

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis:

„In Gemeinschaft der Zeichen.
Kollaborative Praxen im postdramatischen Theater.“

verfasst von / submitted by
Anna Gschnitzer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017/ Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Danke.

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung	6
II. Theorie	12
A. Dramatisches Theater.....	12
1. Drama und dramatisches Theater.....	12
2. Einfühlung und Repräsentation.....	13
3. Dramatisches Theater als Repräsentation eines literarischen Werkes.....	15
4. Das Drama als literarische Gattung	16
5. Gattung und Werk.....	19
6. Werk und Autorschaft*.....	20
7. Die Überschreitung der Autorschaft* als Überschreitung des Werkes	21
B. Postdramatisches Theater	26
1. Die Gemeinschaft der Zeichen.....	27
2. Die Krise der Repräsentation	29
3. Performancetext	31
4. Semiotische Zeichensetzung.....	32
5. Regietheater	35
6. Zwischen Akteur*innen und Zuschauer*innen	41
7. Performance, Performanz und Performativität	43
C. Körper.....	47
1. Materialisierung	47
2. Eine neue Ontologie des Körpers	50
3. Kritik an Julia Kristeva.....	52
4. Verkörperung und Ereignis.....	53
5. Gemeinschaft als Praxis.....	55
6. Schreiben.....	58
7. praxis, poiesis, mimesis	60
8. Unterbrechung.....	65
9. Unentscheidbarkeit und Differenz	66
III. Kollaborative Praxis am Beispiel der Wooster Group.....	71
A. Geschichte und Arbeitsweise der Wooster Group.....	71
B. Hamlet.....	78
1. Aufführungsanalyse	80

2. Szenenanalyse: Hamlet, 1. Akt, 2.	86
3. Virtuosität und Scheitern	88
4. Technologie.....	90
5. Theatergeist.....	93
6. Performance als Schreiben.....	96
7. Film als Körper	98
8. methexis	99
9. Der Blick.....	100
10. Evidenz	102
IV. Abschließende Gedanken	105
Abbildungsverzeichnis.....	107
Literaturverzeichnis	107
Abstract.....	114
Lebenslauf.....	115

Anmerkung

Ich verwende in dieser Masterarbeit das Gender-Sternchen um möglichst alle Geschlechteridentitäten zu berücksichtigen. Aus Gründen der Verständlichkeit und im Zusammenhang mit konkreten Personen lasse ich manche Begriffe in ihrer geschlechtlichen Eindeutigkeit bestehen, versehe diese jedoch mit einem Sternchen am Wortende, um hier auf eine Art unsichtbare Fußnote zu verweisen, die verdeutlichen soll, dass es sich nicht um Funktionen und Diskurse handelt, die entweder nur weiblich oder nur männlich definiert sind. ‚Autorschaft*‘ als phallischer, singulärer und geschlossener Subjektbegriff, wird im Maskulinum verwendet, ebenfalls mit einem Sternchen am Wortende, schließlich kann der Diskurs der ‚Autorschaft*‘ von allen Geschlechtern besetzt werden.

I. Einführung

Mit dieser Masterarbeit möchte ich untersuchen inwieweit kollaborative Praxen des postdramatischen Theaters auf die Begriffe ‚Werk‘ und ‚Autorschaft*‘ einwirken. Begriffe, die für die literarische Gattung des Dramas und auch für das dramatische Theater generell als wesentlich geltend gemacht werden können.¹ Diese Fragestellung soll anhand der *Wooster Group* und ihrer Aufführung von „Hamlet“² näher analysiert werden. Auch wenn die postdramatischen Arbeitsweisen und Auftrittformen des New Yorker Theaterkollektivs dezidiert als kollaborativ bezeichnet werden, können diese natürlich nicht als repräsentativ für alle kollaborativen Praxen im postdramatischen Theater verstanden werden; zeichnen sich kollaborative Praxen doch gerade dadurch aus, dass sie sich, von Fall zu Fall, unterscheiden. Interessant erscheint mir die Auswahl speziell dieser Gruppe jedoch deshalb, weil sich bei näherer Betrachtung der künstlerischen Praxis der *Wooster Group* feststellen lässt, dass die Diffusierung³ von *Autorschaft** und damit auch die Überwindung eines in sich geschlossenen Werkes⁴ – scheinbar auf paradoxale Weise – mit der Bezugnahme auf ein geschlossenes, dramatisches Werk einhergehen. Schließlich handelt es sich bei ‚Hamlet‘ von William Shakespeare um eines der bekanntesten dramatischen Stücke der westlichen Theatergeschichte.

