierung, Darstellung und/oder Rollenauswahl – als Teil des Selbstbildes präsentiert; mitunter jedoch komisch gebrochen und gängige Attraktivitätsnormen reflektierend.

Genauso überraschend war, dass die Absolvent/innen – von ihrer je individuellen Körperlichkeit ausgehend – auch Ethnizität größtenteils gezielt als Teil des Selbstbildes präsentierten. Das Spektrum reichte dabei von der Anreicherung »ethnisch neutraler« Rollen um muttersprachliche Einsprengsel, über die Auswahl »ethnischer« Rollen bis hin zu selbst geschriebenen, scheinbar autobiografischen Szenen. So sah man den Diener Ossip aus Gogols *Der Revisor* Schuhe polieren und dabei türkische Lieder singen. Eine asiatisch aussehende Absolventin trat auf der Bühne als Shen Te aus Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* in Erscheinung – komplettiert durch ein entsprechendes Kostüm und chinesischen Gesang. Ein schwarzer Absolvent präsentierte sich als Abulkazem aus Khemiris Stück *Invasion* und ein anderer als der missgestaltete Franz Moor aus Schillers *Die Räuber*, das Außenseitertum der Figur mit Verweis auf sein »Mohrenmaul« und seine »Hottentottenaugen« markierend. Ein solches *doing ethnicity* war jedoch auch ohne Rückgriff auf das kanonisierte Rollenrepertoire zu beobachten. So präsentierte sich ein Absolvent mit einem selbstgeschriebenen Monolog, in dem er über Identitätsfragen philosophierte und seine eigene Stellung als »Türke« in der Gesellschaft und im Theater spielerisch thematisierte. Diese Varianten von *doing ethnicity* wurden aber – mit einer Ausnahme – jeweils mit mindestens einer nicht ethnisch lesbaren Darbietung kombiniert. Vor dem sich hier abzeichnenden Repräsentationsmuster wäre daher zu diskutieren, ob es bereits als *undoing ethnicity* beschrieben werden kann, wenn jemand eine solche szenische Aktualisierung nicht vornimmt. Exemplarisch hervorzuheben ist die durchgängige (Re)Präsentation einer schwarzen Absolventin mittels »ethnisch neutraler« Rollen wie die der Nina aus Tschechows *Die Möwe* – zumal ausgerechnet sie die einzige unter allen Absolvent/innen war, deren Muttersprache hörbar nicht Deutsch war.

Katalogisierung: Diese performativen (Re)Präsentationen wurden größtenteils durch im Foyer ausgelegte individuelle Werbematerialien ergänzt. Doch letztere reproduzierten im Wesentlichen die standardisierte Darstellung des ZAV-Absolventenkatalogs und somit tendenziell auch *körperliche* Eigenschaften. So ist das Geschlecht im Katalog zwar nur implizit, aber in allen Fällen eindeutig über den Vor- und Nachnamen und die Porträtfotografie abgebildet. Attraktivität findet sich dagegen unter dem Stichwort Figur wieder, denn hier steht zumeist »schlank« oder »sportlich« – bei den Frauen alternativ auch »weiblich« und bei den Männern »athletisch«. Die zuvor als kosmetisch bezeichneten kleineren Abweichungen liegen noch insofern »im Rahmen«, als sie innerhalb dieser Systematik abbildbar sind, z. B. als »mollig« oder »stämmig«. Dagegen müssen größere Abweichungen von der Körpernorm in den gedruckt vorliegenden (Re)Präsentationen mitunter gesondert vermerkt werden, etwa als »Eigenheit« des/der Absolvent/in unter genauer, pathologisierender Angabe der Devianz. Auffällig ist im Gegensatz dazu, dass Ethnizität als kategoriale Zuordnung weder in den Werbematerialien noch im ZAV-Katalog schriftlich fixiert ist. Neben der Porträtfotografie und dem Vor- und Nachnamen liefern lediglich der Geburtsort, »Aufgewachsen in«, die Staatsangehörigkeit und die beherrschten Sprachen hierfür mehr oder weniger offensichtliche Hinweise.

Fazit & Ausblick: Theater als Institution

Auf der Basis ihrer je individuellen Körperlichkeit machen die Absolvent/innen die betrachteten »Körperkategorien«, die von jeweils anders gelagerten (feldspezifischen) Normalitätsdispositiven gerahmt sind, also überwiegend im Sinne eines *doing difference* relevant. Diese Relevanz auf der Ebene der Aufführung entspricht jedoch nicht unbedingt einer Relevanz in den anderen vor- oder nachgelagerten, sich in dieser Interaktion überlagernden Sinnschichten von »Theater«. So wird Geschlecht nicht nur überwiegend routinisiert reproduziert, sondern ist auf allen der betrachteten Ebenen von Bedeutung und damit relativ »fest verankert«. Ethnizität dagegen findet sich primär auf der Ebene der Aufführung wieder und wäre damit *eigentlich* vergleichsweise kontingent. Stattdessen lässt sich hier in der Rollenauswahl und szenischen Gestaltung überwiegend ein bewusster und gezielter Umgang erkennen, der eine Aktualisierung dieser Differenz beinhaltet.

Betrachtet man diese Beobachtungen nun durch die professionssoziologische Brille, so ist man zunächst mehr als verwundert: Das deutsche Sprechtheater erscheint – zugespitzt formuliert – als »unmoderner«, patriarchaler, nationalistischer und latent diskriminierender Verein. Sollte nicht allein die Leistung der Absolvent/innen zählen? Und warum (re)präsentieren sie sich selbst auf diese Weise? Denn eine solche Praxis widerspricht eigentlich »dem Prinzip der Gleichberechtigung und der spezifischen Inklusionslogik moderner Gesellschaften«, da hier »funktionsindifferente Merkmale wie Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit oder Herkunft als Inklusionskriterien an Bedeutung verlieren (müssten), *zumindest dann*, wenn sie zum Funktionszweck der Institution keinen Bezug haben, d. h. nicht sachimmanent begründbar sind.«[18] Doch genau hierin liegt der entscheidende Unterschied: Individuelle körperliche Merkmale werden im deutschen Sprechtheater in Bezug auf professionelle Schauspieler/innen nämlich nicht einmal versuchsweise professionell über*sehen*, stattdessen stellen sie zentrale Merkmale der *funktionalen* Anforderung dar, woran sich dann je spezifische In- und Exklusionslogiken knüpfen können. Dies kann in Anschluss an Heintz als *Institutionalisierung* körperbasierter Humandifferenzierungen in der Institution des deutschen Sprechtheaters gefasst werden. Dabei scheint es aber deutliche Unterschiede zwischen den betrachteten Humandifferenzierungen zu geben. Zum einen hinsichtlich des Grades der Institutionalisierung, wobei an dieser Stelle stark vereinfachend auf die Relevanz in nur einer, zwei oder mehreren Sinnschichten verwiesen sei, die jedoch »über eine relative Selbstständigkeit verfügen«.[19] Zum anderen gibt es in Bezug auf Ethnizität in den letzten Jahren Ansätze einer *De-Institutionalisierung* – ausgelöst durch den allseits bekannten Diskurs um als ethnisch bzw. »rassisch« diskriminierend wahrgenommene Einstellungs-, Besetzungs- und Darstellungspraktiken und einzelne organisationale Entwicklungen wie am Schauspiel Köln unter Karin Beier und am Berliner Maxim Gorki Theater unter Shermin Langhoff und Jens Hillje. Zur Debatte steht dabei letztlich die Funktionalität dieses Merkmals, dessen Status als relevantes Kriterium, dessen Legitimität. Und dies spiegelt sich auch in den Diskussionen der Dramaturgischen Gesellschaft wider – etwa auf der Jahreskonferenz 2011 zum Thema: »Wer ist WIR? Theater in der interkulturellen Gesellschaft«. Angesichts des am Staatstheater Darmstadt derzeit praktizierten Entdifferenzierungsprogramms und dem Aufgreifen des Themas auf der diesjährigen Jahrestagung bleibt abzuwarten, inwiefern

sich auch in Bezug auf körperliche Behinderung bzw. körperliche Devianz ein solcher de-institutionalisierender Diskurs entwickelt.

Das Zentrale NRW-Vorsprechen ist in diesem Zusammenhang nun besonders aufschlussreich, da hier nicht die gemäß Spielplan zu inszenierenden und mit dem Ensemble zu besetzenden Stücke, einzelne Regiehandschriften oder die künstlerische Ausrichtung eines Hauses im Vordergrund stehen; sondern es geht hier primär um das »Bild«, das die Absolvent/innen von sich vermitteln wollen bzw. glauben, von sich vermitteln zu müssen, um am Markt erfolgreich zu sein – angesichts der skizzierten Körpernorm und Diskurse eventuell auch im Sinne einer Diversifizierungsstrategie. Dieses Format, bei dem sich »das Bewerberfeld so dicht und geschlossen beobachten« lässt wie sonst » [n]irgendwo«[20], stellt daher – so meine These – in Bezug auf professionelle Schauspieler/innen einen Kristallisationspunkt für die (de)institutionalisierten Regeln und Erwartungen, das heißt für die institutionelle Umwelt dieses organisationalen Feldes dar. Dies bedeutet jedoch nicht – auch vor dem Hintergrund der gesamtgesellschaftlichen De-Institutionalisierung –, dass sich anhand dessen *pauschal* etwas zur Relevanz oder Irrelevanz körperbasierter Humandifferenzierungen »im Theater« aussagen ließe. Vielmehr hängt deren Reproduktion oder Transgression von den jeweiligen Bedingungskonstellationen und den *mehr* oder *weniger* künstlerisch geprägten Handlungslogiken auf den unterschiedlichen Stufen dieses Feldes ab und kann zudem zwischen den einzelnen Sinnschichten variieren.

Auch wenn sich der *Un/doing Differences*-Ansatz argumentativ durchaus leicht in eine Forderung nach mehr Gleichberechtigung, Integration und Inklusion im Theater wenden lässt, ergibt sich aus dieser Perspektive zuallererst die Notwendigkeit einer breit ansetzenden empirischen Erforschung von Theater als Institution bzw. des diese Institution alltäglich re/produzierenden organisationalen Feldes: »*Welche* Differenz ist *wo* und *wann* in Kraft?«[21] Dabei stellen sich in Bezug auf das deutsche Sprechtheater u. a. die folgenden Fragen: Nach welchen Kriterien und Prinzipien werden an den Schauspiel(hoch)schulen Bewerber/innen ausgewählt und Klassen zusammengestellt? Auf welche Strukturen und Netzwerke greifen die Theaterhäuser bei der Besetzung von Stellen zurück? Welchen Einfluss haben dabei die Ensemblegröße und die Spielplangestaltung? Und letztlich: Was »sehen« die Zuschauer/innen und was »sehen« sie nicht?[22]

[1] *Vgl. Andreas Kotte (2005):* Theaterwissenschaft. Eine Einführung, *Köln–Weimar–Wien, S. 189–200.*

[2] *Vgl. Niklas Luhmann (2008):* Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie, *Frankfurt am Main, S. 148–190.*

[3] *Vgl. Jutta-Eileen Radix (2012): »Das große Vorsprechen«, in:* Kölner Stadt-Anzeiger *03.12.2012, S. 8.*

[4] *Stefan Hirschauer (2014): »Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten«, in:* Zeitschrift für Soziologie *43:3, S. 170–190, hier: 170.*

[5] *Ebd., S. 170.*

[6] *Vgl. ebd., S. 171ff. u. 186.*

[7] *Vgl. ebd., S. 170, 173, 181ff. u. 189.*

[8] *Ebd., S. 184.*

[9] *Ebd., S. 185.*

[10] *Vgl. ebd., S. 187f.*

[11] *Der Begriff »Institution« wird im Anschluss an den soziologischen Neo-Institutionalismus verwendet, vgl. Bettina Heintz / Eva Nadai (1998): »Geschlecht und Kontext. De-Institutionalisierungsprozesse und geschlechtliche Differenzierung«, in:* Zeitschrift für Soziologie *27:2, S. 75–93, hier: 77. Vgl. weiterhin Paul J. DiMaggio / Walter W. Powell (1983): »The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields«, in:* American Sociological Review *48:2, S. 147–160, insbes. 148.*

[12] *Vgl. Bettina Heintz (2008): »Ohne Ansehen der Person? De-Institutionalisierungsprozesse und geschlechtliche Differenzierung«, in: Sylvia Marlene Wilz (Hg.):* Geschlechterdifferenzen – Geschlechterdifferenzierungen. Ein Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen und theoretische Positionen, *Wiesbaden, S. 231–252, hier: 231ff. u. 246f.*

[13] *Vgl. ebd., S. 233ff.*

[14] *Ulrike Steinweh: »Kein Fazit«, verfügbar unter: http://www.theatertreffen.com/downloads/Theatertreffen_2015.pdf (17.01.2017), S. 74–75, hier: 75.*

[15] *Ebd., S. 75.*

[16] *Friedemann Kreuder (2013): »Un/doing Differences. Ein Auftrag für zeitgenössische Theaterinstitutionen«, in: Wolfang Schneider (Hg.):* Theater. entwickeln. planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, *Bielefeld, S. 91–99, hier: 95.*

[17] *Hirschauer, S. 184.*

[18] *Vgl. Heintz, S. 246 (Herv. d. A.).*

[19] *Vgl. Hirschauer, S. 188.*

[20] *Vgl. Andreas Rossmann (2012): »Sie sind alle noch zu haben«, in:* Frankfurter Allgemeine Zeitung *03.12.2012, S. 25.*

[21] *Hirschauer, S. 181.*

[22] *Der Beitrag entstand im DFG-Projekt »Praktiken der ethnischen Ent/Differenzierung im zeitgenössischen deutschen Sprechtheater« (2014–2017, Leitung: Friedemann Kreuder) an der JGU Mainz, assoziiert an die Mainzer DFG-FOR 1939 »Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung« (Sprecher: Stefan Hirschauer). Die hier begonnene Arbeit wird im theaterwissenschaftlichen Teilprojekt der Forschergruppe zu »Theater zwischen Reproduktion und Transgression körperbasierter Humandifferenzierungen« (2016–2019, Leitung: Friedemann Kreuder) fortgeführt.*

kontrollverlust

wrong für Gebärdensolistin, Instrumentalensemble und Elektronik von Helmut Oehring – ein Gespräch über Kommunikation der Nicht-Kommunikation

von Dorothea Hartmann

Wrong ist ein Werk des 1961 in Ost-Berlin geborenen Komponisten Helmut Oehring. Als Gitarrist und Komponist war er Autodidakt, später u. a. Meisterschüler von Georg Katzer an der Akademie der Künste zu Berlin. Sein gesamtes Schaffen umfasst seit den frühen Theatermusiken für Ruth Berghaus oder Robert Wilson heute ca. 350 Werke nahezu aller Genres. Im September 2011 veröffentlichte er seine Autobiografie *Mit anderen Augen. Vom Kind gehörloser Eltern zum Komponisten*. Dieses Detail seiner Biografie ist für sein kompositorisches Werk entscheidend: Die ersten vier Jahre seines Lebens lernte Helmut Oehring als Muttersprache die Gebärdensprache, da beide Eltern gehörlos waren. Er selbst ist hörend. Erst mit Eintritt in den Kindergarten eignete Oehring sich die Lautsprache an. Bis heute fühlt er sich in der Gebärdensprache zu Hause und versteht sich als Wanderer und Mittler zwischen den Welten der Hörenden und der Gehörlosen. Anfang der 1990er Jahre verband Oehring diese Kulturen auch in seinem kompositorischen Schaffen zum ersten Mal: in der Komposition *Wrong* für Gebärdensolistin und Kammerensemble. Es folgten sehr viele weitere Werke, in denen dieser »widerständige« Körper eines gehörlosen Menschen in einem Hörkunstwerk ein zentrales Element wurde. *Wrong* entstand 1993 im Auftrag der Stadt Berlin und wurde im Konzerthaus uraufgeführt. Es ist das weltweit erste Werk komponierter Musik mit Gebärdensprache in einer zentralen, solistischen Position.

Die Texte in *Wrong* sind in gemeinsamer Autorschaft von Birger Sellin und Helmut Oehring entstanden. Sellin ist Autist, er hat nicht die Fähigkeit zu sprechen und schrieb im Alter von 20 Jahren das Buch *Ich will kein Inmich mehr sein – Botschaften aus einem autistischen Kerker* mit Hilfe einer computergestützten Kommunikation. In *Wrong* werden die Texte von einer gehörlosen Gebärdensolistin unterschiedlich kommuniziert: der erste in Gebärdensprache, der zweite in Lautsprache. Helmut Oehring dazu:

»Klar war von Anfang an, dass diesen Text ein gehörloser Mensch gebärden sollte. Neues Land suchen, finden und bebauen. Endlich die Welt der Stille, meine Welt, mit der Welt der Klänge, auch meine Welt, miteinander bekannt machen. Bisher trafen wir uns immer getrennt. Kontrolle. Darauf hatte ich genau geachtet. Man weiß ja nie, wie sich enge, unabhängig voneinander geschlossene Freundschaften bei einem ersten Zusammentreffen miteinander verstehen. Es ging um nichts weniger, als zum ersten Mal in der Geschichte der Musik und in der Geschichte der Gebärdensprachkultur ein gemeinsames Projekt auf die Bühne zu stellen. Dirigent. Musikerensemble. Technik. Gehörlose. Partitur. Behutsam eine Berührung dieser beiden Lichtundklangjahre entfernten Universen zu arrangieren.

Kein Gedanke daran, die Isolation dieser beiden Welten mit Kulturarbeit auflösen zu können. Ist das Kunst? Oder kann das schon weg? Aber vielleicht gibt es eine Möglichkeit, die Gebärdensprachgrammatik, die durch komplexe Bewegungen im Raum existiert, mit komponierter Musik zu verschalten. Einen verzauberten Ort, an dem die mir beiden wichtigsten Sprachwelten zusammenfinden könnten. Pionierarbeit.«

Christina Schönfeld *hat seit 1993 als Gebärdensprachsolistin in vielen Produktionen und Konzerten auf der Bühne gestanden, sehr häufig in Werken von Helmut Oehring. Seit 2002 ist sie als Leiterin für Kultur und Bildung beim Zentrum für Kultur und visuelle Kommunikation Berlin/Brandenburg tätig.*

Kommunikation der Nicht-Kommunikation – Gebärdensolistin Christina Schönfeld und Dirigent Lennart Dohms in Gespräch mit Dorothea Hartmann nach der Aufführung von *Wrong* über die Herausforderungen und Chancen eines »widerständigen Körpers« auf der Bühne

Ausschnitt des Nachgesprächs, das Uwe Schönfeld dolmetschte (Lautsprache/Gebärdensprache).

Dorothea Hartmann: Ich kann mir vorstellen, dass es viel Mut gebraucht hat, in einem Werk aufzutreten, in dem Ihr Körper Sie nicht an der Kunst der anderen teilnehmen lässt – sie hören die Musik nicht. Und Sie kommunizieren in einer Kunst, die Sie selbst nicht wahrnehmen können: Sie äußern sich in der Lautsprache, die Sie selbst ja nicht hören. Das ist doch ein Fallenlassen in einen völlig unbekannten Raum.

Christina Schönfeld: Ja, ich habe das zuerst vollkommen abgelehnt. Ich dachte: Wir kämpfen seit Jahren um die Anerkennung der Gebärdensprache und jetzt soll ich als Gehörlose auf der Bühne meine Stimme einsetzen? Das ist doch genau der falsche Weg! Aber dann haben wir uns nochmal im Team drüber unterhalten und uns gesagt, na, auf der Bühne spielt man! Und da muss ich eben auch das präsentieren, was von mir verlangt wird als Schauspielerin oder eben als Sängerin. Ich hatte nur eine Forderung an Helmut Oehring: Er durfte machen, was er wollte, aber er durfte meine Stimme nicht korrigieren. Am Anfang war das alles natürlich schwer, fast ein bisschen wie Folter, die eigene Stimme unkontrolliert einzusetzen. Aber es war ein guter Prozess, und jetzt denke ich darüber nicht mehr nach.

Lennart Dohms *absolvierte nach Studien in Theologie und Theaterwissenschaften in Köln seine Musikausbildung in Salzburg, Paris und Dresden. Transdisziplinäre Projekte, zahlreiche Musiktheaterproduktionen, die ständige Zusammenarbeit mit Komponist*innen, Performancekünstler*innen und Wissenschaftler*innen sowie die Tätigkeit als Hochschullehrer halten seine Arbeiten offen für künstlerische Auseinandersetzungen in vielfältigen Bereichen. Als Mitglied des Ensembles El Perro Andaluz (EPA) erhielt er u. a. den Kulturförderpreis der Stadt Dresden, für seine Arbeit als Dirigent den Arras-Preis.*

Ich akzeptiere es, und ich hoffe, Sie auch – Sie haben es ja heute gehört – ich nicht.

Dorothea Hartmann: Auch für den Dirigenten bedeutet es Neuland und einen Ausflug in eine unbekannte Welt. Wie nahe kann man sich denn in so einer Interpretation kommen, wenn eine Solistin auf der Bühne steht, die das Wichtigste eines Musikstücks – die Musik – gar nicht wahrnehmen kann?

Lennart Dohms: In der Probezeit zur Uraufführung 1991 gab es große Kontroversen, auch auf Seiten der Musiker, die wohl teilweise Schwierigkeiten hatten, sich auf die ungewohnte Situation einzulassen. Musiker haben oft gern eine Komfortzone auf der Bühne. Und hier haben sie sich sehr unwohl gefühlt, weil sie nicht wussten, wie diese Kommunikation der Nicht-Kommunikation wohl ankommen wird. Christina Schönfeld und ich haben dieses Stück zum ersten Mal vor zwei Jahren zusammen aufgeführt. Und ich sag das mit allem Respekt: Da war Christina Schönfeld schon eine Rampensau. Da war nichts mehr zu spüren von dieser Unsicherheit oder diesem komplizierten Findungsprozess. *Wrong* ist also mittlerweile ein Stück Musikhistorie geworden. Trotzdem ist mir wichtig zu betonen, dass es immer einen Moment der Verunsicherung gibt, den Helmut in alle seine Arbeiten hineinträgt. Helmut Oehring strengt sich an, jedem Kunstbereich etwas zu geben, was er *nicht* gut kann: improvisieren, spontan sein, Tänzer sprechen, Musiker tanzen, Gehörlose singen. Und das im Rahmen, den das Theater setzt, durchzuführen, durchzuhalten und mitzumachen, das ist schon eine Herausforderung. Man muss ja sowieso schon unterschiedliche Arbeitsweisen miteinander verbinden – wie in jedem interdisziplinären Projekt. Aber dass man gleichzeitig noch seine Unsicherheit ausstellt und zum Teil der Performativität macht, also z. B. eben die Stimme von Gehörlosen oder die klassischen Musiker, die Jazz spielen, oder die Tänzer, die Texte sprechen, der Dirigent, der tanzen muss usw. Und dass das nicht albern ist oder man sich fremdschämt, das ist unglaublich schwierig. Wer mit Helmut Oehring arbeitet – das können wir vermutlich beide bestätigen –, muss sehr viel Zeit investieren. Deshalb ist es auch schwierig, dass er für gewisse Projekte Partner findet, weil er so lange braucht, bis er die Schwächen aller Beteiligten herausgefunden hat.

Dorothea Hartmann: Dieses Kunstwerk besteht aus Musik und Text. Die Musik können wir hören, den Text wiederum, den Sie gebärden, nicht verstehen. Was bedeutet das für Ihre Zusammenarbeit?

Lennart Dohms: Es ist wirklich eine ungewöhnliche Situation: Der Dirigent kann die Solistin in diesem Stück nicht kritisieren. Ich kann nichts zur Interpretation der Gebärdensprache beitragen. Das bedeutet einen großen Kontrollverlust für den Dirigenten und fordert vor allem Vertrauen und den Mut, ins Dunkle zu springen.

Dorothea Hartmann: Frau Schönfeld, Sie hören wirklich überhaupt keine Musik. Nicht den geringsten Ton. Was ist Musik für Sie, was stellen Sie sich darunter vor?

Christina Schönfeld: Ich sehe. Ich sehe Gegenstände, ich sehe Personen, die etwas tun. Ich sehe den Dirigenten, der mir Zeichen gibt, wann ich anzufangen habe, ich sehe die Musiker, wie sie sich abrackern dort auf der Bühne. Und das ist das einzige, was ich eigentlich an Aufnahme habe. Ich habe auch mal die Instrumente angefasst, wenn sie gespielt haben, dann hab ich etwas gefühlt, so eine Vibration. Aber ich kann damit eigentlich nichts anfangen. Selbst die Partituren, die ich jetzt besitze: Ich kann mir die Noten anschauen und mir vorstellen, ob die Töne hoch oder tief sein sollen. Aber das ist das einzige. Ich kann mich eigentlich nur nach dem Takt richten und den baue ich mir über ein Zeitverständnis auf und sehe so, wann ich wo welche Einsätze haben sollte oder bekomme. Ansonsten ist es einfach nur lautlos für mich hier auf der Bühne. Und meine Hände sind die andere Form der Musik, die Visualisierung der Musik, mehr nicht.

Dorothea Hartmann: Herr Dohms, was ist Musik für Sie?

Lennart Dohms: Musik ist vielleicht, was wir gemeinsam entscheiden. In der Soziologie gibt es den Begriff der *shared intentionality*. Das bedeutet, was eine Gruppe von Menschen, die ihren Fokus auf etwas richtet, als Musik wahrnimmt und bezeichnet, das darf Musik sein. Das kann das Knistern des Papiers sein, das darf ihre Bewegung und ihre Zeichensprache sein, ihr Singen und ihr Sprechen, das darf etwas Visuelles sein, weil es Geräusche erzeugt. Es kann ein harmonisches Tonsystem sein, es kann ein Zusammenspiel sein. Aber das, worauf wir uns im Rezeptionsakt gemeinsam einigen, dass es jetzt Musik sein soll, das ist Musik.

Dorothea Hartmann: Es gibt in *Wrong* ein Element, das die Gebärdensprache ganz elementar mit der Musik

verbindet: Ein Datenhandschuh in Form eines Rings an der Hand der Gebärdensolistin steuert den Klang des Instrumentalensembles. Was passiert da genau?

Christina Schönfeld: Ich habe dieses Ding auf meiner Hand und mir wurde gesagt, dass es bei einer Bewegung im Raum die Geräusche und die Musik verzerren würde. Mehr kann ich dazu eigentlich nicht sagen, ob ich es langsam oder schnell ausführe und was dann passiert. Das Ergebnis? Ich kenne es überhaupt nicht. Null.

Lennart Dohms: Der Datenhandschuh ist ein zweiter Unsicherheitsfaktor für die Musiker und den Dirigenten: Die Gebärden – die wir ja nicht kennen, da wir die Gebärdensprache nicht verstehen – greifen in die Musik ein. Es ist jedes Mal etwas anders, je nachdem, wie die Bewegungen ausfallen. Und wir können es weder kontrollieren noch nachvollziehen. Die Musik wird dadurch schillernder, beweglicher, freier. Und wir alle machen uns angreifbarer. Keiner hat den gesamten Überblick oder an einer Stelle wirklich das Heft in der Hand. Alle spüren eigene Defizite und verlieren die Kontrolle – was für ein toller Gewinn.

immersives musiktheater – sinnliches erleben im zeitgenössischen musiktheater

von Christiane Plank-Baldauf

In einer Diskussionsrunde während der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft in Hannover prüften Manos Tsangaris (Komponist), Sebastian Hanusa (Komponist, Performer und Dramaturg) und Christiane Plank-Baldauf (Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin) den viel diskutierten Begriff der »Immersion« auf seine Übertragbarkeit und Funktion im zeitgenössischen Musiktheater.

Nicht nur das Experimentieren mit neuen Klangwelten, ihrer räumlichen Präsenz und sinnlichen Erfahrbarkeit bestimmt viele Werke des postdramatischen Musiktheaters, sondern auch ihre unmittelbare Wirkung auf das Publikum. Die Aktivierung körperlicher Teilhabe der Zuhörer/Zuschauer ist in den letzten dreißig Jahren für viele Komponisten zu einem unmittelbaren Bestandteil ihrer kompositorischen Arbeit geworden. Diese reicht vom stichwortgebenden Texteinwurf bis hin zu einer musikdramaturgisch motivierten Einbeziehung, bei der die Zuschauer in unterschiedlichster Weise den Aufführungsverlauf mitgestalten können, beispielsweise durch musikalisches Mitwirken, szenische Interaktion oder auch durch eine stationenhafte Anlage des szenischen Arrangements, im Rahmen dessen sich jeder Zuschauer einen eigenen Weg durch das szenische Geschehen suchen und somit die Abfolge der Ereignisse individuell ausrichten kann.

Vieles hat sich verändert, seit Jacques Rancière 2008 schrieb, die Zuschauer sollten »die Rolle aktiver Interpreten spielen, die ihre eigene Überzeugung ausarbeiten, um sich die ›Geschichte‹ anzueignen und daraus ihre eigene Geschichte zu machen.«[1] Diese Forderung nach einer »emanzipierten Gemeinschaft von Erzählern und von Übersetzern«[2] zielt v. a. darauf ab, das szenische Geschehen auf seine Stringenz des Erzählens hin zu lesen und die Interpretation der Bühnenhandlung zum zentralen Bestandteil jeglichen Rezeptionsvorganges zu machen. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers bleibt dabei auf das Bühnengeschehen gerichtet, in das er als außenstehender Betrachter rational und emotional eintauchen kann, ohne jedoch tatsächlich Teil des Bühnengeschehens zu werden. Diese Form einer auch heute noch anzutreffenden ästhetischen Kunstwahrnehmung lässt sich bis in das frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgen, denn bereits die technischen Möglichkeiten der Pariser Grand Opéra eröffneten den Zuschauern eine nahezu perfekte Illusion mit dem Bühnengeschehen. Als 1876 das Bayreuther Festspielhaus eröffnet wurde, erfuhr dieser Effekt dahingehend eine Steigerung, dass durch die Verdunklung des Zuschauerraumes sowie durch den verdeckten Orchestergraben die sichtbaren Vorgänge auf der Bühne und die Musik erstmals zu einer ästhetischen Einheit verschmolzen wurden. Sobald jedoch die Blicke der Zuschauer einzig auf die szenischen Vorgänge gelenkt und auch der Orchestergraben, als Ort der Klangerzeugung, dem Auge des Zuschauers entzogen wird, genügt es nicht mehr, allein von einem visuellen und akustischen Verschmelzen der Zuschauer mit den Vorgängen auf der Bühne zu sprechen, vielmehr tritt die sinnliche Wahrnehmung des Zuschauers gleichberechtigt neben ein eher vernunftgesteuertes Nachvollziehen der Bühnenhandlung.

Christiane Plank-Baldauf *arbeitete als Musikdramaturgin an Theatern (Bern, Innsbruck, Mannheim), seit 2007 als Gastdramaturgin. Sie unterrichtet an der Theaterakademie August Everding und an der LMU München. Forschungsschwerpunkte: Zeitgenössische Erzählformen im Musiktheater für ein junges Publikum sowie Formen der Vermittlung; Habilitation 2016*

Am Beginn des 21. Jahrhunderts erscheint das Bedürfnis nach einem vollständigen Eintauchen in andere Realitäten, sei es im Film oder in den digitalen Medien, geradezu omnipräsent. Immersion kann in diesem Zusammenhang als ein »metaphorischer Begriff« verstanden werden, der die »physikalische Erfahrung des Untertauchens in Wasser«[3] umschreibt. In ähnlicher Weise suchen wir auch nach einer psychologisch immersiven Erfahrung und erhoffen uns im Eintauchen in die fiktionalen Welten digitaler Medien und Computerspiele eine Erweiterung unserer alltäglichen Wahrnehmung der Wirklichkeit. Am unmittelbarsten erlebt der Spieler die virtuelle Welt, wenn er keine Figur in einer virtuellen Welt, sondern selbst Teil der virtuellen Welt ist.[4] Auf diese Weise kann eine wesentlich höhere Intensität der Immersion erfahren werden. Zugleich lässt die Interaktion das Erfahrene realer und unmittelbar erlebbar werden, wobei Semantiken, Regeln, Normen und Muster etablierten Handelns außer Kraft gesetzt werden können.[5]

Als einer der ersten Komponisten hat sich Manos Tsangaris bereits in seinen frühen Kompositionen damit auseinandergesetzt, wie das musikalische Geschehen und die Zuschauer in ein neues Beziehungsverhältnis gerückt werden können.

12. Oktober 1980 in einem Unterrichtsraum der Kölner Musikhochschule: Mauricio Kagel wird von seinem damaligen Studenten Manos Tsangaris aufgefordert, auf einem Stuhl in der Mitte des Raumes Platz zu nehmen. Alle nun einsetzenden Klangereignisse, szenischen Aktionen[6] und Lichtwechsel bleiben stets auf den einzigen Zuschauer,

insbesondere seinen Kopf, ausgerichtet, sie sind ebenso hör- und sichtbar wie auch körperlich spürbar und teilweise sogar zu riechen. In der Partitur ist notiert: »Der Raum ist – Teil des Ohres – Klangkörper.« In diesem frühen Werk *o. T. für Kagel*[7] hebt Manos Tsangaris die Trennung zwischen szenischem Geschehen und Zuschauerraum auf, der Zuschauer wird zu einem Klangkörper, wodurch »realer Außenraum und privater Innenraum des Kopfes des Ein-Personen-Publikums verschmelzen«[8] . Da die Spieler in *o. T.* alle dunkel gekleidet sind, bleibt der Vorgang des Musizierens unsichtbar, werden statt dessen alle klanglichen und szenischen Ereignisse zu Raumereignissen, die sich auf den Zuschauer hin- oder wegbewegen, ihn umkreisen und auf diese Weise vom Zuschauer/Zuhörer ein aktives Nachvollziehen der Ereignisse fordern. Die unmittelbare Präsenz der Zuschauer immer voraussetzend, geht es Manos Tsangaris darum, das Publikum zu einem Akteur im musikalisch-theatralen Geschehen zu erheben, der, aus der Anonymität des verdunkelten Zuschauerraums befreit, die akustischen, räumlichen und szenischen Anordnungen des Komponisten im Prozess des Wahrnehmens nachvollziehen, ausführen oder zusammenfügen muss. Dabei steht jedoch nicht ein nachvollziehendes Hören und Sehen, sondern das Erfahren einer sinnlichen Präsenz visueller, akustischer und haptischer Ereignisse im Zentrum dieser wie auch seiner späteren Kompositionen wie *winzig* (Köln 1993), *Schwalbe* (Witten 2011) oder auch *City Pieces* (Hong Kong 2016).

Zu einer ganz anderen leiblich-akustischen Erfahrung fordert Sebastian Hanusas Performance *Klänge der Körpermitte* (UA Oldenburg 2014) heraus. Bei diesem interaktiven Musiktheater nimmt Hanusa die Magenklänge jeweils einer Person, angeregt durch den Genuss von Weißbier, mit Hilfe eines tragbaren Ultraschallgeräts ab und macht diese in Realtime hörbar. Findet in vielen Kompositionen von Tsangaris eine Umkehrung des Verhältnisses von Zuschauern und Akteuren statt, indem das Publikum, umgeben von inszenierter Wirklichkeit, das theatrale Geschehen beinahe voyeuristisch mitverfolgen kann, so übernimmt in Hanusas Performance der Zuschauer nicht nur die Rolle eines Akteurs; vielmehr wird sein Körper zur eigentlichen Quelle des zur Verfügung stehenden Klangmaterials. Darauf aufbauend beginnt der Performer dieses Klangmaterial zu be- und verarbeiten, indem er die Klänge hörbar macht, elektronisch verstärkt und verfremdet. Der Vorgang des Sich-selbst-Beobachtens, wie er bei Tsangaris in vielen Stücken konzeptionell verankert ist, wird in Hanusas »Bier-Performance« kurzgeschlossen: Der Zuschauer changiert während der Performance zwischen den Funktionen des klangerzeugenden Akteurs und des Rezipienten, der den von ihm selbst produzierten Klängen im Sinne eines »Erkenne dich selbst« oder »Erfühlhöre dich selbst« (Sebastian Hanusa) zuhören kann. Die Performance bezieht dabei sowohl auf der Seite der Mitwirkenden als auch auf der Seite des Performers improvisatorische Momente ein: Während der Zuschauer/Zuhörer die Klänge nicht selbst steuern, sondern lediglich durch ordentlichen Biergenuss anregen kann, sind für den Performer Ultraschallgerät und Kontaktgel Utensilien/Instrumente, die er während der Performance quasi »ad libitum« einsetzen kann.

Während des Kompositionsaktes wird das entstandene Klangmaterial zu einem abgeschlossenen Werk transformiert, das zum erneuten Hören einlädt: Bei diesem Vorgang kommt es zu einem Wiederhören eines Materials, das auf seine Entstehungsquelle, den Zuschauer/Akteur, verweist und gleichzeitig durch die musikalische Bearbeitung des »leiblichen« Klangmaterials einen Prozess der künstlerischen Veränderung erfahren hat. Impliziert der Begriff der Immersion das Überwinden bestehender raum-zeitlicher Grenzen sowie das Ausstellen von Präsenzeffekten, so scheint zunächst das Setting dieser Performances ein akustisches und leibhaftiges Versinken in den eigenen Körperklängen zu eröffnen. Nicht nur durch die kompositorische Bearbeitung, sondern auch durch die Möglichkeit eines bewussten Sich-selbst-Zuhörens – verstärkt durch den technischen Vorgang, die Magengeräusche durch ein Ultraschallgerät abzunehmen – wird ein vollständiges »Eintauchen« in die Klangereignisse obsolet. Ebenso deutet die szenische Anordnung zwar eine Arztpraxis an, doch wird dieser mimetische Effekt immer wieder durchlässig, da sich die Handlungen während der Performance als ein Übergriff in die Intimsphäre erweisen, etwa wenn man als Zuschauer/Akteur einem unbekannten Mann[9] seinen Bauch entblößt und dieser Fremde drei Minuten mit einem Ultraschallgerät darauf herumfährt. Diese Handlung zuzulassen setzt, wie Sebastian Hanusa betont, ein hohes Maß an Grundvertrauen voraus, das sich v. a. darauf gründet, dass man als Zuschauer weiß, Teil einer künstlerischen Performance zu sein, bei der »einem schon nichts passieren wird«. Dieses Vertrauen auf beiden Seiten ist eine wichtige Voraussetzung für derartige intime musikdramatische Konzeptionen, die ihre Wirkung

gerade aus einer »Eins-zu-Eins«-Anordnung beziehen: sei es der einzelne Konzertbesucher in Tsangaris' *o. T. für Kagel* oder der Teilnehmer der »Bier-Performance«.

Im Rahmen der Diskussion plädierten Manos Tsangaris und Sebastian Hanusa gleichermaßen dafür, Immersion nicht im Sinne eines völligen Untertauchens in einen musikalisch-theatralen Kosmos zu verstehen, sondern als eine Ermächtigung des Zuschauers, sich während des Rezeptionsvorganges als Mit-Schöpfer eines Kunstwerks zu begreifen. In diesem Sinne stehen musiktheatrale Konzeptionen von Manos Tsangaris und Sebastian Hanusa, aber auch von Luigi Nono, Heiner Goebbels, Helmut Lachenmann u. v. a. weniger für ein kollektives Theatererleben als vielmehr für einen Bewusstwerdungsvorgang, bei dem das gezielte Hin-Hören und Hin-Sehen zu einem neuen Klangbewusstsein und damit zu einer unmittelbaren Erfahrung sinnlicher Präsenz führt: Das Eintauchen in theatrale Klangwelten ist somit nur eine Seite einer ästhetischen Erfahrung; das aktive »Auftauchen« aus einem dynamischen Prozess (Emergenzerfahrung) und die daran anschließenden Fragen: »Was ist mit der Würde des Menschen?« (Manos Tsangaris), »Wie ernst und gleichberechtigt werde ich als Zuschauer behandelt?«, bilden die nicht weniger bedeutsame Seite jeglicher Kunsterfahrung.

[1] *Jacques Rancière:* Der emanzipierte Zuschauer *(Übersetzung: Richard Steurer), Wien 2008, S. 33.*

[2] *Ebd.*

[3] *Janet H. Murray:* Hamlet on the Holodeck, *New York 1997, S. 98f.*

[4] *Richard Bartle:* Designing Virtual Worlds, *Indianapolis 2004, S. 154–158.*

[5] *Britta Neitzel, Ralf F. Nohr (Hrsg.):* Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion, *Marburg 2006, S. 14.*

[6] *Etwa wenn einzelne Objekte wie ein Ei, ein Geflügeltorso oder 2–3 Spiegeleier beleuchtet werden oder ein lebendes Huhn durch die Tür hereingelassen wird.*

[7] *Zu erwähnen wären weitere Kompositionen wie Luigi Nonos* Tragedia dell'ascolto Prometeo *(1984), Ruedi Häusermanns* Gewähltes Profil: lautlos *(2006) oder Heiner Goebbels'* Stifters Dinge *(2007), in denen das Verhältnis von Hören, Sehen und Fühlen sowie die Beziehung zwischen Darstellern/Musikern/Sängern und Zuschauern jeweils neu verhandelt wird.*

[8] *Rainer Nonnenmann: »Der Rezipient ist das Labor«. In: Ulrich Tadday [Hg.]:* Manos Tsangaris (Sonderband). Musik-Konzepte Neue Folge, *München 2015, S. 42.*

[9] *Sebastian Hanusa trägt während dieser Performance ein »Arztkostüm« mit weißem Polohemd und weißer Arzthose, wodurch sich die Illusion eines Arztbesuches verstärkt.*

klänge aus dem magen-darm-trakt

von Sebastian Hanusa

Weißbier getrunken zu haben, ist eine hinreichende aber nicht notwendige Bedingung, um an der Performance *Klang der Körpermitte* teilnehmen zu können. Zwar eignet sich Weißbier hervorragend, so das Ergebnis einer am eigenen Körper durchgeführten Versuchsreihe, die für das Stück erforderliche körperliche Disposition herzustellen. Das heißt aber nicht, dass nicht auch andere, vorzugsweise kohlensäure- und/oder hefehaltige Getränke den erwünschten Effekt – nämlich eine erhöhte und gut hörbare Aktivität im Magen-Darm-Trakt – erzeugen könnten.

Sebastian Hanusa *komponiert Kammermusik, Schauspielmusiken, elektronische Musik und Musiktheater. Er hat als Dramaturg an den Theatern Würzburg, Magdeburg und Oldenburg gearbeitet und ist an der Deutschen Oper Berlin engagiert. Er publiziert über zeitgenössische Musik und Musiktheater im Rundfunk und in Printmedien.*

Diese Magenklänge werden durch ein ursprünglich aus der Pränataldiagnostik stammendes Ultraschallgerät abgenommen und hörbar gemacht und sind auf mehrfache Weise Ausgangspunkt für die Konzeption des Stückes gewesen. Rein klanglich ist es ihre besondere Qualität, die mich als Komponist interessiert hat. Hinzu kommt die Art ihrer Entstehung: Die Klänge werden vom menschlichen Körper erzeugt und sind bei der eingesetzten Mikrophonierung und Verstärkung auch als solche zu erkennen. Doch kann der- oder diejenige, dessen Magen von mir in der Aufführung des Stückes abgehört wird, diese Klänge nicht bewusst erzeugen. Man kann die Klangerzeugung lediglich anregen. So wird der Magen zum einen zum Objekt der Betrachtung, zum abgehörten Gegenstand. Zugleich ist man aber auch, auf einer Ebene unterhalb einer bewusst gesteuerten Handlung, mittels des eigenen Magens Ausführender und Mitspieler.

Hinzu kommt der performative Rahmen in Form eines Medizin-Fakes: Durch Kostüm und Raum der Aufführung – in Hannover war dies idealerweise das reale Arztzimmer des Ballhofs – wird die Behauptung etabliert, dass der jeweils eine Teilnehmer an der Performance das »Institut für gastroakustische Psychologie« konsultiert, um sich das individuelle musikalische Portrait seines im Magen-Darm-Trakt beheimateten Selbst erstellen zu lassen. Dazu werden in einer Eins-zu-Eins-Situation zunächst einige Fragen zu Ernährungsgewohnheiten und dem persönlichen Verhältnis zum »Bauchgefühl« gestellt. Sodann wird drei Minuten lang der nackte Bauch des Teilnehmers mit dem Ultraschallgerät abgehört. Der Teilnehmer hört seine eigene Magenaktivität, gemischt mit der live-elektronischen Verarbeitung dieser Klänge durch einen während dieser drei Minuten ablaufenden Prozess. Innerhalb dessen sind wiederum zentrale musikalische Parameter durch die aus den im Fragebogen gemachten Angaben bestimmt. Zugleich spiele ich mit dem Ultraschallgerät improvisatorisch – immer auf der Suche nach dem Klang der schubweise auftretenden Magenkontraktionen – mit dem Körper des Teilnehmers sowie den komplexen, hiermit rückgekoppelten Reaktionen der Elektronik. Es entsteht ein komplett individuelles Stück elektronischer Musik, das dem Teilnehmer als sein persönliches, gastroakustisches Portrait via Download-Link zur Verfügung gestellt wird.

Während der Aufführung im Rahmen der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft in Hannover habe ich mit insgesamt 28 Dramaturgenmägen gespielt. So interessant und unterschiedlich das klangliche Ergebnis des Abends war, so wenig signifikant dramaturgisch waren die Körperklänge. Ich kann weder von einem spezifischen Klang des Dramaturgenmagens sprechen noch auf eine spezifisch dramaturgische Prädisposition im Bereich der gastroakustischen Psychologie rückschließen. Positiven Einfluss auf die Qualität der Magenklänge hatte jedoch die Bereitschaft vieler Dramaturginnen und Dramaturgen, mehr als die empfohlene Mindestmenge von einem halben Liter Weißbier vor der Teilnahme an der Performance zu trinken. Somit habe ich den Abend als musikalisch äußerst anregend erlebt.

körperkult und selbstoptimierung

von Robert Gugutzer

Der öffentliche und wissenschaftliche Diskurs vom Körperkult handelt thematisch zumeist von Schönheit und Schönheitspraktiken. Als Beispiele werden bevorzugt tätowierte und gepiercte junge Frauen und Männer, magersüchtige Models, extrem muskulöse Bodybuilder und Menschen zitiert, die sich einer Schönheitsoperation unterzogen haben. Mit dem Fokus auf solche Formen körperlicher Ästhetisierung wird statt von Körperkult auch vom Schönheitswahn gesprochen. *Kult* und *Wahn* sind dem herrschenden Diskurs in den Massenmedien zufolge wie auch in den Sozial- und Kulturwissenschaften die wesentlichen sinngebenden und handlungsleitenden Ausprägungen der zeitgenössischen Körperthematisierung (vgl. Gugutzer 2007). Damit nimmt der Diskurs jedoch unausgesprochen eine moralische Wertung vor. Denn Körperkult und Schönheitswahn sind keine wertfrei verwendeten, sondern negativ konnotierte Begriffe. Die Ausdrücke *Kult* und *Wahn* suggerieren, dass eine Beschäftigung mit dem Körper, die über das »normale« Maß hinausgeht oder »natürliche« Maßstäbe sprengt, unnatürlich, krankhaft oder gar verrückt sei. Wer *Kult* und *Wahn* sagt, psychopathologisiert somit die Akteure solcher Körperpraktiken. Darüber hinaus werden die Begriffe *Körperkult* und *Schönheitswahn* ebenso in gesellschaftskritischer Absicht verwendet, indem zum Beispiel gesagt wird, dass in einer Gesellschaft, die den Körper kultisch verehrt, etwas grundsätzlich falsch laufe und diese Gesellschaft daher krank sein müsse, schließlich komme die wahre Schönheit »von innen« und nicht »von außen«. Der kritische Körperkultdiskurs entwirft so stillschweigend das normative Gegenideal des »natürlichen«, »gesunden« und »normalen« Körpers.

Eine solche Sicht auf den Körperkult ist allerdings sachlich nicht zielführend. Um zu verstehen, was es mit dem Phänomen Körperkult auf sich hat, ist es notwendig, auf (Ab-)Wertungen zu verzichten und stattdessen möglichst exakt zu beschreiben, worum es hier geht. Das soll im Folgenden geschehen, indem das Feld zeitgenössischer körperkultischer Praktiken analytisch differenziert beschrieben wird. Auf der Grundlage der Kriterien *Sinnkomplex*, *Körperkonzept* und *Identitätsprojekt* werden drei idealtypische Ausprägungen des Körperkults vorgestellt, die nicht zuletzt den Zweck haben, die Engführung des Körperkultdiskurses auf das Thema Schönheit zu korrigieren. Daran anschließend wird die These erläutert, dass der Körperkult weniger ein Kult um den Körper als vielmehr ein Kult um das Selbst ist, wobei dieser Selbstkult gegenwärtig besonders als Selbstoptimierung in Erscheinung tritt. Das kurze Fazit wägt schließlich zwischen einer negativen und einer neutralen Bewertung des Körper- und Selbst-Kults ab.

Robert Gugutzer
Diplom, Promotion und Habilitation in Soziologie. Seit 2009 Professor für Sozialwissenschaften des Sports an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Arbeitsschwerpunkte: Körper- und Sportsoziologie, Film- und Religionssoziologie, Leibphänomenologie.

Idealtypen des Körperkults

body-styling

Der erste körperkultische Idealtypus lässt sich als *body-styling* bezeichnen. Das ist jener Typus, der im herrschenden Diskurs im Zentrum steht. Denn der zentrale Sinnkomplex, auf den die individuellen und sozialen Handlungen hier ausgerichtet sind, ist Ästhetik. Zu diesem Typus zählen daher all jene Körperpraktiken, die um das Thema Schönheit oder besser: Verschönerung kreisen. Die Bandbreite an Praktiken, deren Sinn die Ästhetisierung des Körpers ist, ist breit und reicht vom Fingernägel-Lackieren und Make-up-Auftragen, Haare-Färben und Wimpern-Tuschen, über Diäten und Fitnesssport, Tätowierungen und Piercings bis hin zur ästhetischen Chirurgie. Zu diesem Typus lassen sich aber nicht nur Ästhetisierungspraktiken im Rahmen des herrschenden Schönheitsideals rechnen, sondern ebenso solche, die diesen normativen Rahmen absichtsvoll sprengen und die man daher als »Ästhetiken des Hässlichen« bezeichnen könnte. Beispiele dafür findet man vor allem in der Subkultur der »body modification«, in der Körperveränderungen, wie das Spalten von Zungen und Genitalien oder das Anbringen von Ziernarben auf der Haut bzw. von Metallplatten unter der Haut, üblich sind.

Ungeachtet der großen Vielfalt möglicher Ästhetisierungspraktiken handelt es sich hierbei lediglich um graduelle Abstufungen ein und desselben Typus. Kennzeichnend für diesen sind nämlich weder Umfang oder Ausmaß der Körperbearbeitung noch der technische, zeitliche und finanzielle Aufwand. Zentral ist vielmehr das Körperkonzept, auf dem die Ästhetisierungspraktiken basieren, nämlich die Vorstellung vom Körper als einem *Werk* bzw. einem *Kunstwerk*, das durch selbst- oder fremdgeleistete Arbeit geschaffen wird. Der Körper wird hier als Material gesehen, das bearbeitet werden kann, um einem ästhetischen Ideal zu entsprechen. Konkret ist es die sichtbare Körperoberfläche, und sei diese noch so klein oder unscheinbar, die künstlich bearbeitet und damit zum (Kunst-)Werk wird.

Die individuellen Motive und Ziele, die der ästhetischen Körperoptimierung zugrunde liegen, variieren sicherlich, gleichwohl findet sich eine wesentliche überindividuelle Gemeinsamkeit: Akteure dieses Typus betrachten den eigenen Körper nicht als Schicksal, sondern als mach- und gestaltbares Identitätsprojekt. Die Körperarbeit, die die Akteure selbst verrichten oder über sich ergehen lassen, ist unweigerlich auch eine Identitätsarbeit, was in dem Fall bedeutet: Wer seinen Körper gestaltet, gestaltet auch sich, gestaltet sein Selbst. Die sichtbaren neuen Zeichen des Körpers sind nicht nur Körperzeichen, sondern Symbol eines neu geschaffenen Selbst (»cool«, »sportlich«, »erotisch« etc.).

body-tuning

Den zweiten Idealtypus des Körperkults kann man als *body-tuning* bezeichnen. Der zentrale Sinnkomplex, auf den die individuellen und sozialen Handlungen hier ausgerichtet sind, ist *Potenz*. Es sind dies Praktiken, die primär auf die Verbesserung körperlicher Funktionalität und die Steigerung physischer Leistungsfähigkeit zielen. Um das zu erreichen, werden typischerweise technologische und/oder pharmazeutische Mittel genutzt. Paradigmatische Handlungsfelder, in denen eine technisch-pharmazeutische Optimierung des in der Regel gesunden Körpers zu beobachten ist, sind Sport und Sexualität. Im Sport ist es allen voran Doping und in der Sexualität beispielsweise Viagra, die zur körperlichen Leistungsmanipulation eingesetzt werden. Aber auch das so genannte »Hirndoping« (*Neuro-Enhancement*) kann man diesem Typus zuordnen, da die geistige Leistungssteigerung über die Manipulation physiologischer Hirnprozesse erfolgt.

Das Körperkonzept, auf dem solche Körperpraktiken basieren, entspricht dem cartesianischen Bild vom Körper als einer *Maschine*. Zum Bild vom Körper als Maschine gehört die Vorstellung, dass er zu funktionieren habe, und wenn er nicht funktioniert, dass er repariert, ausgebessert, wiederhergestellt werden könne. Der Maschinenkörper hat leistungsfähig zu sein, und wenn seine Leistung nachlässt, wird mit legalen und manchmal illegalen Mitteln und Methoden so lange nachgeholfen, bis sie wieder stimmt. Aber auch dann, wenn die körperliche Funktionalität und Leistungsfähigkeit gegeben ist – wie gesagt, es ist zumeist der gesunde Körper, der manipuliert wird –, besteht gleichwohl die Möglichkeit, diese zu verbessern. Der menschliche Körper kann wie jede andere Maschine getunt, »frisiert« werden.

Im Unterschied zum body-styling erfolgt beim body-tuning der Zugriff nicht auf das Körperäußere, sondern auf das Körperinnere. Nicht die sichtbare Körperoberfläche, sondern die Stimulierung von Muskeln, Organen, Nerven und Hormonen und der damit zu erzielende soziale Erfolg stehen hier im Zentrum. Das subjektive Ziel dieser auf die Potenzierung körperlicher Funktionalität, Leistung und Stärke ausgerichteten Praktiken und Techniken ist daher auch nicht Ästhetik, sondern Macht.

Genauer zielt der personale Identitätsentwurf auf eine *Selbstermächtigung* ab. Auch wenn dafür externe Mittel in Anspruch genommen werden, muss das nicht das subjektive Empfinden mindern, selbstmächtig zu sein – zumindest so lange nicht, solange sich die erwünschten Erfolge einstellen. Im Sport und in der Sexualität kommt außerdem hinzu, dass es ganz ohne körperliche Eigenleistung nicht geht, weshalb es keiner besonderen argumentativen Mühen bedarf, sich den Erfolg selbst zuzuschreiben. Wenn der technologisch-pharmazeutisch getunte Körper durch eigene Anstrengungen dabei wiederholt in Grenzbereiche vordringt oder psycho-physische Grenzen gar transzendiert, kann aus der Selbstermächtigung eine Selbstsakralisierung erwachsen. Der ehemalige Radprofi Lance Armstrong wurde über viele Jahre nicht nur von seinen Fans als Gott gefeiert, er hat das auch selbst getan.

body-caring

Der dritte körperkultische Idealtypus lässt sich auf den Begriff *body-caring* bringen. Die kultischen Körperpraktiken dieses Typus zielen auf den Sinnkomplex *Hygiene*. Das Wort Hygiene ist dabei in seiner ursprünglichen Wortbedeutung gemeint. Hygiene stammt von dem griechischen Wort »hygieinós« ab und bedeutet so viel wie »gesund, heilsam«; »hygieiné« wiederum lässt sich mit »der Gesundheit zuträglich« übersetzen. Als »der Gesundheit zuträgliche« Praktiken sollen dabei all jene Körpertechniken und -methoden gelten, die in einem umfassenden Sinne dem subjektiven Gesundheitszustand und Wohlbefinden dienlich sind. Daher sind es sehr heterogene Handlungsfelder, in denen solchermaßen hygienische Körperpraktiken beobachtbar sind. Dazu zählen allen voran Ernährung, Bewegung, Sport, Wellness und Spiritualität.

Das Körperkonzept des Typus body-caring ist, verglichen mit jenen der beiden anderen Typen, das »innerlichste«

oder »intimste«. Denn im Fokus steht hier weder das sichtbare Körperäußere noch das nicht sichtbare Körperinnere, sondern die spürbare Selbstwahrnehmung. Es ist der *Leib* im phänomenologischen Sinne und nicht der Körper, dem eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt bzw. Bedeutung beigemessen wird. Im Mittelpunkt steht das Sich-Spüren (und nicht der von außen wahrnehmbare Körper), die leiblich-affektive Erfahrung, dass es um einen selbst geht – »tua res agitur«, mit Horaz gesprochen (vgl. Schmitz 1990, S. 6).

So zielen Bewegungs- und Ernährungspraktiken auf das subjektive Empfinden, gesund und fit zu sein (statt schön und potent); diverse Meditations- und Achtsamkeitspraktiken sollen Gefühle von Authentizität, Zufriedenheit oder Glück hervorrufen und zu wahren Erkenntnissen verhelfen; Wellnesspraktiken rücken das sinnliche Sich-Empfinden und Wohlbefinden ins Zentrum; und manch populäre spirituell-religiöse Strömung kultiviert ganzheitliche, auf Heil und Erlösung abzielende Selbsterfahrungen.

Mit solchen Handlungen und Erfahrungen geht ein Identitätsprojekt einher, in dem Leib und Körper als Medium der *Selbstsorge* fungieren. Die gesunden, wohltuenden, heilsamen leiblich-körperlichen Praktiken stehen im Dienst einer Sorge um sich selbst. Zugleich ist die Fürsorge, die Leib und Körper beispielsweise in Form von gesundheitlicher Vorsorge und medizinischer Nachsorge, ernährungsbewusster Versorgung und sinnlich-zärtlichem Umsorgen entgegengebracht wird, nicht nur Mittel zum Zweck, sondern auch Selbstzweck. Dies vor dem Hintergrund, dass jedes Selbst ein leibliches bzw. verkörpertes Selbst ist, weshalb die sorgende Thematisierung von Leib und Körper immer auch Selbstsorge ist. Im Ergebnis führt dies zu einer Art Ethik der Ästhetik, sofern Ästhetik hier im ursprünglichen Wortsinn von »aisthesis« als sinnliche Wahrnehmung und Erkenntnis verstanden wird: Selbstsorge als ein Modell der Lebensführung, zu dessen zentralen Prinzipien die hohe Wertschätzung des leiblich-sinnlichen Daseins zählt.

Die drei idealtypischen Erscheinungsformen des Körperkults:

Typus	Sinnkomplex	Körperkonzept	Identitätsprojekt
body-styling	Ästhetik	Körper als (Kunst-) Werk	Selbstgestaltung
body-tuning	Potenz	Körper als Maschine	Selbstermächtigung
body-caring	Hygiene	Körper als Leib	Selbstsorge

Das verkörperte Selbst: fremdgeführte Selbstoptimierung

Die bisherigen Ausführungen haben zum einen gezeigt, dass es verkürzt wäre, den Kult um den Körper auf das Thema Ästhetik zu reduzieren; Potenz und Hygiene sind zwei weitere Sinnkomplexe, um die herum sich eine Vielzahl an körperkultischen Praktiken entwickelt haben. Zum anderen ist erkennbar geworden, dass der Kult um den Körper letzten Endes ein Kult um das Selbst ist: Im body-styling steht das *schöne Selbst*, im body-tuning das *mächtige Selbst* und im body-caring das *wahre Selbst* im Zentrum. Wie aber lässt sich dieser Kult um das Selbst soziologisch deuten?

Eine mögliche Interpretation wäre, den Kult um das verkörperte Selbst als Antwort auf die Säkularisierung der spätmodernen Gesellschaft zu verstehen, die selbst religiöse Züge trägt – der Körper- und Selbst-Kult als zeitgemäße Form einer Diesseitsreligion (vgl. dazu Gugutzer 2012). Eine andere – und im Folgenden ausgeführte – Interpretation lässt sich im Anschluss an Michel Foucaults Arbeiten zur *Geschichte der Gouvernementalität* (Foucault 2006) formulieren. Eine zentrale Rolle spielt darin der Begriff »Regierung«, von Foucault im ursprünglichen Wortsinn als Lenkung, Leitung oder Führung von Individuen und Kollektiven verwendet. Regierung meint jede Form der Führung von Menschen, einschließlich der Selbstführung, des Sich-selbst-Regierens. Zu den charakteristischen Merkmalen von Regierung (und damit: von Macht) gehört, dass sie Formen der Fremdführung mit Formen der Selbstregierung verbindet. Regierungstechnologien sind gleichermaßen Herrschafts- und Selbsttechnologien, die wiederum in den Technologien des Körpers ihren zentralen »Treffpunkt« haben (vgl. dazu Gugutzer/Duttweiler 2012).

Besonders deutlich wird dies in neoliberalen Gesellschaften. Neoliberale Gesellschaften zeichnen sich nämlich dadurch aus, dass politisch-ökonomische

Regierungstechnologien und Technologien des Selbst Hand in Hand gehen. Mehr noch, neoliberale Gesellschaften generalisieren einen Imperativ der Selbstführung und des Selbstmanagements. Konkret: Neoliberale Gesellschaften kontrollieren, unterwerfen, »subjektivieren« Menschen, weil und insofern sie es schaffen, dass Individuen sich die herrschenden Normen und Werte aneignen, ihr Verhalten danach ausrichten und typischerweise glauben, damit ganz eigenen, subjektiven Bedürfnissen zu folgen, wo sie doch primär staatlichen und ökonomischen Interessen genügen: Selbstführung als internalisierte Fremdführung.

Vor diesem Hintergrund lässt sich der zeitgenössische Kult um das verkörperte Selbst als eine Variante *fremdgeführter Selbstregierung* interpretieren, genauer gesagt als Beispiel einer *fremdgeführten Selbstoptimierung*. Unabhängig davon, ob es sich um das ästhetische, potente oder sich-um-sich-selbst-sorgende Selbst handelt, Menschen scheinen sich in neoliberalen Gesellschaften auf vielfältige Weise zu optimieren, um auf den diversen Märkten des Lebens konkurrenzfähig zu sein, zu bleiben oder zu werden. Menschen arbeiten an sich und verbessern Körper, Geist und Psyche, weil sie mehr oder weniger gezwungen sind, wettbewerbsfähig sein zu müssen. Um mithalten zu können im Kampf um Ressourcen und Positionen, gilt es immer häufiger und umfassender, sich selbst zu optimieren und sich selbst zu managen. »Optimierung qua Selbstmanagement« (Maaßen 2012, S. 152) lautet der neoliberale Leistungsimperativ, und dieser schließt, wie gezeigt, Körper und Leib mit ein: Selbstmanagement in Form von Selbstgestaltung, Selbstermächtigung oder Selbstsorge zielt auf die Optimierung des schönen, mächtigen oder wahren verkörperten Selbst.

Gegenläufige Einschätzungen

Die gesellschaftliche Entwicklung zur Selbstoptimierung wird im wissenschaftlichen Diskurs mehrheitlich in dieser negativen Lesart interpretiert. Die zentrale Kritik lautet, dass die Kehrseite der Selbstoptimierung das quasi zwangsläufige Scheitern sei. Denn da es fast immer möglich sei, sich und seinen Körper weiter zu verbessern, können die Optimierungsbemühungen letztlich nie vollständig gelingen. Folge davon seien Frustration, Versagens- und Schuldgefühle bis hin zu Depression.

Man kann den Trend zur Selbstoptimierung wohl aber auch neutraler sehen. Folgt man beispielsweise Arnold Gehlens Auffassung, dass der Mensch »organisch ein ›Mängelwesen‹ (Herder)« (Gehlen 1993, S. 48) ist, das durch handelndes Einwirken auf die Natur – einschließlich der Natur, die er selbst ist, sein Leib (vgl. Böhme 1992) – Kultur hervorbringen muss, lässt sich sagen: Weil der Mensch, im Vergleich zu Tieren, ein körperliches Mängelwesen ist, liegt es in seiner Natur, diese Mängel zu kompensieren. Dafür gibt es Sprache und andere Symbole, Technik und Institutionen. Doch auch Körper- und Selbstpraktiken dienen der Korrektur natürlicher Mängel und der Behebung menschlicher Makel. Aus dieser Perspektive wäre dann in der Natur des Menschen angelegt, was in spätmodernen Gesellschaften lediglich besonders auffällig geworden ist: die Optimierung des Körpers und des Selbst.

Böhme, G.: »Leib: Die Natur, die wir selbst sind«, in: ders. (Hg.), Natürlich Natur. Über Natur im technischen Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit, *Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 77–93.*

Foucault, M.: Geschichte der Gouvernementalität *Bd. I und II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006*

Gehlen, A.: Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen, *Reinbek: Rowohlt 1993*

Gugutzer, R.: »Körperkult und Schönheitswahn – wider den Zeitgeist«, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, *18/2007, S. 3–6.*

Gugutzer, R.: »Die Sakralisierung des Profanen. Der Körperkult als individualisierte Sozialform des Religiösen«, in: Gugutzer, R./Böttcher, M. (Hrsg.), Körper, Sport und Religion. Zur Soziologie religiöser Verkörperungen, *Wiesbaden: VS-Verlag 2012, S. 285–308.*

Gugutzer, R./Duttweiler, S.: »Körper, Gesundheit, Sport. Selbsttechnologien in der Gesundheits- und Sportgesellschaft«, in: Sozialwissenschaften und Berufspraxis, *Jg. 35 (2012), H. 1, S. 5–18.*

Maaßen, S.: »Gut ist nicht gut genug. Selbstmanagement und Selbstoptimierung als Zwang und Erlösung«, in: Nassehi, A. (Hg.), Kursbuch 171. Besser optimieren, *Juni 2012, S. 144–156.*

Schmitz, H.: Der unerschöpfliche Gegenstand, *Bonn: Bouvier 1990.*

körperliche dramaturgie. der dramaturg als »äußerer körper« und somatisch miterlebender

von Guy Cools

Übersetzung ins Deutsche von Susanne Dowe

Ich bin mehr als meine Augen. Ausgehend von einem von André Lepecki eingeführten Argument stellt Myriam Van Imschoot fest, dass die Vorstellung eines »äußeren Auges (outside eye)« die Dramaturgie vom Körper des Künstlers trennt: »What Lepecki resists is the idea of the dramaturg (the eye) as the locus of power and knowledge, put at disposal of a choreographer, who (if we extend the metaphor) is perceived as being all body — a blind and dumb body, waiting to be illuminated by sight and speech« (Van Imschoot 2003, S. 63).

Ich ziehe daher den Begriff »äußerer Körper (outside body)« vor. Das erste Mal benutzte ich ihn im Programmheft zu R. A. F. T. (2005), einem Improvisationsprojekt von Marc Boivin in Montreal, bei dem ich als Dramaturg fungierte. In den Proben und bei den ersten Vorstellungen hatte ich das Gefühl, dass mein äußerer, stiller Körper integraler Teil der Aufführung war. Christel Stalpaert vertiefte diese Wahrnehmung des »äußeren Körpers« in ihrer Vision einer körperlichen Dramaturgie: »Taking into consideration the post-narrative phase of dramaturgy, the dramaturge's ›outside eye‹ should give way to an embodied mind, where body and mind are connected, operating on an equal level. Departing from a Cartesian cogito, the dramaturge's ›external gaze‹ is expanded to become an outside body, exploring in a corporeal dramaturgy the bodily capacity to read and make ›sense‹ of an aesthetic of intensities« (Stalpaert 2009, 2014).

In einem frühen Essay zur Tanzdramaturgie definierte Jean Marc Adolphe Tanzdramaturgie als »eine Übung in Zirkulation« (Adolphe 1997, S. 33). Dramaturgie als Bewegung ist auch das wiederkehrende Thema der Sonderausgabe von *Performance Research. On Dramaturgy*, einer Fortschreibung der internationalen Konferenz *European Dramaturgy in the 21st Century* in Frankfurt am Main 2007. Mit Bezug auf Hans-Magnus Enzensbergers »Wenn ich still stehe, verstehe ich nichts« verortet Marianne Van Kerkhoven die politische Macht von Dramaturgie im 21. Jahrhundert in »a constant movement. Inside and outside. The readiness to dive into the work, and to withdraw from it again and again, inside, outside, trampling the leaves. A constant movement« (Van Kerkhoven 2009, S. 11).

Viele verstehen diese notwendige Bewegung des Dramaturgen als Pendeln zwischen Nähe und Distanz oder, mit den Worten von Pirkko Husemann, als »the oscillation between inside and outside« (Husemann 2009, S. 53). Maaike Bleeker beruft sich auf Deleuzes und Guatttaris Diskussion der Freundschaft in *What is philosophy?* (1994), wenn sie die Beziehung zwischen Dramaturg und Choreograf als den Impuls beschreibt, der »thoughts that move« auslöst. Diese Beziehung zwischen Dramaturg und Choreograf ist selbst »a movement that involves both closeness and distance, both similarity and difference« (Bleeker 2003, S. 163). Aus eigener Erfahrung kann ich bestätigen, dass das Experimentieren mit der Distanz zum Prozess zu den wohl kreativsten Aspekten des Dramaturgenberufs gehört. Es verbindet nicht nur Handeln und Denken, es ist auch ein wichtiges Werkzeug, um den Prozess körperlich zu beeinflussen, indem man ihn somatisch miterlebt.

Guy Cools *war am Forschungsinstitut Kunst in der Gesellschaft Tilburg und an der Universität Gent tätig, zuvor Tanzkritiker und Kurator. Als Produktionsdramaturg arbeitet er mit Choreografen aus Europa und Kanada. Jüngste Veröffentlichungen:* The Ethics of Art: ecological turns in the performing arts *(mit P. Gielen)*, 2014; In-between Dance Cultures: on the migratory artistic identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan, 2015; Imaginative Bodies: Dialogues in Performance Practices, 2016

»It's a distinction I come back to again and again and one which contemporary performance dwells on endlessly because to witness an event is to be present at it in some fundamentally ethical way, to feel the weight of things and one's own place in them, even if that place is simply, for the moment, as an onlooker« (Etchells 1999, S. 17).

Ähnlich wie Tim Etchells beschreibt Ann Cooper Albright in der Einführung zu ihrem Buch *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance* wie die Aufführung *La Tristeza Complice* von Les Ballets C de la B/Alain Platel ihren »Akt des Zuschauens in einen Akt des Miterlebens« verwandelte: »To witness something implies a responsiveness, the response/ability of the viewer towards the performer. It is radically different from what we might call the ›consuming‹ gaze that says ›here, you entertain me, I bought a ticket, and I'm going to sit back and watch‹. […] In contrast, what I call witnessing is much more interactive, a kind of perceiving (with one's whole body) that is committed to a process of mutual dialogue. There are precedents for this responsive watching in Quaker meetings, African-American notions of bearing witness, […], as well as the aesthetic theory of rasa in Classical Indian Dance, to mention only a few such examples« (Albright 1997, S. xxii).

Analog zu den von Albright erwähnten Beispielen aus religiösen, rituellen Kontexten sehe ich den Ursprung performativer Kunst (ob Theater, Tanz, Erzählung oder Lied) als ritueller Praxis darin, die Gemeinschaft zu miterlebenden Zeugen zu machen und so die Erinnerung an die dargestellten Ereignisse lebendig zu halten und sie zur Transformation zu führen.

Dieses Miterleben im Studio schon sehr früh im Schaffensprozess zu ermöglichen, ist ein wesentlicher Beitrag des Dramaturgen. Schon durch seine schweigende, aber fühlbare Präsenz beeinflusst er den Dialog zwischen Choreograf und Darstellern und unter den Darstellern selbst, körperlich wie energetisch.

Es gibt nur wenig tanzdramaturgische Literatur, die sich mit dem somatischen und energetischen Potenzial des Miterlebens beschäftigt. In einem der poetischsten Texte über die Arbeit des Tanzdramaturgen beschreibt die slowenische Dramaturgin Eda Cufer ihre ersten theatralen Erfahrungen, als sie als Kind einen Baumschlag oder eine Schweineschlachtung auf dem Bauernhof ihrer Eltern miterlebte (Cufer 1997, S. 61-62). Christel Stalpaert erwähnt die Dramaturgin Carmen Mehnert, die ihre Arbeit als einen »Dialog auf Energieniveau« beschreibt (Stalpaert 2009, S. 123). Eleonora Fabiao schließlich drückt es in ihrem Beitrag zu *On Dramaturgy of Women and Performance* so aus:

»I could explore a quality of interaction that interests me a lot, a kind of ›energetic communication‹. It may seem abstract, but this way of acting upon someone is as concrete as it is effective. As some understandings can only be formulated through a good conversation, others can only be produced by this kind of interchange, through the intersection of energy and silent talk. You can energize and be energized (or stimulate and be stimulated) if you concentrate your attention. Actors and directors are particularly trained to work things out in this way. And, as I understood, dramaturgs can also take great advantage attending to this communicational strategy. If one of the most interesting specificities of the theatrical scene is the magnetic quality of presences, the importance of investigating and generating energetic ways of communication seems obvious« (Fabiao 2003, S.30).

Die Rolle des Miterlebenden ist essenzieller, kreativer Bestandteil meiner Arbeit als Dramaturg. Das intuitive Spiel mit Nähe oder Distanz zum Prozess ermöglicht vor allem subtile Nuancierungen des Miterlebens, die die Interaktion zwischen Darstellern und/oder Choreograf im Studio beeinflussen. In frühen Probenphasen nehme ich gerne auch physisch daran teil und erfahre so die Körperforschung am eigenen Leib. Dadurch wird die Distanz zum Material wie zu den Menschen gleichermaßen intim. Wenn ich in späteren Phasen regelmäßig den Probenprozess verlasse und dann wieder daran teilnehme, verändert meine gefühlte An- oder Abwesenheit energetisch den gemeinsamen Raum und unsere »Relationalität« und beeinflusst dadurch subtil den Prozess.

Tim Etchells schließt seine Diskussion der Rolle des Miterlebens mit einer Referenz auf Brechts Straßenszene: »We're left, like the people in Brecht's poem who've witnessed a road accident, still stood on the street corner discussing what happened, borne on by our responsibility to events« (Etchells 1999, S. 18).

Adolphe, Jean-Marc: »La dramaturgie est un exercice de circulation pour tenir le monde à l'écart«, in: Nouvelles de Danse, Dossier Danse et Dramaturgie Nr. 31, *Brüssel: Contredanse 1997, S. 31–34.*

Albright, Ann Cooper: Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance, *Middletown: Wesleyan University Press 1997.*

Bleeker, Maaike: »Dramaturgy as a mode of looking«, in: Brizell, Cindy und Lepecki, André (Hrsg.), On Dramaturgy, the labor of the Question. Women & Performance: a journal of femininst theory Bd. 13:2, Nr. 26. New York: NYU 2003, S. 163–172.

Cufer, Eda: »Over een boom, een varken en steenkool«, in: Etcetera XV, 61, Brüssel 1997, S. 42–45.

Etchells, Tim: Certain Fragments, Contemporary Performance and Forced Entertainment, *London: Routledge 1999.*

Fabiao, Eleonora: »Dramaturging with Mabou Mines: Six proposals for Ecco Porco«, in: Brizell, Cindy und Lepecki, André (Hrsg.), On Dramaturgy, the labor of the Question. Women & Performance: a journal of femininst theory Bd. 13:2, Nr. 26. New York: NYU 2003, S. 29–40.

Husemann, Pirkko: »When the dramaturg becomes obsolete, the dramaturgical remains important«, in: Gritzner, Karoline, Primavesi, Patrick und Roms, Heike (Hrsg.), On Dramaturgy. Performance Research Bd. 14. Nr. 3., *London: Routledge 2009, S. 52–53.*

Stalpaert, Christel: »A Dramaturgy of the Body«, in: Gritzner, Karoline, Primavesi, Patrick und Roms, Heike (Hrsg.), On Dramaturgy. Performance Research Bd. 14. Nr. 3., *London: Routledge 2009, S. 121–125.*

Stalpaert, Christel: »Becoming the Outside Body, Implicated in the Life of Others: Corporeal Dramaturgy and the Ethics of Instability/Sustainability«, in: Pewny, Callens, Coppens (Hrsg.), Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality. *Theater Schriftenreihe: Gunter Narr Verlag 2014.*

Van Kerkhoven, Marianne: »European Dramaturgy in the 21st Century: A constant movement«, in: Gritzner, Karoline, Primavesi, Patrick und Roms, Heike (Hrsg.), On Dramaturgy. Performance Research Bd. 14. Nr. 3., *London: Routledge 2009, S. 7–11.*

Van Imschoot, Myriam: »Anxious Dramaturgy«, in: Brizell, Cindy und Lepecki, André (Hrsg.), On Dramaturgy, the labor of the Question. Women & Performance: a journal of femininst theory Bd. 13:2, Nr. 26. New York: NYU 2003, S. 57–68.

physische dramaturgie

von Anke Euler

Meine Überlegungen zur physischen Dramaturgie fußen zunächst auf einer grundlegenden Forschung, wie Bewegung Sinn erzeugt, wobei die im Wort angelegte Verbindung zu den Sinnen dabei im Fokus steht. Nicht nur Gestik und Mimik haben Anteil an der theatralen Bedeutungsgebung, auch mit anderen motorischen Äußerungen des Körpers wird erzählt. Die Grundfrage physischer Dramaturgie lautet also, wie man mit Bewegung erzählt. Dabei ist nicht nur das theoretische, sondern jedes Praxiswissen über die Wirkungen des Körpers auf unser Bewegtsein hilfreich.

Für die Tanzkunst leuchtet es ein, auf physische Spannungsbögen zu achten. Das Schauspiel kann sich diese Erkenntnisse zunutze machen, um die physische Rezeption von Theater verstärkt zur Erzeugung von Emotionen einzusetzen. Geht man von einem klassischen Verständnis aus, soll (mit Aristoteles gesprochen) »Schauder und Jammer« hervorgerufen werden. Die aristotelischen Begriffe bilden die Beteiligung des Leibes bereits mit ab. Mitleiden, Miterleben, Erschaudern helfen dem Erkenntnisgewinn oder der Verarbeitung von Welt. Oder, zeitgenössisch formuliert: es werden performative Erlebnisse kreiert.

Meine Grundlage ist phänomenologisch und neurowissenschaftlich geprägt. Der postulierte *Body Turn* speist sich meiner Ansicht nach auch aus den in den letzten Jahrzehnten gewonnenen Erkenntnissen der sogenannten Gehirnforschung. Ein irreführender Begriff im Deutschen, denn man versteht inzwischen mehr über die Kommunikation des ganzen Nervensystems in unserem Körper, von dem das Gehirn nur ein Bestandteil ist. Unsere Wahrnehmung ist insgesamt leiblich, die fünf Sinne kommunizieren untereinander, verknüpfen ihre Aspekte der Wahrnehmung zu einem Gesamteindruck. Wir berühren, was wir sehen[1] und es berührt uns dann, wenn wir aus Erfahrung wissen, wie sich etwas anfühlt, schmeckt und riecht.

Die erste Prämisse der leiblichen Rezeption lautet: Die eigenen Gefühls- und Stimmungslagen werden über Muskeltonusveränderungen im eigenen Körper wahrgenommen. Ebenso kann eine Atmosphäre oder ein anderer Körper, der leiblich erspürt wird, auf unsere Stimmung Einfluss nehmen. Sensorische Zustände sorgen dafür, dass wir über die Eigenwahrnehmung (Propriozeption) feststellen, dass wir ein bestimmtes Gefühl oder eine Stimmung haben. Wir sind bewegt, der deutsche Ausdruck macht den doppelten Sinn deutlich. Dem Neurologen Antonio R. Damasio zufolge sind Empfindungen keine mentalen Zustände, sondern ein spezifischer somatischer Zustand. Dieser leibliche Zustand wird über die Nervennetzwerke neuronal erfasst und »ermöglicht unsere Fähigkeit zum emotionalen Empfinden und seiner bewussten Wahrnehmung überhaupt erst.«[2] Es sind Spannungszustände des Körpers, Erregungszustände.

Anke Euler, *diplomierte Dramaturgin, begleitet seit 2010 als Tanzdramaturgin das steptext dance project Bremen, schafft diskursive Reflexionsräume und kuratiert Festivals wie Africtions – Captured by Dance mit. Sie forscht und publiziert zu physischer Dramaturgie, u. a. in der Zeitschrift* tanz.

Im Körperzustand manifestiert sich das Gefühl, nicht umgekehrt. »Zwar sind die körperlichen Bewegungen [...] nicht zu trennen von mentalen Prozessen und Vorstellungsbildern; entscheidend ist jedoch, dass Gefühle sich erst durch körperliche Modifikationen ausbilden und wahrnehmbar werden.«[5] Das heißt, ich nehme einen zunächst unbewussten Erregungszustand meines Körpers wahr und erkenne daran, dass ich ein bestimmtes Gefühl habe, welches ich im nächsten Reflexionsschritt benennen kann.

In manchen Beschreibungen von Gefühlen klingt die physische Ebene auch sprachlich an: man ist bedrückt, in sich versunken, verletzt, getroffen, gekränkt, oder auch erregt, aufgeregt, hat Schmetterlinge im Bauch, ist beschwingt oder beflügelt. Diese Spannungszustände des Körpers setzen sich oft in der Körperhaltung und auch in Mimik und Gestik fort. Schauspieler nutzen dies als Technik, eine gedrückte Körperhaltung zum Beispiel löst ein trauriges Gefühl aus. Lachyoga beruht auf der mechanischen Lachbewegung, bis der Körper emotional angesteckt wird und man sich plötzlich auch fröhlich fühlt.

Die zweite Prämisse der leiblichen Rezeption betrifft die Beziehung des Zuschauerkörpers zum Darsteller. Sogenannte Spiegelneuronen verarbeiten die Bewegungen eines Gegenübers, die mental »gespiegelt« werden. Über die Verknüpfung mit eigenen somatischen Empfindungszuständen wird die physische Kommunikation des anderen gelesen. Im Beispiel des Schauspielers spiegelt der Zuschauer dessen gedrückte Haltung und fühlt sich an eigene leibliche Zustände erinnert. Andere Körper, deren Stimmungen, aber auch räumliche Atmosphären, können so unsere eigene Stimmung beeinflussen. Dieser Weg ist somatisch, leiblich, physisch, verbunden mit den dazugehörigen mentalen Prozessen, aber nicht von ihnen ausgelöst.

Bei dem/r Beiwohner*in eines Tanzstückes finden ähnliche Prozesse statt, jede*r knüpft in der Tanzrezeption an eigene Bewegungserfahrungen an. Zuschauer mit

Tanzvorerfahrung sehen dabei andere Dinge oder können öfter an eigene physische Erfahrungen anknüpfen. Deshalb haben physische Einführungen so großen Erfolg. Studien belegen aber, dass man auch über das Anschauen von Bewegung Bewegungen erlernt, eben durch das Spiegeln. Im Verlaufe eines Tanzabends wird eine neue Bewegungssprache erlernt und es werden zunehmend Details wahrgenommen. Da alle Menschen einen Körper und ein gewisses Bewegungsrepertoire haben, gibt es eigentlich immer Anknüpfungspunkte. Dass dieses Bewegungsrepertoire der nachkommenden »mediengeprägten« oder »bewegungsfernen« Generationen schrumpft, ist allerdings eine Herausforderung und erklärt den erhöhten Bedarf an Tanzvermittlung.

Es gibt verschiedene Ebenen der motorischen Wahrnehmung und damit auch der motorischen Sinnerzeugung, die für physische Dramaturgie relevant sind. Eine Theatermacher*innen vertraute Form ist das Tanztheater. Schauspiel und Tanz haben einander in den 60er Jahren sehr beeinflusst. Das Theater entwickelte sich vom statischen Schauspiel und der Kunst der Deklamation zu lebenswirklicheren Darstellungen. Der Körper wurde als Instrument nicht nur der Stimme einbezogen. Der Tanz wiederum suchte in Abgrenzung zum kodifizierten, artifiziellen Ballett ebenfalls Körperausdruck, der auf Alltagsbeobachtungen der Körpersprache basierte.

Seitdem ist der Körper zunehmend in den Fokus gerückt, so dass Sprechtheaterregisseure sich explizit der Mittel des Tanztheaters bedienen. Tanztheater setzt oft bei der körperlichen Erfahrung von Gefühlen an. Es bezieht sich zum Beispiel im Bewegungsausdruck auf physische Metaphern, die eine emotionale Situation beschreiben wie »Halt suchen« oder »gegen Wände rennen«.

Es gibt aber auch Bewegungen, die getrennt von einem Gefühlszustand rezipiert werden, und die der Zuschauer ebenfalls körperlich spiegelt. In Mette Ingvartsen und Jefta van Dinters *It's in the Air*, in dem beide etwa eine Stunde lang mit präzisem Gespür für Variation auf zwei großen Trampolinen springen, bekommt man als Zuschauer*in beinahe Bauchmuskelkater, weil man den permanenten Sprungimpuls als leichtes Zucken des Beckenbodens spiegelt.

So werden auch abstraktere Tanzstücke somatisch rezipiert. Heiner Müller sagte, »Angst und Geometrie« seien die Grundlage des Theaters, einmal überwiege mehr die Angst und ein anderes Mal mehr die Geometrie. Für Tanz gilt das genauso, beziehungsweise Tanz ist vielleicht Angstüberwindung und Geometrie. Geometrische Formen (wie das Ballett) bedienen oft die Virtuosität von Bewegung im Raum in Varianz, Komplexität und Struktur. Aber auch dabei existiert die somatische Ebene, wenn die Tänzer*innen und ihre Choreograf*innen sie einzusetzen wissen. Die Vibration des tanzenden Körpers von innen, sein Drang, sich genau so bewegen zu müssen, ein Gespür für die Dramaturgie von Energiezuständen ist gefragt. So kann Einfluss auf den Erregungszustand des Körpers, der die Bewegung spiegelt, genommen werden. Seine somatischen Marker triggern das Körpergedächtnis und können so verschiedene Erinnerungen an Bewegungssituationen und damit verknüpfte Emotionen stimulieren. Im beiwohnenden Körper werden individuelle oder kollektive somatische Erfahrungen angestoßen.

Doch ein konstanter Energiepegel wäre undynamisch, fordert die Wahrnehmung nicht. Es braucht für das Stück und eigentlich für jede Bewegungssequenz eine Energiekurve mit Tälern und Höhen. Eine besondere Rolle spielen dabei Bewegungen, die existentiell sind und eine starke physische Wirkung haben, die also physische Spannungszustände mit hoher Reizintensität auslösen können. Michel Leiris vergleicht die Gefühle, die beim Betrachten eines Gemäldes von Francis Bacon ausgelöst werden, mit denen der Erregung des sexuellen Akts.[4] Er bezeichnet die Stimmung, die ihn erfasst, als Mischung aus Rausch und Beklemmung, d. h. eine Mischung, die entsteht, wenn man in intimen Kontakt zur Wirklichkeit zu geraten scheint. Heute würde man vielleicht sagen, die Bilder lösen ein Neuronenfeuerwerk aus. Wie viel höher kann dann die Wirkung eines bewegten Bildes, eines tanzenden Körpers eingeschätzt werden?

Analog zur Sprechtheaterdramaturgie, dem aristotelischen Moment der größten Spannung, in dem man noch hofft, das alles gut ausgehen möge, der/die Protagonist*in nicht ins Verderben stürze, gibt es Bewegungen, die ein Suspense, eine hohe Erregungspannung und Muskelanspannung im Körper erzeugen. Solche Bewegungen sind z. B. der Moment vor dem Fall und auch der Moment vor dem Sprung, da diese in der Realität mit Gefahr für den Körper und mit hoher Adrenalinausschüttung einhergehen. Die Bewegungstechnik *Fall and Recovery* von Doris Humphrey basiert zum Beispiel auch auf diesem Prinzip der hohen Muskelan- und -entspannung.

Ein weiteres Mittel ist die Intensivierung des Bewegungseindrucks durch Wiederholung und mehr noch die Wiederholung mit Steigerung z. B. des Tempos oder der Anzahl der Körper, die die Bewegung ausführen; kompositorisch gesprochen: ein Crescendo. Hier wird über eine Dynamiksteigerung eine Erregungssteigerung ausgelöst, diese muss auf dem Höhepunkt dann auch abgebaut werden, ein orgastisches Prinzip.

Eine andere Technik ist die der Gegenspannung, wenn ein Körperteil in eine Richtung zieht und ein anderer in eine andere, so dass der Muskel dabei ins Extrem gespannt oder getwistet wird und dies auch propriozeptiv intensive physische Erlebnisse hervorruft.

Choreografisch komplex wird eine Bewegungssequenz, wenn sie Kontrastpaare verknüpft, genauso wie man bei der Konstruktion eines dramatischen Charakters auf Mehrdimensionalität achtet. Dabei kann man Qualitäten berücksichtigen, die in der Bewegungsanalyse seit Rudolf von Laban beschrieben werden, wie Tempo: schnell/langsam, Ebene: hoch/tief, Volumen: raumgreifend/am Platz bzw. statisch, Bewegungsfluss: rund, fließend, stockend, und viele, viele Differenzierungen mehr. Auf der Ebene der Dramaturgie braucht es auch da ein physisches Mitdenken in bewegungslogischen Bauprinzipien, Crescendos, Decrescendos, Ruhephasen und Erregungsphasen, Fokussierung und schweifende Bewegungs- und Blickführung.

Gemeint ist trotzdem keine Effektdramaturgie. Sollen diese Prinzipien Erkenntnisse produzieren, müssen sie sich mit einer inhaltlichen Ebene verbinden. Musik und theatrale Bilder sind dramaturgische Mittel. Aber gerade in der Bewegungsnarration gilt es, sich auf die tieferen Level unserer physischen Erfahrung von Welt zu begeben. Wir erleben die Welt in jedem Atemzug, und die leibliche Wirkung unserer Umwelt – immer im Dialog mit unserem eigenen physischen Verhalten – hat großen Einfluss auf unser emotionales Sein. Wir sind alle psycho-somatische Wesen.

In meiner dramaturgischen Arbeit für Helge Letonja ist Bewegung über die somatische Erforschung immer rückgebunden an das emotional leibliche Bewegt-Sein. So wird versucht, für jedes Thema Bewegungen zu finden, die einen Zustand, ein physisches Verhalten in der gesuchten Situation ausdrücken. Dabei erforschen die Tanzstücke die Bewegungs- und Körperzustände zu gesellschaftlichen Beobachtungen, spiegeln die sozialen Zustände der Welt in ihren realen körperlichen Verankerungen.

Hier schließt sich der Kreis dann auch zur politischen Ebene der Tanzkunst, die von Rachid Boutayeb im diesjährigen Heft zur dg-Jahreskonferenz unter Bezugnahme auf Freud thematisiert wurde: Zuerst muss der Körper befreit sein, dann kann der Geist frei werden.

Um sich zu befreien, denke ich, muss der Körper sich gut kennen und der Geist muss sich selbst als physisches Wesen begreifen und reflektieren. Tanzkunst entspricht dieser Reflexion von uns selbst als leibliche Entitäten in einer physischen Welt.

[1] *Vgl. Noë, Alva:* Action in Perception, MIT Press, 2004

[2] *Damasio, Antonio:* Descartes Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn, *München:* List, *1996*, S. 74

[3] *Ebd.*

[4] *Leiris, Michel:* »Francis Bacon, *en face und im Profil*« (Übers. Helmut Schneider), *in: Francis Bacon:* Meine Bilder, *München: Prestel, 1983*, S. 12

[5] *Ebd.*, S.37

Siehe auch:

Euler, Anke: Dramaturgie im zeitgenössischen Tanz, *VDM Verlag Dr. Müller,*

Schouten, Sabine: Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater, *Berlin: Theater der Zeit, Recherchen 46*

korrespondenzen und spannungsfelder zwischen theater der versehrten, disability studies und bürgertheater

von Till Nitschmann

In den rund hundert Jahren seit Beginn des Ersten Weltkriegs lässt sich für das europäische Theater feststellen, dass versehrte Kunstfiguren, die sich zwischen Deformation und Destruktion bewegen, eine zentrale Rolle einnehmen. Ohne versehrte Körperlichkeit, die in den dramatischen Texten von Autor*innen wie Toller, Brecht, Dürrenmatt, Beckett, Peter Weiss, Thomas Bernhard, Heiner Müller, Dea Loher und Sarah Kane bewusst als Kunstmittel eingesetzt wird, wären viele Theatertexte für das 20. und 21. Jahrhundert konzeptionell nicht möglich, und zahlreiche Inszenierungen wären semiotisch und performativ nicht gestaltbar. Diese Strömung, die durch Fragmentierung – das Versehrte – etwas im theatralen Diskurs gesamteuropäisch Verbindendes schafft, wird als »Theater der Versehrten« bezeichnet.[1] Während die westliche Konsumgesellschaft den gesunden, heilen, starken und schönen, kurz: den unversehrten Körper in Populärkultur, Werbung und Sport zelebriert, ist sein irritierendes Gegenbild als künstlerisch ausgestaltetes Phantasma im Theater und in anderen Künsten besonders präsent. Versehrte Kunstfiguren können vielfältige dramatische Funktionen aufweisen, ihre theatrale Wirkung kann sowohl tragisch als auch komisch sein, sie können ebenso Distanz erzeugen wie zum Üben von Kulturkritik dienen und bilden damit ein höchst flexibel einsetzbares dramatisches Mittel.

In Sarah Kanes Stücken – um eine Position exemplarisch herauszugreifen – erleiden die Körper der Kunstfiguren entweder eine oder mehrere dauerhafte Versehrungen, was an die strukturelle »Dramaturgie« des anatomischen Theaters erinnert, oder sie werden »auf einen Schlag« gewaltsam zerteilt. In dem Theatertext *Gesäubert* (*Cleansed*, 1998) findet sich vor allem eine konkret am Körper materiell vollzogene Dekonstruktion und Neukonstruktion von Figuren und Rollen und ihre performative Realisierung. Versehrungen, die in anderen Theaterstücken des Theaters der Versehrten, wie zum Beispiel Tollers *Hinkemann*, als belastendes Stigma wirken, avancieren in *Gesäubert* zu einer »Auszeichnung«, mit der die Figuren die »Wahrhaftigkeit ihres Begehrens« ausdrücken.[2]

Im Theater der Versehrten können sechs Themenkreise ausgemacht werden, die immer wieder im Zusammenhang mit versehrten Kunstfiguren auftreten: »Tier«, »Maschine«, »Krieg«, »Geld und Besitz«, »Lachen und Verlachen«, »Beziehung und Sexualität«. Darüber hinaus eröffnen Versehrungen von Kunstfiguren weitere Interpretationsräume, die in sechs Ebenen gegliedert werden:

1. Die allegorische Ebene bezeichnet eine über den konkreten Fall hinausweisende Eigenschaft versehrter Figuren; die Versehrung kann zum Beispiel für einen gesellschaftlichen Zustand oder ein politisches Ereignis stehen, so dass sich Möglichkeiten für Gesellschafts- und Kulturkritik erschließen.
2. Die soziologische Ebene findet sich vor allem in den Theaterexperimenten Brechts, in denen die gesellschaftlichen Antagonismen u. a. mittels versehrter Kunstfiguren besonders betont werden, wodurch die Zuschauenden zu kritischem Verhalten angeregt werden.
3. Die grotesk-komische Ebene ist charakteristisch für Dürrematts Komödientheorie, mit der er eine distanzierende Wirkung des Lachens erzeugen will.
4. Die philosophische Ebene bezeichnet eine dramatische Möglichkeit, durch die Versehrungen von Figuren metaphorisch übersetzt eine philosophische Haltung auszudrücken, wie dies zum Beispiel bei Beckett der Fall ist.
5. Die dokumentarische Ebene bezeichnet die Übertragung realer, dokumentierter Versehrungen auf ästhetisch konzipierte Kunstfiguren, was besonders im Dokumentartheater, u. a. bei Peter Weiss, vorzufinden ist.
6. Die rollenauflösende Ebene bezeichnet schließlich eine erweiterte Form der Versehrung einer Theaterfigur: Nicht der Kunstkörper der Figur zerfällt, sondern die dramatische Rolle selbst ist hier in Auflösung begriffen. Besonders für das auf Fragmentierung ausgerichtete postdramatische Theater und die gendertheoretische Betrachtung ergeben sich hierbei neue Perspektiven.[3]

Das Theater der Versehrten ist in engem Zusammenhang mit der Frage nach dem Konstrukt der Normalität zu sehen, wie sie Jürgen Link im Zuge seiner Normalismustheorie diskutiert.[4] Ebenso stellt sich mit Stuart Hall die Frage nach dem Zusammenhang der Dezentrierung von Subjektkonstruktionen im fortschreitenden 20. Jahrhundert und Versehrungen.[5] Besonderes Gewicht kommt der Gendertheorie von Judith Butler im Kontext des Theaters der Versehrten zu, die die performative Konstruktion von (Geschlechts-)Identitäten aufdeckt und schließlich alles, worauf der menschliche Blick trifft – also auch alle Körperformen –, als kulturell benannt kategorisiert, kurz: konstruiert und damit als veränderbar aufzeigt.[6] Im Anschluss an Butlers Implikationen ergibt sich die theoretische Möglichkeit einer »Entsehrung« von Subjekten, die im

Till Nitschmann, *ist seit 2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität Hannover und promovierte 2014 über »Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts«. Regelmäßige Vorträge und Publikationen u. a. zu Brecht, Kleist, Heiner Müller und Sarah Kane*

»Verflüssigen« von Subjektkonstruktionen besteht. Diese mit Links »flexiblem Normalismus« korrespondierende Strategie, die das zuvor als anormal Geltende integriert, kann auch im Zusammenspiel mit Hall gesehen werden, dessen Konzept der »Hybridität« von Subjekten sich ebenfalls gegen eine konstruierte Vereinheitlichung von (körperlicher) Identität wendet. In einer Haltung »partieller Demenz«, die durch bewusstes Vergessen den Abbau von Differenz zum Ziel hat, könnten Versehrungen des Körpers von ihren historisch beeinflussten Bewertungen befreit werden. Dies wäre, begriffen als normative politische Strategie, sowohl für die Gendertheorie als auch für die Rassismusforschung und die Disability Studies eine produktive Überlegung.[7]

Versehrte Körper sind im gegenwärtigen Theaterdiskurs in vielfältiger Weise präsent. Es zeigen sich Korrespondenzen zwischen dem Theater der Versehrten, den Disability Studies und Formen des »Bürgertheaters«.[8] Sie alle beschäftigen sich mit dem versehrten Körper, allerdings zeigen sich dabei auch deutliche Unterschiede. Die Versehrungen von Kunstfiguren in Theatertexten, besonders aus jenen des letzten Jahrhunderts, stehen gegenwärtig häufig in einem Spannungsverhältnis zu den Disability Studies sowie zu Theaterformen von Menschen mit Behinderung oder zum therapeutischen Theater. Für die Disability Studies steht die gesellschaftliche Emanzipation von Menschen mit Behinderung als konkretes gesellschaftspolitisches Ziel im Zentrum.[9] Das bewusst gewählte Kunstmittel der Versehrung in literarischen Texten wird von Teilen der Disability Studies daher grundsätzlich kritisch gesehen. Ihre normativ-politische Ausrichtung fordert eine Literatur mit »alternative[n] Formen der Repräsentation«[10] behinderter Menschen, die »Behinderung nicht als Metapher ausbeutet.«[11] In der Theaterlandschaft finden sich gegenwärtig sowohl Texte des Theaters der Versehrten, die körperliche Versehrungen als bewusstes Kunstmittel einsetzen – zum Teil auch zur Erzeugung von Komik –, als auch Theaterproduktionen mit Menschen mit real existierenden Behinderungen.[12] Auch in gegenwärtig zunehmend präsenten Formen des »Bürgertheaters«, in denen durch Partizipation und Teilhabe u. a. soziale Konfliktlinien der Gesellschaft theatral bearbeitet werden, steht die reale Körperlichkeit der »Experten des Alltags«[13] mit allen ihren möglichen Versehrungen performativ im Zentrum.

Die Korrespondenzen wie auch das Spannungsverhältnis von konstruierten Kunstfiguren im Theater der Versehrten und realen Menschen mit Behinderung, die mit ihrer Präsenz in verschiedenen Theaterformen wirken, sind daher ein zentrales Thema der gegenwärtigen Diskussion über die Rolle der Körperlichkeit im Theater.

[1] *Hier und im Folgenden verwende ich bei der Darstellung des Theaters der Versehrten Textabschnitte aus meiner Dissertation:* Till Nitschmann: Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts, *Würzburg:* Königshausen u. Neumann 2015 (= *Epistemata Literaturwissenschaft 817*).

[2] *Vgl.* Nitschmann: Theater der Versehrten, S. 402 – 452.

[3] *Vgl.* Nitschmann: Theater der Versehrten, *insbesondere* S. 24f.

[4] *Vgl. Jürgen Link:* Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, 3. Aufl. Göttingen: Vadenhoeck u. Ruprecht 2006.

[5] *Vgl. Stuart Hall:* Rassismus und kulturelle Identität, *Ausgewählte Schriften 2. Hrsg. u. übers. v. Ulrich Mehlem, Dorothee Bohle, Joachim Gutsche u. a., Hamburg: Argument 2002.*

[6] *Vgl. Butler, Judith:* Das Unbehagen der Geschlechter. Aus d. Amerikanischen v. Katharina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. Und: Dies.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus d. Amerikanischen v. Karin Wördemann. Berlin: Berlin Verlag 1995.

[7] *Die »partielle Demenz« käme normativerweise immer genau dann zum Zuge, wenn ansonsten »protonormalistisch« (Link) der stigmatisierende Blick auf den »anderen« Menschen erfolgen würde. Vgl.* Nitschmann: Theater der Versehrten, S. 465f.

[8] *Vgl. Florian Vaßen, unter Mitarbeit von Gerd Koch und Ole Hruschka: »Vom Volkstheater zum Bürgertheater?« In:* Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik 27 (2011) H. 58, S. 5 – 10.

[9] *Vgl. Markus Dederich:* Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies, *Bielefeld: Transcript 2007, besonders S. 18.**

[10] *Dederich:* Körper, Kultur und Behinderung, S. 123.

[11] *Dederich:* Körper, Kultur und Behinderung, S. 123.

[12] *Samuel Koch, der vor den Augen der Fernsehrepublik in der Unterhaltungssendung* Wetten Dass …? *2010 einen Unfall erlitt, der zu seiner Querschnittslähmung führte, arbeitet gegenwärtig als festes Ensemblemitglied am Staatstheater Darmstadt. Vgl. http://www.berliner-zeitung.de/panorama/--wetten--dass-----kandidat-samuel-koch-1475800 (31.10.2016) und https://www.staatstheater-darmstadt.de/biografien/koch-samuel.html (31.10.2016).*

[13] *Vgl. Miriam Dreysse und Florian Malzacher (Hrsg.):* Experten des Alltags: Das Theater von Rimini Protokoll, *Berlin: Alexander 2007.*

körper, die nach freiheit gieren

Doris Uhlich und ihre »Boom Bodies«
von Arnd Wesemann

»Boom« sagt man, wenn es wirtschaftlich bergauf geht. »Boom Bodies« sagt man, wenn alle zum gleichen, schnellen Puls tanzen und Laien, Amateure, Profis ununterscheidbar einswerden unter der Soundwolke von DJ Boris Kopeinig.

Als zuletzt 40 Breisgauer ihr »Tanzhappening für eine kritische Masse« im Theater Freiburg performten, rücklings liegend ihre Schenkel schüttelten und ihre Schultern zucken ließen, war Doris Uhlich, die Urheberin und Choreografin, mehr als entzückt: »Die entladene Boom-Energie löst etwas Existenzielles in mir aus, sowohl, wenn ich ihr zuschaue, als auch, wenn ich sie tanze. Ich frage mich, warum mich das Bewegungskonzept des Entgrenzens so flasht.«

Uhlich wäre nicht Uhlich, würde sie, wie in ihrer Heimat Wien üblich, hier nicht theoriegesättigt »entgrenzen« sagen. Dabei meint sie doch genau das, was längst jeden Sommer von Jalta bis Ibiza, von Tel Aviv bis Rijeka passiert: den trancetrunkenen Rave als schweißtreibendes Vergnügen, von seiner eigenen Person abzurücken, um zu sich auf Distanz zu gehen. »Es gibt etwas Unerklärliches für mich«, sinniert die 39-Jährige: »Welchen Körper braucht man, um Alternativen und Veränderungen anzudenken? In welchem Körper denkt man?« Nun, wer kann schon ohne Körper denken?

Uhlich, heute Lehrbeauftragte am Max-Reinhardt-Seminar in Wien, denkt durchaus besonders mit ihrem Körper, immer auch aus der Perspektive der eigenen Körperform und -haltung. Sie ist nicht nur gelernte Tanzpädagogin, sie ist auch eine eindrucksvolle Verfechterin dessen, was in ihren Kreisen »Diversität« heißt. Alle Menschen sind gleich, und zwar, so widersprüchlich es klingt: ohne das Ansehen der Person.

Dazu passt, gern erzählt, diese Anekdote: Doris Uhlich, keineswegs mit der Figur einer Tanzmaus ausgestattet, suchte ein Fachgeschäft für Tanzartikel auf und fragte nach Spitzenschuhen. Die ungläubige Reaktion der Verkäuferin: »Mit Ihrer Statur?« Als nur wenig später die heute 74-jährige Solotänzerin Susanne Kirnbauer das Geschäft mit dem gleichen Wunsch betrat, war die Reaktion nicht besser: »In Ihrem Alter?« Das soll sich 2008 zugetragen haben, als Uhlich und die ehemalige Erste Solistin des Wiener Staatsopernballetts ihr Stück *Spitze* probten.

Der Erfolg von Uhlichs Frühwerk ist mit dieser Anekdote heute derart eng verknüpft, dass man es sich gar nicht mehr anders vorstellen kann. Uhlich gilt als Aufklärerin unter den Künstler*innen des zeitgenössischen Tanzes. Der Kampf um Gleichheit wurde ihr Markenzeichen, in einer Zeit, die sich über Ungleichheit echauffiert und zugleich dem alten Markenkern des Sozialismus über alles misstraut.

Mit elf Jahren ging sie in einen Kinderballettkurs. Ihre Klavierlehrerin hatte dafür nur einen Kommentar übrig: »Was, du möchtest zu tanzen beginnen? Mit deiner Figur?« Das Kind gab nicht auf, wollte trotzig am Wiener Ballettkonservatorium Tanzpädagogik studieren, es ihrer Ballettlehrerin gleichtun, und wurde dort mit einem ähnlichen Argument abgespeist.

Uhlich studierte in der Wartezeit Sinologie und versuchte es, ein paar Pfunde leichter, noch einmal. Diesmal mit Erfolg. Ihre Studienzeit brachte sie 2010 in ihrem Solo *Rising Swan* auf den Punkt: »China became important, I became a dancer.« Der übergewichtige Schwan hatte fliegen gelernt, schrieben die Kritiker, dies durchaus mithilfe einer Generation, die einst den Normen des Balletts entsprach, aber nun, im Alter, ebenfalls der Diskriminierung ausgesetzt ist.

Wer »Boom Bodies« anschaut, wird lauter unterschiedlich tanzende Körper genießen, lauter unterschiedliche Physiognomien, weil manche, nein, weil alle hier etwas größer, breiter, zierlicher, wuchtiger oder schlaksiger als die anderen gebaut sind. Das ist keine Gemeinschaft aus Gleichen. Es ist eine Landschaft aus Leibern, die gerade in ihrer Verschiedenheit dazu angetan sind, von der jeweiligen Person abzusehen.

Für Uhlich sind »Boom Bodies« die Körper, die aufstreben. Die nicht nach Rausch, sondern nach Freiheit gieren. Körper, die sich ohne Ansehen der Person bewegen, anstelle solcher Personen, die ihrem Körper zur karrierebetonten Figur aufhelfen, um ihm den Anschein einer sozialen Anerkennung einzuschreiben. Ein Körper, der tanzt, ist immer schön, findet sie. »Boom Bodies« sind für Doris Uhlich emanzipierte Körper, die es nicht nötig haben, einem Ideal nachzutanzen. Das glauben wir, sie hat den Kampf am eigenen Leib erfahren. Und gewonnen.

Arnd Wesemann *ist Redakteur der Fachzeitschrift* tanz. *Der vorliegende Text basiert auf seinem Artikel in der* Basler Zeitung, *05.09.2016*

performing vulnerable bodies

von Brian Lobel

This is the transcript of a talk given by Brian Lobel on Performing Vulnerable Bodies, and his history of creating work about the topic of cancer, and with people affected by illness. Brian draws from his previous performance, academic and visual art work in the following talk.

I am so thankful for the opportunity to speak to you today, and to be invited to such a context, and I cannot thank Christian and all the organisers enough for having me.

I want to talk to you about *Performing Vulnerability* and particularly about my experience performing about and making work with people who experience illness. For me, that illness was cancer, which I had at age 20 (spoiler alert … I LIVED). Although 1 in 3 people in the world will be diagnosed with it as an illness, and have their lives affected by a diagnosis either of themselves or their loved ones – Cancer is a topic which remains woefully underrepresented in performance, theatre and art.

Despite being the subject of gigantic fundraising campaigns, and advocacy campaigns and advertisements and celebrity stories, cancer remains difficult for people to want to talk about, or to approach as a topic for art, lest they be accused of creating Victim Art which is impossible to critique, or creating a work which is overly dramatic, or stuck too much in the body, when of course all people know that the brain, the politics, the intellect, are more to be cherished. Woe to anyone so stuck in their own body that they HAVE to create work about it.

I blame the lack of great cancer and illness art on our own biases, but I also blame the lack of great cancer work on cancer itself.

As a topic, it is big, it is scary, and in just two syllables, can make a person shut down, shut off, and disengage. The word itself is the biggest barrier to creating work about cancer because it means so many things in so many different ways. The word is both the topic of intense fascination and vile repulsion. The word is medical jargon, political posturing, ethical conundrums, personal traumas. The word is leukemia, melanoma, teratoma, mesothelioma, myeloma, sarcoma. The word is breasts, testicles, esophagi, bones, brains, ovaries, cervices, retinas, pancreases, prostates, livers, colons, thyroids, and lungs. The word is: »Am I eating too many eggs?« »Am I not eating enough eggs?« »Do I drink too much coffee?« »Do I not drink enough coffee?«

The word is Herceptin, Tamoxifin, Cysplatinum, Bleomyacin, Decadron, Kadcyla. The word is chemotherapy, radiation, immunotherapy, interventional radiology, BRCA1 and BRCA2. The word is Cancer Research UK, MacMillan, Teenage Cancer Trust, Maggie's, Marie Curie, Tenovus, Teen Cancer America, Stupid Cancer, to name but a few in the English-speaking world. The word is Race for Life, Light the Night, Movember, marathons, bikeathons, bakeathons. The word is JustGiving. The word is 4 cycles of treatments, 10 weeks off work, 100ml, 20 pills a day, 5 hours of surgery, 50/50, 6 months, 2–3 years. The word is No Make Up Selfies, The Fault in their Stars. The word is Jade Goody, Donna Summer, Henrietta Laks, Lance Armstrong, Susan Sontag. The word is hairlessness, it is malignancy, it is vomit, it is the suffering, and beyond suffering it is the death of people we love. – If the word cancer is all of these things, and much more, it is no doubt that cancer itself makes it difficult to even know where to start when making work about cancer.

Brian Lobel *erforscht und zeigt, wie Körper von anderen gesehen, kontrolliert, angestachelt und geliebt werden. Er tritt international in verschiedensten Kontexten auf, in medizinischen Fakultäten, Museen, Märkten, Wäldern, und verbindet dabei provokativen Humor mit einfühlsamer Reflexion. Er lehrt an der University of Chichester, ist Mitglied des Wellcome Trust und Co-Direktor von The Sick of the Fringe.*

On November 1st, 2001, I walked home from the doctor after being diagnosed with Stage III metastatic testicular cancer and began writing what would eventually become the opening line of my first play, BALL. »Problematic, I'm a 20 year old boy whose last concern should be bumpy BALLs. Problematic, a testicle as big and hard and bumpy as mine, I would say that's something more than just problematic.« I didn't think I was making art, I just thought I was taking notes, a travelogue recording my journey into this new world. This world filled with surgeries, and medicines, and doctors and nurses touching my genitals, and my family talking about my genitals – a world in which, one month later, I would have lost 1/3 of my body weight, lost my hair, and suddenly be the object of people's stares, stares that as a white, nondisabled man, I had never been subject to in public space.

My work on cancer comes from a queer and feminist politic. Just as feminist solo performers took to the stage in order to control the way their bodies were stared at and judged, solo performance quickly became the appropriate metaphor for my life where everyone who passed me, the day to day audience of real life, started an intense – and often uneven – relationship. I'm seeing you, seeing me, looking like death, making you think of death, making me feel bad for making you think of death, and back and forth ad nauseum. So, solo performance became the form, and the impossibility of having normal conversations about illness, became the stakes of the work: I needed, NOW, to speak to people about this illness, I could no longer keep THIS SHIT as just my shit, I needed it to be ours. And I needed to stop answering all the questions that people had,

and gathering everyone into one room and talking for an hour, felt like the most efficient method.

The show was good – I was proud of it, the first show I made, and because there was no money for theatre in America, and will probably be even less after fuckface destroys arts funding even more … I ended up touring medical schools with the work. At first I judged myself for these speaking gigs, not getting the most prestigious gigs in galleries and rare spaces and opera houses … and then suddenly I just realized: »Fuck It … here are 400 audience members in a medical lecture theatre, people who both care about the topic, about me, and also have the tools to do something with this knowledge.« I started to love performing for medical schools.

But of the large crowds, at each venue I went to, I started to get walk-outs. Each night, the same point in the show, about 12 minutes in. The lights were firmly down in the audience, me in a spotlight, and while the first 11 minutes were quite casual, the 12th kickstarted a more poetic, fast paced reading of my experience with chemotherapy. I kept going over and over my script, wondering what was so offensive, until I realized that audiences were not walking out in protest, but rather, were walking out, taking a breather from the rhythmic intensity of the poetry, and coming back in a few minutes later. It dawned on me that actually, this topic of cancer was not just about me, and audience members were needing space to reflect on their own illnesses, the illnesses of their family members and loved ones and lost ones. It dawned on me that I, as a performer, was just a conduit, an excuse to get into a room and take some time to actually reflect on this word, cancer, which means so many things to so many people. I decided to keep on the lights in my shows, and insisted upon question and answer periods, ensuring that the show was just starting point for conversation.

Although I continued to perform BALL, I became dissatisfied about how it was so neatly structured – starting with a diagnosis, and ending with 'survivorship' as if I was over it, and it was over. So at 25 I wrote a sequel, *Other Funny Stories About Cancer* – looking at all the improper, trashy and disgusting stories about my illness that I had cut out of BALL (this didn't tour medical schools). I left the USA in hopes of moving away from being »Cancer Brian«, but I always recognized that it was a rare expertise that I probably couldn't and shouldn't stay away from forever.

After cancer, I was regularly asked if I was feeling »back to normal«, as if Normal was a place I could go back to, as if Normal was a destination that, when I finally got there, would mean that all my problems, worries, fears and pains were gone. In my most generous moods, I understood that people asked this question because they cared how my body was feeling in relation to my treatment and that Normal, to them, meant healed, physically healed. In my least generous moods, I felt that people asked if I was back to Normal in the hopes that I would no longer mention my illness. That it was easier, and more pleasant for them, if we didn't have to discuss it. That their reality wouldn't have to stretch to include ill-health, fragility, vulnerability.

It took me ages to realize – and when it did, oh what a relief. I was never normal.

After displacing Normal as a concern, I was faced with another conundrum: how to write about an illness that a body no longer has. It had been 7–8 years since I had cancer in my body, new stories were growing infrequent, and even though I felt dedicated to still exploring the question of Normal for my body, I thought that I needed to think outside my own experience. Every thing I saw, though, confirmed that Abnormal cancer stories were rare, in public, and in art.

And then I found a voice in an unexpected place.
In 2010, The New York Times published *Picture Your Life After Cancer*, a user-generated photo essay collecting stories and images from cancer survivors. »For the estimated 12 million cancer survivors in the United States«, it says, »some of life's biggest challenges begin after the treatment ends«. The photo collection is clearly centred on positive outcomes, asserting that, »the cancer experience can lead to a shift in priorities, bring new insights or work as a catalyst to quit a job or try something new«. And most of the photographs deliver accordingly, with images of the Eiffel Tower, snow peaked mountains or cycling races dominating the landscape, each accompanied by 50–100 words of explanation.

In the blog below the photos, however, readers are able to submit comments on *Picture Your Life After Cancer*. The majority of these comments are devoted to individuals promoting their cancer blogs or expanding, in hundreds if not thousands of words, on the information in their photo submission, which had been limited to 100 words. Inside these margins – and perhaps it is telling that this exists inside the margins – a singular voice stood out. In the most

pithy response to the article, a woman identifying herself only as Claire writes, »Cancer ruined my fertility and my sex life. I was 26 when diagnosed. Life sucks now. Not what you were looking for?«

When I saw Claire's short statement, I felt gut-punched, in a way which I hadn't felt since after my abdominal surgery. I felt this woman's pain, her anger, and I identified with her – not for a ruined sex life – I'm fine – but with being the weird one, the obnoxious one, the contrarian one. I knew at this moment that I was not the only person who was negatively affected by the world's hunt for Normal.

After seeing Claire's statement in *Picture Your Life After Cancer*, I committed – instead going around telling my strange cancer tales – to collecting the contrary, the angry, the uninspirational voices of cancer. The voices so burdened by not only the physical thing of cancer, but also all of the bullshit surrounding it. So, I made shows where audience members touched my genitals so that they could reflect on their own experience of having a body changed by time and illness, I made shows where audience members with stigmatized bodies sat in a spa and talked about feeling beautiful. I made shows where terminally ill cancer patients sought intimacy advice from sex toy sellers. I made spaces where patients could force their reluctant neighbours into a conversation about their health, or women with breast cancer histories could make online dating profiles that warned lovers about scarred bodies, or people could celebrate their chemo brain, or army veterans and cancer patients could play videogames against each other in hopes of finally determining who can battle harder. The more I celebrated with how not-normal other people were, the more I felt safe in my own sense of feeling like an outsider, an uninspirational cancer survivor.

And now, this is my work: to collect, support and promote the voices in the margin of cancer care and cancer society. Having found my people, I now work to introduce new voices who can speak on the burden of cancer, leaping out from the margins and into the spotlight, where their concerns can be seen by audiences of all types, including theatre audiences but also doctors, nurses, researchers, and policy makers. It's not always nice, and it's not always happy work. But I'm tired of work around illness having to be happy, and inspiring, and life-affirming, and respectful. Sometimes things are just shit: about cancer, about mental health, about our eco-system, about our refugee crisis, about our toxic masculinity, about police violence, about our treatment of disabled people. And I'm tired of dressing it up for the convenience of others. And it only takes one bold voice to say »I am not Normal, perhaps I was never Normal. I'm not happy, and I am not afraid to say it«.

Before I finish, and hopefully talk and have questions, I just wanted to say – I was asked to speak on Vulnerable Bodies, and Performance Around Illness, and in hopes of making a cohesive talk, I left out lots of little things – the world doesn't, nor does a career or artistic path, follow a straight line. In and amongst these artworks, I created lots of other pieces. I tell you this, not because I want to work more in German-speaking countries – ALTHOUGH I DO WANT TO WORK AND COLLABORATE MORE WITH GERMAN-SPEAKING ARTISTS – but because I feel like the work done by people with illness, or in a context of working in communities is often pigeonholed as to only being *that* kind of work, the *good*, the *kind*, the *useful*, and I hope that I am making it clear that I don't make work about the subject of cancer because it is nice, or good, but because work around health is radical, uncomfortable and essential if we are ever to hope to live full, respectful, dignified lives. Please come to my festival on health and the body – *The Sick of the Fringe* – in February, in London. Be kind to immigrants. And thank you again for having me.

DRAMA FORUM

SCHAUSPIEL GRAZ

DRAMATIKERINNEN FESTIVAL GRAZ

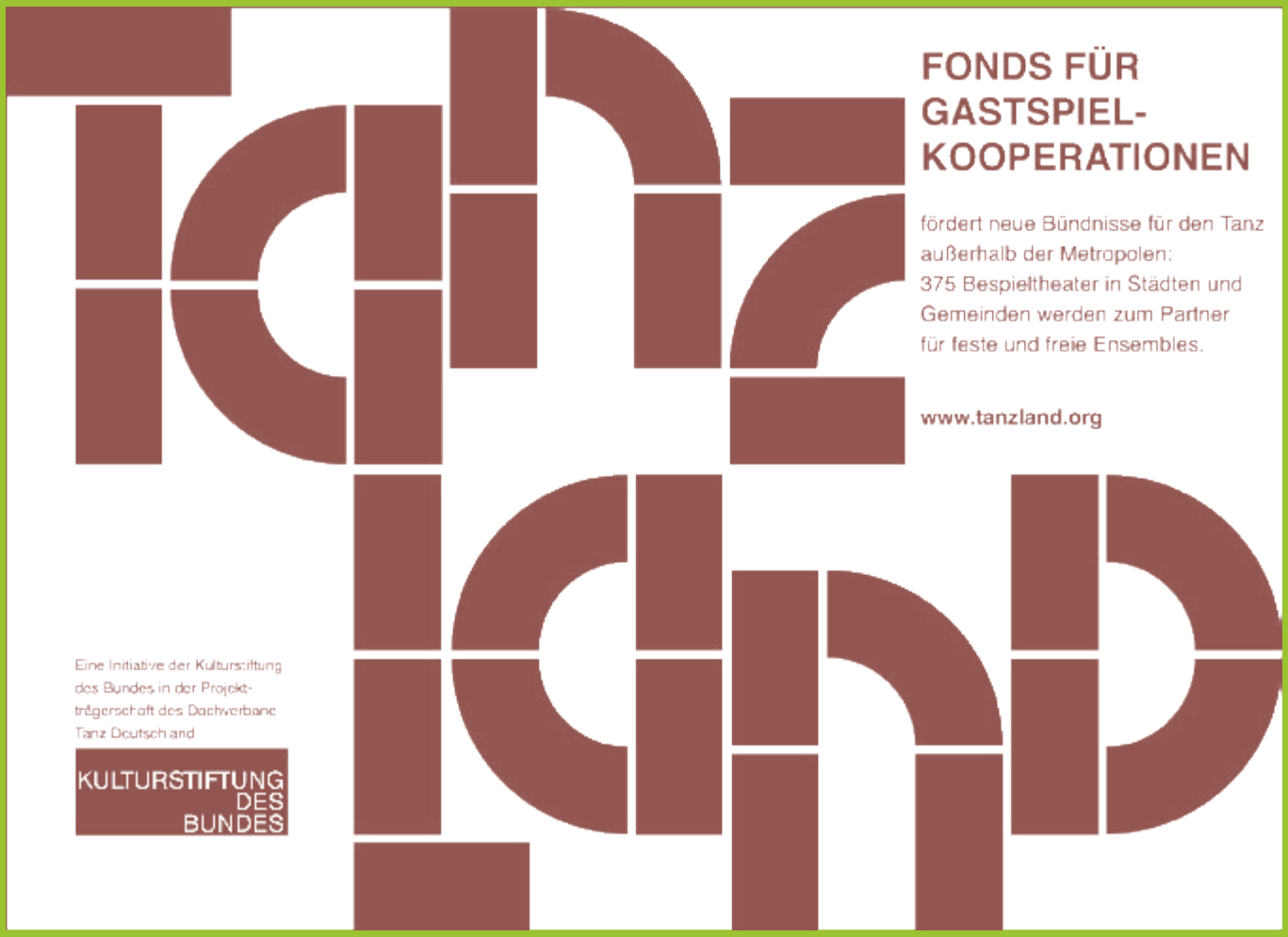
PRIVATSACHE

Aufführungen, Workshops, Lesungen, Diskussionen, Präsentationen, die Verleihung des Retzhofer Dramapreises und Begegnungen von Dramatikerinnen und Dramatikern aus dem In- und Ausland untereinander, mit Theaterschaffenden und dem Publikum. Alles „Privatsache“?

Die Sehnsucht nach politischer Wirksamkeit des Theaters steht im Gegensatz zum neuen Biedermeier. Das DRAMATIKER|INNENFESTIVAL GRAZ widmet sich dem Spannungsfeld zwischen dem Theater als einem öffentlichen und politischen Ort der Versammlung und dem Trend zum Rückzug ins Private. Wir fragen nach neuen Perspektiven für Inhalt und Formen im zeitgenössischen Theater und zeigen Arbeiten, die aus dieser Suche entstehen.

6.–11. 6. 2017

Deutscher Literaturfonds



Ur- und Erstaufführungen

Ibrahim Amir
HOMOHALAL
Stück
5 D, 7 H (Doppelbesetzung möglich)
UA März 2017, Staatsschauspiel Dresden, Dresden
»Der Dramatiker Ibrahim Amir – eine authentische Stimme«

Jonathan Bernier
VILLA DANSERAULT
Drama
Deutsch von Gerda Poschmann-Reichenau
1 D, 3 H / variable Dek.
Schweizer EA 15. Oktober 2016, Theater Matte, Bern
»Ein packendes Familienintermezzo, das unter die Haut geht«

John von Düffel
EIN LIED VON LIEBE UND TOD – GLOOMY SUNDAY
Schauspiel basierend auf dem Drehbuch des gleichnamigen Filmes von Ruth Toma und Rolf Schübel, nach der Vorlage des Romans »Lied vom traurigen Sonntag« von Nick Barkow
Variable Besetzung
UA 21. Januar 2017, Theater Heilbronn, Heilbronn
»Die Utopie vom Glück und die Aufrechterhaltung von Würde in einer unwürdigen Epoche«

John von Düffel
MARTINUS LUTHER
Anfang und Ende eines Mythos'
1 D, 2 H / variable Dek.
UA 25. September 2016, Theater Münster, Münster
»Ein großer Wurf! Reines Theatergold« (BR)

Joanna Murray-Smith
SWITZERLAND
Thriller • Deutsch von John und Peter von Düffel
1 D, 1 H / 1 Dek.
DSE 18.12.2016 Theater Baden-Baden, Baden-Baden
Schweizer EA 18. Februar 2017, Das Theater an der Effingerstraße, Bern
»Psychologischer Thriller über die berühmte Kriminalschriftstellerin Patricia Highsmith«

Nick Rongjun Yu
HINTER DER LÜGE – Behind the Lie
(谎言背后)
Psychothriller • Deutsch von Sabine Heymann
2 H / Verwandlungsdek.
Schweizer EA 15. Februar 2018, Theater Matte, Bern
»Ein ›asiatischer‹ Thriller der Extraklasse«

PER H. LAUKE VERLAG
weitere Informationen unter www.laukeverlag.de

ba.

Körpergeräte
Choreografische Forschungswerkstatt

Leitung: Martin Nachbar
12. bis 14. November 2017

Unsere körperlichen Fähigkeiten erweitern wir durch Bewegungstechniken, die auch Geräte und zunehmend digitale Technologien beinhalten. Bewegungstechniken – wie Gehen, Stehen, Schreiben oder Kochen – sind kulturell verschieden, unterscheiden sich von Kontinent zu Kontinent. Martin Nachbar beschäftigt sich mit diesen Techniken und Technologien. Wie bringen Körper- und Tanztechniken nicht nur tanzende, sondern auch technische Wesen hervor?

ba • Wolfenbüttel

Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel
www.bundesakademie.de
Programmbereich Darstellende Künste
Folgen Sie uns bei Facebook und auf Twitter

A!DRAMA
Universitätslehrgang für angewandte Dramaturgie in Musik und darstellender Kunst
Neu ab März 2018 in Wien
4 Semester, berufsbegleitend
Abschluss: Master of Advanced Studies
Info und Bewerbung: adrama.at

Mit Stücken von

Anne-Cécile Vandalem Brüssel . **Mamela Nyamza** Kapstadt . **She She Pop** Berlin . **Maruša Kink** Ljubljana . **Nora Chipaumire** Harare / New York City . **Myriam Lefkowitz** Paris . **Sofia Jupither** Stockholm . **Laura Uribe** Mexiko-Stadt . **Sarah Vanhee** Gent . **Anna Rispoli / Lotte Lindner & Till Steinbrenner** Brüssel / Hannover . **600 HIGHWAYMEN** New York City . **La Mirza / Rayess Bek** Beirut / Marseille . **Francesca Pennini** Ferrara . **Sacha Yanow** New York City . **Anna Paavilainen** Helsinki

FESTIVAL
HANNOVER
THEATER
8. – 18. 6. 2017
FORMEN

Kartentelefon
+49 . 511 . 9999 1111
www.theaterformen.de

radio106.5 leinehertz
taz. die tageszeitung

THEATER STÜCK VERLAG

NEU
Thomas Depryck
DRAUSSEN
2 D, 4 H
DSE frei

Lukas Holliger
AM FEUER
2 D, 2 H
DE frei
NEU

NEU
Jens Raschke
HAMSTERBLUT
3 D, 3 H
ÖE / SE frei

Frank Sierra
SPRACHFLUT
1 D, 2 H
DSE frei
NEU

THEATERSTÜCKVERLAG · KORN-WIMMER (GbR)
MAINZER STR. 5, 80804 MÜNCHEN, TEL. +49/(0)89/36101947
www.theaterstueckverlag.de info@theaterstueckverlag.de
www.facebook.com/TheaterstueckverlagKornWimmerGbR

DREI MASKEN VERLAG

Sigrid Behrens — OBERWASSER
Leander Steinkopf — TALK
Georgia Doll — STRANGER
Tamsin Kate Walker — SO ETWAS WIE ASYL
Maximilian Lang — TOD DEM GILGAMESCH!
William Boyd — THE ARGUMENT
Stijn Devillé — LENI & SUSN
Lea Singer — DAS PORTRÄT
Heiko Buhr — MARLA
Chris Kraus — DIE BLUMEN VON GESTERN
Livia Huber (Text) / Heidi Caviezel-Olkkonen (Musik) — STAATSMASCHINE MX 52

Herzog-Heinrich-Str. 18, 80336 München
Tel. 089 / 544 56 909
bestellen@dreimaskenverlag.de / www.dreimaskenverlag.de

Regelmäßiger Unsinn hat normative Kraft.

anschlaege.de
kommunikation · design · phorschung

amöbe statt herrscherprinzip oder körper kann vieles oder dramaturgie auch, aber ein bisschen weniger

Tagesnotizen der dg-Stipendiat*innen, zusammengestellt und gekürzt
von Christoph Macha

körper = Kommunikation

Ein Körper erzählt, sei es gewollt oder unweigerlich, aber permanent. Lebenseinstellung, Werte, die eigene Biografie haben sich in das Fleisch seines Besitzers eingeschrieben. Der Mensch ist ein »Performanzsubjekt«, so Erving Goffman. Wie wir unseren Körper benutzen, ist Ausdruck unserer selbst, so die Theorie. Das Theater braucht den Körper als Kommunikationsmittel, als dramaturgischen Mittler. Darsteller und Zuschauer kommunizieren körperlich miteinander. Der Körper ist dabei Sender und Empfänger zugleich. Monologisieren kann ein Körper im Theater also nicht. Er tritt immer in Dialog mit einem anderen. Doch in ihm ist nicht nur die eigene Geschichte kodiert: »The body is in the world. The world is in the body«, hieß es in Doris Uhlichs Performance *Die Philosophie des Fleisches*. Der Aktionskünstler Pjotr Pawlenski gibt mit seinem Körper ein politisches Statement ab, wie Wladimir Velminski in seinem Vortrag darstellte. Pawlenski sagt bei seinen Aktionen kein Wort, stattdessen spricht der Körper, wenn er sich nackt auf der Mauer einer psychiatrischen Klinik sitzend ein Ohrläppchen abschneidet oder den Mund zunäht. Und trotz aller Bedeutung, die der Körper mit sich herumträgt, spiegelt er doch nicht immer das wider, was der Besitzer wirklich will.

Jasmin Goll, geboren 1995, lebt in Bayreuth.

Der Dramaturg als Spr(e/a)chkörper

»Die Sprache als Verlängerung des Körpers über seine Grenzen hinaus« ist das Arbeitsmittel des Dramaturgen-Körpers, um einen Körper der Dramaturgie zu generieren. Bewegung verändert zwar den Raum und bedingt das Zusammenspiel, doch können Worte uns bewegen, Sprache kann Körper formen. Ausgesprochenes Wissen kann Handlung sein, ist eine Form der Machtausübung, ist Wahrheit kreieren. Dramaturgie bedeutet bedachtes Sprechen; bedeutet beraten, seelsorgen, Einfluss nehmen, schweigen. Sprache als Reibungsfläche, als etwas, das im Raum steht, im Weg ist, Umgang fördert, umgangen oder auf das eingegangen werden muss. Dramaturgie ist immer Austausch, ist Eindringen und Aufnehmen, durchdrungen Werden und Einverleiben. Das bedeutet angewiesen sein auf Wechselwirkung, auf andere, soziales Interagieren, sich eingliedern, für und mit der Gemeinschaft denken. Der Dramaturg tritt in den Hintergrund, um der Dramaturgie Platz zu schaffen.

Anna Stegherr, geboren 1988, lebt in Ludwigsburg.

dramaturgische körper

fädeln
produktion & rezeption
auf eine schnur
schließen
den kreis
von alpha & omega.
dramaturg*in als kittmasse
des theaters
ordnet chaos in produktive anarchie.
keine ahnung, wie man das konkret beschreiben kann
aber wie einigt man sich schon auf einen körper
außer auf den unter dem kopf des leviathans
die dramaturg*in ist haut & epidermis
wie sollte sonst der kopf auf körpern halten?*

*fußnote: verbesserungsvorschlag: v i e l l e i c h t kopf in die mitte und genossenschaftlich aufteilen, amöbe statt herrscherprinzip, denn amöben sind friedlich, zellakkumulationen wie ein ameisenstaat – anderes theater denken.

Daphne Weber, geboren 1995, lebt in Hildesheim.

Der Allrounder-Körper (unserer Gesellschaft)

Um unsere Körper liegt eine permanente Sinnproduktion: Ein Mensch im Rollstuhl = Behinderung. Ein Körper mit weiblichen Eigenschaften = Frau. Es scheint schwierig, dem Theater zuzumuten, verschiedene Körper auf die Bühne zu stellen, ohne die Einteilung in Kategorien und Sinnzuschreibungen weiter zu schüren. Können andere Körper integriert werden, ohne sie als Metapher oder voyeuristisch zu missbrauchen, ohne sie auszustellen? Die Art, wie wir Körper imaginieren, wie wir sie beschreiben und inszenieren, führt dazu, dass diese Körper genau so konstruiert werden. Das ist in unserer Gesellschaft durchaus eine Gefahr, im Theater aber auch eine Chance. Denn das heißt, dass es möglich ist, die Sinnproduktion zu brechen, die Kategorie »Körper« neu zu konstruieren. Also los: Stellt möglichst viele verschiedene Körper auf die Bühne. Beachtet ihre vermeintliche Andersheit nicht, stellt sie nicht aus, nutzt sie in keiner Weise künstlerisch. Das führt eine Zeit lang zu Irritationen. Aber irgendwann wird die unrechte Sinnproduktion um den Körper entlarvt. Dann ist der Körper einfach eine Grundgegebenheit, dann ist es egal, welche

Die Arbeitsgruppe **dg:starter** *fördert durch Spendenakquise die kostenfreie Teilnahme junger Kolleg*innen (Studierende, Berufsanfänger*innen) an den Tagungen der dg. Die Stipendiat*innen erhalten einen Reisekostenzuschuss, eine Unterbringung bei Gastfamilien am Konferenzort und eine Begleitung durch die Tagung. Die Spenden werden durch die dg verdoppelt.*

*Um auch im nächsten Jahr wieder Stipendiat*innen auf der Tagung dabei zu haben, freuen wir uns über Spenden: Dramaturgische Gesellschaft / IBAN: DE35430609671161574800 / BIC: GENODEM1GLS / GLS-Bank / Verwendungszweck: dg:starter. Selbstverständlich stellt die dg hierfür Spendenquittungen aus.*

Körperlichkeit der/die Schauspieler*in besitzt, wenn er/sie eine Rolle darstellt.

Katharina Engel, geboren 1995, lebt in München.

:body_misquote_repeat:

Was kann, was soll er tun, der »dramaturgische Körper«? Vielleicht sich ein Beispiel nehmen an der »Widerständigkeit des Körpers« (Wolfram Lotz) und damit am »Eigensinn der Materie« (Jean-Luc Nancy), der eben jene Leerstellen erzeugt, die zitierte »Normalitäten« subversiv zu unterwandern vermögen. Gilt es nicht, diese minimalen Verschiebungen, semantischen Lücken und überraschenden Zwischenräume fantasievoll produktiv zu machen, um sie den »Körpern der Macht« (Pjotr Pawlenski) entgegenzusetzen? Um jene »lebendigen Ränder« (Elisabeth Schäfer) einer Gesellschaft fernab (vermeintlich) fixierter Zentren der Sinngebung, Machtausübung und Diskurshoheit in Unruhe zu halten? Sich gleichzeitig in der kritischen Selbstbefragung unserer »normierenden Blicke« (Michel Foucault), unseres ästhetischen Begriffs des »Normalen« bewusst zu werden, gerade auch im Hinblick auf »verkörperte Differenzen« (Anne Waldschmidt), um sie nicht reduktionistisch im Rahmen binär hierarchisierender Oppositionen zu verhandeln?

Geraten dekonstruierende Diskurse momentan auch vermehrt in die Kritik und wird Pluralität mitunter als zersetzendes Moment wahrgenommen, so sind es doch gerade die sich daraus ergebenden unwillkürlichen Transformationen und unberechenbaren Allianzen, die notwendige Spannungsräume etablieren und Gesellschaftskörpern nicht nur vernehmbare Versprechen utopischen Charakters zur Seite stellen, sondern wahrhaft belastbare Gegenwelten eröffnen. Im Idealfall vollzieht Theater mit der Hervorbringung spielerisch erprobter Wirklichkeiten das poetische Tun einer Vergemeinschaftung, an dessen Ausgangspunkt ein Bewusstsein über das permanente Teilen von Welt steht.

Elisabeth Zimmermann, geboren 1988, lebt in Darmstadt.

Wie sind Dramaturgie und Körper verzahnt?

»Körper« kann vieles meinen, sei es der biologische oder anthropologische Körper, die Welt als kosmischer Körper, der Körper als formales Objekt oder soziales Subjekt. Alles kann Körper sein, so sind Kunst und Sprache Körper der Gesellschaft. Beruflich gesehen kann die Dramaturgie als geformter Körper der Institution Theater gesehen werden und wiederum die Rolle der Dramaturgie als Instanz, die dem Theater eine Form gibt. Genau genommen handelt es sich um viele Formen, so wie Körper dynamisch wandelbar sind, ist das Theater ein Ort der Transformation. Dies geschieht wesentlich durch die Interaktion, die Ermöglichung von Begegnungsräumen mit unterschiedlichen Menschen, sprich Körpern. So wie sich der Begriff »Körper« nicht auf eine Bedeutung herunterbrechen lässt, ist die Aufgabe der Dramaturgie, Diversität von Kunst und Gesellschaft auf die Bühne zu bringen, ihr eine Präsenz zu verleihen. Präsent sein heißt politisch sein, wie Michael Klügl meinte: »Der Körper ist ein Protest entgegen der entkörperlichten Diskussion im Netz.« Elisabeth Schäfer erläuterte: »Wie wir Körper imaginieren und inszenieren, so werden die Körper auch hervorgebracht.« Dramaturgie kann aufzeigen: Welche Möglichkeiten von Körpern im Theater gibt es eigentlich, wen wollen wir sehen und was können wir (anders) sehen?

Jennifer Weiss, geboren 1990, lebt in Graz.

Der dramatische Körper

Der menschliche Körper bildet alle erdenklichen Farben und Formen. Diese anatomische Diversität findet sich in jeder gesellschaftlichen Schicht und Nische. Das Theater wiederum stellt seit jeher ein Abbild der gegenwärtigen Gesellschaft, ihrer Rituale und Strukturen dar. Es sichert einen offenen Reflexionsraum, der soziale Konstrukte reizt, strapaziert und hinterfragt, um Fehlentwicklungen zu erforschen.

Der dramatische Körper projiziert die gängige, soziokulturelle Normierung und Akzeptanz anatomischer Körper durch die Gesellschaft auf die zeitgenössische Bühne. Der dramatische Körper ist bisweilen noch ein utopischer Zustand, da die kontemporäre Bühne einen Universalitätsanspruch postuliert, der in unserer Gesellschaft keine Repräsentation findet. Anatomisch (von der Mehrheit) abweichende Körpermodelle erhalten nicht ausreichend Präsenz. Obwohl wir ein immer größeres Bewusstsein für diese Problematik entwickeln, bedarf es kollektiver Arbeit, um den dramatischen Körper korrekt zu entwerfen. Die Aufgabe besteht nicht darin, anatomisch diverse Körper kontraproduktiv auszustellen, um auf sie aufmerksam zu machen. Wir müssen sie integrativ in unser Schaffen aufnehmen, mit ihnen arbeiten und sie als das behandeln, was sie tatsächlich sind – Elemente einer enormen Diversität. Es liegt an uns, aus der immensen Vielfalt an Farben und Formen ein realitätsgetreues Kaleidoskop zu kreieren.

David Castillo, geboren 1996, lebt in Winterthur.

kleist-förderpreis für junge dramatiker*innen 2017

Franziska vom Heede erhält den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker*innen 2017 für »Tod für eins achtzig Geld«

die Stadt Frankfurt (Oder), das Kleist Forum, die Ruhrfestspiele Recklinghausen und die Dramaturgische Gesellschaft vergeben 2017 schon zum 22. Mal den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker*innen. In diesem Jahr geht die renommierte Auszeichnung an Franziska vom Heede, Jahrgang 1991, für ihr Stück *Tod für eins achtzig Geld*.

Die offizielle Preisverleihung und das Gastspiel der Uraufführungsinszenierung, produziert vom Schauspiel Hannover in der Regie von Nick Hartnagel, finden zur Eröffnung der diesjährigen Kleist-Festtage im Oktober 2017 in Frankfurt (Oder) statt. Am 1. Juni 2017 kommt die Uraufführung im Rahmen der Ruhrfestspiele Recklinghausen heraus.

In der Jury-Begründung heißt es: »Phantasievoll und überraschend setzt sich Franziska vom Heede in ihrem Stück mit Verwertungsprinzipien und Überlebensstrategien auseinander. Ihr gelingt es mit splitterhaften Szenen, die kaleidoskopartig ineinander greifen, eine ganz eigenartige Welt zu schaffen – skurril und ernsthaft zugleich. In den teilweise absurden, großen Sprachbildern wird ein Supermarkt zum zentralen Schauplatz für die lukrative Verwertung von Intimität. Ein Ort des Geschehens als Parabel einer Konsum- und Wegwerfgesellschaft. An ihm arbeiten sich die handelnden Personen ab, stets auf der Suche nach Geborgenheit, Wahrhaftigkeit und der Fähigkeit, etwas Bedeutung verleihen zu können. Die Umdeutung von Orten, um sich das Überleben zu verdienen, wird zur moralischen und ökonomischen Suche nach dem wahren Ich in einer übermedialisierten Gesellschaft. Die Grenzen von virtuellen Welten, medialer Wirklichkeit und echtem Leben verschmilzt die Autorin virtuos zu einem großen Ganzen. Ihre vier Protagonisten im Alter zwischen 24 und 30 Jahren stehen für eine Generation, die als Glücksritter in eben dieser Welt auf der Suche sind: Nach dem Narrativ ihres Über-Lebens, das sie einander anhängen wollen.«

Seit 1996 vergeben die Stadt Frankfurt (Oder), das Kleist Forum, die Ruhrfestspiele Recklinghausen und die Dramaturgische Gesellschaft jährlich den »Kleist-Förderpreis für junge Dramatikerinnen und Dramatiker«. Anwärter*innen, die bei Einsendeschluss nicht älter als 35 Jahre alt sind, können sich mit noch nicht uraufgeführten Theatertexten bewerben. Für den 22. »Kleist-Förderpreis für junge Dramatikerinnen und Dramatiker 2017« wurden 108 Manuskripte eingereicht. Das Durchschnittsalter der Bewerberinnen und Bewerber betrug 30,5 Jahre. Das Verhältnis der eingegangenen Bewerbungen von Autoren und Autorinnen war ausgeglichen. Der mit 7.500 Euro dotierte Preis gilt als Wegbereiter vieler, mittlerweile international renommierter Autorinnen und Autoren. Neben dem Preisgeld erfahren die Preisträgerinnen und Preisträger vor allem durch die Uraufführungsgarantie des ausgezeichneten Stücks eine größtmögliche Förderung.

Franziska vom Heede *wurde 1991 in Hamburg geboren. Sie wuchs in der Nordheide auf und begann mit 14 Jahren in der Schreibklasse des Deutschen Schauspielhauses Hamburg fürs Theater zu schreiben. 2010 war sie die deutsche Delegierte beim »International Young Playwrights Festival of Interplay Europe« in Izmir. Sie studierte Theaterwissenschaft in Berlin und seit 2014 Szenisches Schreiben an der Universität der Künste Berlin. Ihr Stück* HEIZDECKENLAND DU *wurde im Februar 2016 in einer Werkstattinszenierung beim »Wildwuchs Festival« des Hans Otto Theaters Potsdam gezeigt.*

ag stadttheater der zukunft

Die AG ist unter zukunft@dramaturgische-gesellschaft.de erreichbar.

Die dg muss und will sich nicht nur punktuell, sondern dauerhaft und regelmäßig mit der immer präsenteren und dringlicheren Theaterreform-Debatte und -Bewegung befassen. Wer, wenn nicht die Dramaturg*innen (und ihre in der dg versammelten Freund*innen), könnte und sollte ein Stadttheater der Zukunft im gesamten deutschen Sprachraum erdenken und soweit möglich in den lokalen Institutionen und Tätigkeitsfeldern erproben? Sie brauchen eine eigene Stimme im Austausch mit den anderen relevanten Akteuren dieser Debatte, vom ensemble-netzwerk über Bühnenverein & GDBA, *nachtkritik* und Feuilletons bis zur Kulturpolitik.

Die AG versteht sich in diesem Kontext als Think-Tank innerhalb der dg und Schnittstelle zu anderen Akteuren. Initiiert wurde sie aus dem Umfeld der Konferenz Konkret zur Rettung des Stadttheaters, gegründet auf der Jahreskonferenz der dg in Hannover am 28. Januar 2017. Der Kreis umfasst Dramaturg*innen aus klassischen Stadttheaterkontexten wie auch aus der sogenannten freien Szene, Wissenschaftler, Bühnenbildner und einen Theaterautor. Die AG versucht, die verschiedenen Dimensionen der angesprochenen Debatte zu bündeln und wird, den Profilen und Leidenschaften ihrer Mitglieder entsprechend, eigene Schwerpunkte setzen und nach und nach eine eigenständige Stimme entwickeln. Sie steht allen interessierten dg-Mitgliedern offen.

Sascha Kölzow und Simon Meienreis werden vorläufig für Organisatorisches zuständig sein. Dazu sind alle weiteren Mitglieder gerne eingeladen. Die AG ist unter zukunft@dramaturgische-gesellschaft.de erreichbar. Es wird mindestens ein weiteres persönliches Arbeitstreffen geben, daneben werden einzelne Vorhaben in kleineren Konstellationen vorangetrieben, denen man sich jederzeit anschließen kann.

ag junges theater

Infos und Kontakt: jungestheater@dramaturgische-gesellschaft.de

Das Februarheft 2017 der *Deutschen Bühne* titelt: »Kinder- und Jugendtheater: Was soll das?« und setzt damit seinen thematischen Schwerpunkt auf das Theater für ein junges Publikum. Das war mal an der Zeit, oder? In den Hochschulen kommt die dramaturgische Arbeit für ein junges Publikum (noch) nicht bzw. kaum vor, Schauspielabsolvent*innen wird von einem Engagement an einem Kinder- und Jugendtheater abgeraten. Da kann man nicht nur, da muss man fragen: Was soll das?

Die neu gegründete AG Junges Theater möchte Plattform sein für einen inhaltlichen Austausch über die Themen, die Kinder und Jugendliche interessieren und über neue Formen und Formate, z. B. der Partizipation. Die AG möchte den lebhaften, genreübergreifenden Diskurs und Dialog innerhalb der dg suchen – mit allen, die bereits für ein junges Publikum arbeiten und allen, die sich dafür interessieren! Ein erstes Treffen hat bereits Ende April 2016 in Berlin während des Festivals »Augenblick Mal!« stattgefunden.

Willst du Teil der AG sein? Die Initiatoren der AG Junges Theater – Christoph Macha (Theater Junge Generation Dresden), Kathrin Simshäuser (Junges Staatstheater Braunschweig) und Eva Stöhr (Theater an der Parkaue – Junges Staatstheater Berlin) – freuen sich über Interessierte!

ag internationale theaterarbeit

Die AG ist erreichbar unter der Mailadresse international@dramaturgische-gesellschaft.de.

Gemeinsam mit dem Theater Vorpommern und dem Team des ITI-Festivals Theater der Welt lud das Internationale Theaterinstitut auf der letzten dg-Tagung in Hannover zum Mittagsgespräch »Internationale Theaterarbeit«. Was bedeutet internationale Theaterarbeit in einem Europa, das mit immer mehr nationalen Interessen infrage gestellt wird? Kann und sollte man (noch) von gemeinsamen Werten sprechen, auf denen die künstlerische Arbeit fußt? Wie bringen die Theater Welt in die Stadt? Eröffnen wir Welten nur auf der Bühne, oder auch in der Stadtgesellschaft? Was bleibt, wenn die Gastspielproduktion, das Festival vorüber sind?

Es bestand Einigkeit darüber, dass uns diese Themen noch länger beschäftigen werden. In der dg-Arbeitsgruppe Internationale Zusammenarbeit wollen wir den Fokus auf diese Fragen, auf Theaterarbeit in Europa, auf Theater der Welt richten, auch im Hinblick auf die dg-Tagung 2018.

ag klimawandel und theater

In den bereits existenziell vom Klimawandel bedrohten Ländern sind das Thema anthropogener Klimawandel und das Verhältnis von Natur und Mensch im Theater sehr viel präsenter als beispielsweise in Deutschland. Auf allen Kontinenten finden sich theatrale Arbeiten, die vom (Über-)Leben des Menschen im Anthropozän berichten. Doch so verschieden sich die klimatischen Veränderungen auf den Kontinenten zeigen, so unterschiedlich sind die Geschichten, die erzählt, und die Formate, die dafür entwickelt werden.

Die neue AG »Klimawandel und Theater (AT)« will sich diesem – sehr politischen – Thema auf nationaler und internationaler Ebene widmen, dabei eine Plattform für diejenigen sein, die den Austausch mit Kolleg*innen und Wissenschaftler*innen suchen.

Kontakt: Natalie Driemeyer (klima@dramaturgische-gesellschaft.de)

ag musiktheater

Die AG Musiktheater ist ein Netzwerk innerhalb der dg, das aus inzwischen ca. 80 Dramaturg*innen, Regisseur*innen, Komponist*innen und Theaterschaffenden besteht, die in erster Linie im Bereich Musiktheater arbeiten. Die AG versteht sich als interdisziplinär ausgerichtete Gruppe: Kolleg*innen aller Sparten sind ausdrücklich eingeladen zu den Sitzungen und sehr willkommen.

Treffen der AG finden zwei bis drei Mal im Jahr statt, meist lädt ein Opernhaus oder eine Institution (Verlag, Hochschule) ein und veranstaltet ein zweitägiges Treffen zu einem Thema, das musiktheatralen Bezug hat. Es finden Gespräche und Diskussionen statt, externe Gäste werden eingeladen.

Infos und Kontakt: musiktheater@dramaturgische-gesellschaft.de

ag landesbühnen

Landesbühnen sind anders. Aber wie? Worin unterscheidet sich die dramaturgische Arbeit an Landesbühnen von der unserer Kolleg*innen an Stadt- und Staatstheatern – wenn überhaupt? Die ag Landesbühnen möchte den Austausch über die dramaturgische Arbeitspraxis an Häusern mit Gastspielbetrieb fördern. Im Jahr 2017 planen wir ein Treffen interessierter Landesbühnen-Dramaturg*innen während der Landesbühnentage, die vom 15. Oktober bis 5. November am Theater Wolfsburg ausgerichtet werden. Außerdem wird es bei der dg-Jahreskonferenz 2018 in Greifswald die Möglichkeit geben, sich zu versammeln. Das Thema unserer Treffen ist die Frage aller Fragen: Wie sieht die Zukunft der Landesbühnen aus? In einigen Bundesländern sinkt die Zahl der Gastspielbuchungen erheblich, da Abnehmerorte sich wegen Mittelknappheit umorientieren auf Comedy- und Solo-Programme oder ihre Spielstätten ganz schließen. Die Qualität der künstlerischen Arbeit hat zugenommen – die Nachfrage auf dem Abnehmermarkt nimmt ab. An einigen Landesbühnen werden Modelle partizipativer Arbeit erprobt, die den Kulturauftrag »in der Fläche« anders denken: Bürgerbühne auf dem Land – ist das ein Modell, den Strukturwandel in ländlichen Regionen aufzufangen, an denen kulturelle Angebote schwinden? Was also ist unsere Zukunft, wo wollen wir hin?

Interessierte melden sich bitte unter landesbuehnen@dramaturgische-gesellschaft.de

ag starter

Neben der Spendenakquise für die kostenfreie Tagungsteilnahme junger Kolleg*innen versteht sich die Arbeitsgruppe als Plattform und Netzwerk für junge Dramaturg*innen. So gibt es regelmäßig Arbeitstreffen zu theoretischen und praktischen Fragen der Dramaturgie. Das Format DENKRAUM findet regelmäßig bei deutschsprachigen Festivals und Theatertreffen statt, im September 2017 bei WILDWECHSEL – Ostdeutsches Kinder- und Jugendtheatertreffen in Dresden und im November 2017 beim Autorenforum des Kinder- und Jugendtheaterzentrums der Bundesrepublik Deutschland in Frankfurt am Main.
Die dg:starter sind Friederike Engel (Staatstheater Nürnberg), Sina Katharina Flubacher (Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin), Christoph Macha (tjg. theater junge generation Dresden) und Kathrin Simshäuser (Staatstheater Braunschweig).

Kontakt: starter@dramaturgische-gesellschaft.de

Der im Januar 2017 gewählte Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft:

Kathrin Bieligk
ist Dramaturgin für Schauspiel und Performance und lebt in Wien. Sie war am Landestheater Linz, am Schauspiel Wuppertal, am Schauspiel Bonn, am Burgtheater Wien und am leider nicht mehr existenten Theater am Turm Frankfurt engagiert. Vor ihrer Theaterzeit arbeitete sie als Ausstellungskuratorin. Diverse Jury- und Kuratoriumstätigkeiten, derzeit für die Kunstförderstipendien der Stadt Linz, die Dramatikstipendien der Stadt Wien und das Tanzquartier Wien.

Uwe Gössel
stellvertretender Vorsitzender der dg, freischaffender Theatermacher, Dramaturg und Autor u. a. am Nationaltheater Reykjavik, Deutsches Theater Berlin, JTC Tunis, DACH Kiew und Theater Andere Welt Strausberg. 2006 – 2014 Leiter des Internationalen Forums/Theatertreffen/Berliner Festspiele. 2002 – 2004 Dramaturg am Maxim Gorki Theater Berlin, 1999 – 2002 Schauspieldramaturg am Volkstheater Rostock. Jurytätigkeiten u. a. für den Landesverband freier Theaterschaffender Baden-Württemberg, Theatertreffen der deutschsprachigen Theaterschulen und den Kleist-Förderpreis. Lehrtätigkeit u. a. in Deutschland, Japan, Togo und der Ukraine. Publikationen u. a. für *Die Deutsche Bühne*.

Kerstin Grübmeyer
studierte Theaterwissenschaft und Neuere Deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin. Nach viel freier Theaterarbeit, Regie- und Dramaturgiehospitanzen und Assistenzen war sie 2005 – 2007 als Regieassistentin an den Münchner Kammerspielen engagiert. 2009 – 2011 arbeitete sie als Schauspieldramaturgin am Theater Heidelberg, 2011 – 2014 am Staatstheater Karlsruhe. Seit 2014 ist sie Dramaturgin am Landestheater Württemberg Hohenzollern Tübingen Reutlingen (LTT). Dort leitet sie seit Mai 2016 die THEATERWERKSTATT SCHWÄBISCHE ALB für partizipative Kunstprojekte im ländlichen Raum.

Dorothea Hartmann
Seit 2012 Stellvertretende Chefdramaturgin der Deutschen Oper Berlin sowie Künstlerische Leiterin der Tischlerei, der experimentellen Spielstätte des Hauses. Zuvor Engagements als Dramaturgin in Mannheim, Linz und Hannover, Dozentin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin sowie Arbeiten als Librettistin.

Karin Kirchhoff
begann während ihres Studiums (Germanistik, Kunstgeschichte, Allgemeine Sprachwissenschaft) in Münster für freie Theaterprojekte zu arbeiten. Seit 1996 als freie Produktionsleiterin und Dramaturgin für zahlreiche Institutionen und Künstler*innen tätig, u. a. Berliner Festspiele, Sophiensaele, Tanzfabrik Berlin, Sasha Waltz & Guests, Jo Fabian, Tanzcompany Rubato, Anna Huber und unitedOFFproductions. 2005 – 2008 arbeitete sie für das Tanzbüro Berlin an der Infrastrukturverbesserung für Tanz in Berlin. Seit der Saison 2008/9 kuratiert sie das jährliche internationale Festival Tanz! Heilbronn

Beata Anna Schmutz
wurde 1975 in Danzig/Polen geboren. Sie studierte Germanistik an der Universität Gdańsk und Kunstgeschichte, Erziehungswissenschaft und Literaturwissenschaft in Heidelberg.
2005 – 2016 kulturpädagogische Mitarbeiterin der Stadt Heidelberg, seit 2006 zudem freie Regisseurin und Dramaturgin. Hochschul-Lehraufträge in den Bereichen Ästhetische Bildung, Postdramatisches Theater und Performance. Seit 2016 leitet sie die Sparte Volkstheater am Badischen Staatstheater Karlsruhe. Sie ist spezialisiert auf partizipatorische Arbeiten und zeitgenössische Formen von Schauspiel und Performance. Sie ist Sprecherin der AG Bürgerbühne.

Harald Wolff
Vorsitzender
Freier Dramaturg. 2011–2016 Dramaturg für alle Kunstgattungen am Theater Aachen. In der Spielzeit 2010/11 am LTT in Tübingen, 2009/10 Dramaturg für alle Sparten am Staatstheater Braunschweig, 2007–2009 Chefdramaturg in Neuss. Jurymitglied für den Kleist-Förderpreis für junge Dramatik, Mitinitiator der Aktion »40.000 Theatermitarbeiter*innen treffen ihre Abgeordneten«.

Suzanne Jaeschke
Geschäftsführerin
geboren und aufgewachsen in den Niederlanden, seit 1996 Dramaturgin und freie Produktionsleiterin in Berlin. Arbeit u. a. mit Constanza Macras, Johan Simons, Lotte van den Berg (Niederlande), Anne Hirth, Public Movement (Israel), Rundfunkchor Berlin.

Stephanie Heilmann
Stellvertretende Geschäftsführerin
arbeitete nach dem Studium der Musik-/Theaterwissenschaften und Soziologie als Konzertpädagogin beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und absolvierte berufsbegleitend den Masterstudiengang Musikvermittlung an der Musikhochschule Detmold. 2010 – 2016 Projektleiterin für kulturelle Bildungsprojekte beim netzwerk junge ohren e. V., außerdem Organisation des europäischen Musikvermittlungswettbewerbs YEAH! 2015.

Ehrenmitglieder der dg sind Manfred Beilharz, Klaus Pierwoß und Peter Spuhler

Anne Kathrin Schuhmann und Till Christ sind Studio Pong. Während Till Visuelle Kommunikation an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee studierte, absolvierte Anne einen Master im Bereich Freie Kunst / Fotografie am Royal College of Art in London. Seit 2013 arbeiten sie zusammen und nutzen vor allem die Medien Zeichnung und Fotografie. Till und Anne haben Zeichnungen für diverse Ausstellungen in Museen angefertigt, geben Workshops im Bereich der Kunstvermittlung und erarbeiten Illustrationen für Zeitungen und Magazine.

Die Zeichnungen im Magazin sind ein Originalbeitrag von Studio Pong. Sie haben sich von dem Konferenzthema inspirieren lassen.

www.studiopong.com

Impressum
ISSN-Nr. 1432 – 3966
Dramaturgische Gesellschaft (dg)
Mariannenplatz 2
10997 Berlin
+49 (0)30 779 089 34
post@dramaturgische-gesellschaft.de
www.dramaturgische-gesellschaft.de
Vorstand Harald Wolff (Vorsitzender),
Uwe Gössel (stellvertretender Vorsitzender),
Kathrin Bieligk, Kerstin Grübmeyer, Dorothea Hartmann,
Karin Kirchhoff, Beata Anna Schmutz
Geschäftsstelle Suzanne Jaeschke, Stephanie Heilmann
Redaktion Suzanne Jaeschke, Stephanie Heilmann, Vorstand
Lektorat und Übersetzungen zWeitblick, Susanne Dowe
Druckerei Conrad GmbH
Konferenzfotos Emma Szabó
Illustrationen Studio Pong
Gestaltung anschlaege.de

Der Abdruck der Texte folgt bei den Geschlechterbezeichnungen den Vorgaben der Autor*innen.

Sie schlafen.
Wir schreiben.

Auf nachtkritik.de finden Sie die Kritiken zu Theaterpremieren schon am Morgen danach. Und wenn Sie nicht schlafen wollen, können Sie selbst einen Kommentar schreiben.

nacht
kritik.de