Die vorliegende Fragestellung ergab sich allerdings zunächst aus der näheren Auseinandersetzung mit einer ganzen Reihe an Theaterkollektiven. Es sollte sich herausstellen, dass viele der Gruppen, deren kollaborative Arbeitsweisen mir hinsichtlich des Themas dieser Masterarbeit als besonders interessant erschienen, gerade Shakespeare als Referenzpunkt ihrer theatralen Praxis wählten. Darunter sind als besonders bemerkenswert die Arbeiten der Kollektive *She She Pop* und *Forced Entertainment* zu nennen. Dass sich diese Gruppen mit den kanonisierten Dramen William Shakespeares beschäftigten, überraschte

¹ Das konstitutive Verhältnis von ‚Werk‘ und ‚Autorschaft*‘, und die Verbindung von ‚Werk‘, ‚Autorschaft*‘, ‚Drama‘ sowie dem dramatischen Theater, werde ich in den einführenden Theorie-Kapiteln ausführlich behandeln. Siehe Kapitel ‚A. Dramatisches Theater‘ S. 12 in dieser Masterarbeit.

² Der „Hamlet“ der *Wooster Group* wurde am 27. Juni 2006 im Rahmen des Festival Grec in Barcelona zur Premiere gebracht. Die Gruppe selbst bezeichnet die amerikanische Erstaufführung als Uraufführung des Stücks, diese fand demnach am 09. Oktober 2007 am Public Theatre in New York statt. Vgl. online unter: <http://thewoostergroup.org/hamlet> zuletzt ges. 07.09.17.

³ Martina Ruhsam spricht in ihrem Buch „Kollaborative Praxis: Choreographie“ in Zusammenhang mit Tanz und Choreographie von der Dezentralisierung von *Autorschaft**, sowie der ‚Diffusierung von Autorität‘. Vgl. Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia+Kant. 2012. S.126

⁴ Ebenfalls in den einführenden, theoretischen Kapiteln werde ich näher auf dieses wesentliche Merkmal, die Einheit des Dramas, als einen in sich geschlossenen fiktiven Kosmos, eingehen. Siehe Kapitel ‚A. Dramatisches Theater‘ S. 12 in dieser Masterarbeit.

mich zunächst, da es in den programmatischen, dramaturgischen wie künstlerischen Konzepten über und von diesen Gruppen doch gerade um die Auflösung oder Verschiebung einer zentralen Autorschaft* geht. Und doch bezieht sich bspw. die Gruppe *She She Pop* mit „Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear“⁵ – im autobiographischen Zugriff die familiäre Situation seiner einzelnen Mitglieder aufarbeitend – ganz klar und eindeutig auf die Shakespeare'sche Autorenposition. Auch *Forced Entertainment* zitiert mit „And On The Thousandth Night“⁶ zwar zunächst das persische Epos „Tausendundeine Nacht“, nimmt jedoch gleichzeitig – gerade durch den Verweis auf eine orale Erzähltradition – den Faden zur Shakespeare'schen Theatertradition auf.⁷ Zudem befasst sich die Gruppe um Tim Etchells in einer ihrer aktuelleren Arbeiten, der Serie „Complete Works. Table Top Shakespeare“⁸ mit nichts weniger als der Inszenierung *aller* Shakespeare-Stücke anhand alltäglicher Gebrauchsgegenstände.

Im weiteren Verlauf der Recherche zu dieser Masterarbeit stellte sich leider relativ bald heraus, dass ich durch die Beschäftigung mit allen drei Beispielen – innerhalb des Umfangs einer Masterarbeit – keinem davon wissenschaftlich tiefgreifend gerecht werden konnte und dass ich mich daher für eines der drei Kollektive entscheiden musste. Denn schon allein der Begriff des ‚Kollektivs‘ bringt eine ganze Reihe an (sprachlichen) Suchbewegungen mit sich, die den Rahmen einer Meisterarbeit zu sprengen im Stande wären. In einschlägiger wissenschaftlicher Literatur aber auch in theaterpraktischen Bereichen begegnen einem eine Vielzahl an Termini, die diese Form der künstlerischen Praxis zu umkreisen suchen. Philosophie, Sozial- und Kulturwissenschaften genauso wie Dramaturg*innen, Kurator*innen und nicht zuletzt Künstler*innen versuchen unter Begriffen wie ‚Kollaboration‘, ‚Komplizenschaft‘, ‚Künstlerzwilling‘ oder ‚Multitude‘, – um nur einige wenige zu nennen –

⁵ Die Premiere des Stücks „Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationwechsel nach Lear“ fand am 25. Februar 2010, am Hau (Hebbel am Ufer) in Berlin statt. Vgl. online unter: <http://www.sheshipop.de/produktionen/archiv/testament.html> zuletzt ges. 07.09.17.

⁶ „And on the Thousandth Night“ hatte am Festival Ayloul in Beirut im September 2000 Premiere und entstand aus der Performance ‘Who Can Sing A Song to Unfrighten Me?’, die ein Jahr zuvor zur Premiere gebracht wurde. Vgl. *Forced Entertainment – And on the Thousandth Night*, Homepage der Gruppe, online unter: <https://www.forcedentertainment.com/project/and-on-the-thousandth-night/> zuletzt ges. 07.09.17.

⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Shakespeares Grinsen. Anmerkungen zum Welttheater bei Forced Entertainment*. In: Helmer, Judith [Hrsg.]: „Not even a game anymore“: The Theatre of Forced Entertainment / Das Theater von Forced Entertainment. Berlin: Alexander-Verlag, 2004. S.103-117.

⁸ Die Serie wurde als Koproduktion der Berliner Festspiele – Foreign Affairs Festival Berlin und des Theaterfestivals Basel produziert und hatte vom 25.06.15 bis zum 04.07.15 Premiere. Vgl. In: *Forced Entertainment – Complete Works: Table Top Shakespeare*, online unter: <http://www.forcedentertainment.com/project/complete-works-table-top-shakespeare/> zuletzt ges. 07.09.17. Und in: Berliner Festwochen – Programm: *Forced Entertainment „Complete Works: Table Top Shakespeare“*, online unter: https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/berlinerfestspiele/programm/programm_bfs/veranstaltungen_detail_bfs_128549.php zuletzt ges. 07.09.17.

zu fassen, was zumindest bis in die 70er Jahre des letzten Jahrhunderts hinein noch durchgehend als ‚Kollektiv‘ bezeichnet wurde und aktuell im zeitgenössischen Theater zusammen mit seinen mannigfaltigen Neuformulierungen eine Art Renaissance erlebt. Oftmals werden dabei die Begriffe ‚Kollektivität‘ und ‚Kollaboration‘ synonym verwendet, wobei ich im Rahmen dieser Masterarbeit den Begriff der ‚Kollaboration‘ eindeutig favorisiere, schließlich evoziert der Begriff der ‚Kollektivität‘ eher als der der ‚Kollaboration‘, das Bild einer geschlossenen, homogenen Gruppe und nicht der wissenschaftlichen Annäherung an künstlerische Arbeits- und Auftrittspraxen von Theater- und Performancegruppen, die sich gerade durch Diskrepanzen, und die sich dadurch auftuenden Zwischenräume, auszeichnen, um die es in dieser Masterarbeit schlussendlich gehen soll.

Bevor ich mich jedoch näher mit dem Begriff der künstlerischen ‚Kollaboration‘ und damit auch dem Begriff der ‚Gemeinschaft‘ im Verhältnis zu Drama, Werk und Autorschaft* auseinandersetze, muss im Vorfeld der Frage nachgegangen werden, in welchem Verhältnis hier postdramatisches Theater und dramatisches Theater stehen. Im Allgemeinen ist die Frage nach der komplexen Beziehung der beiden Theaterformen – wenn man denn überhaupt von zwei klar voneinander getrennten Theaterformen sprechen kann – noch wenig untersucht. Oftmals liegt der Grund für die wohl eher antagonistische Gegenüberstellung dieser beiden Begriffe in der Annahme, das postdramatische Theater habe das dramatische Theater abgelöst. Hans-Thies Lehmann meint im Vorwort der 5. Auflage seines theaterwissenschaftlichen Standardwerkes „Postdramatisches Theater“, um dem verflochtenen Verhältnis von postdramatischem und dramatischem Theater wissenschaftlich zu begegnen, bedürfe es „[...] eines von den postdramatischen Theaterformen her gedachten neuen theatertheoretischen Zugangs zur Tradition des dramatischen [...] Theaters.“⁹ In dieser Masterarbeit soll allerdings nicht allein die Tradition, in der das dramatische Theater William Shakespeares steht, durch einen neuen postdramatischen theatertheoretischen Zugang bearbeitet werden, sondern es soll noch spezifischer, die *theaterpraktische* und *kollaborative* postdramatische Bearbeitung der Shakespeare’schen Dramen von der Warte einer postdramatischen Theatertheorie aus, durchleuchtet werden. Handelt es sich doch bei ‚Hamlet‘, der Aufführung der *Wooster Group*, nicht einfach um eine postdramatische Inszenierung eines klassisch dramatischen Stoffes; die Beschäftigung mit der Shakespeare’schen Dramenwelt ist tiefgreifender und eröffnet ein komplexes Beziehungsfeld

⁹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Vorwort zur 5. Auflage, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2011.

zwischen dramatischem und postdramatischem Theater, aber auch zwischen Literarität und Digitalität, zwischen Schreiben und Performanz, zwischen Theater und Film, v.a. aber zwischen Gemeinschaft und Werk. Dabei lege ich den Fokus vor allem auf die Frage nach der Rolle kollaborativer Praxen innerhalb dieser Beziehungsfelder, um auch hier die Annahme zu überprüfen, performative Handlungen hätten im zeitgenössischen postdramatischen Theater dramatische Erzählformen und den damit einhergehenden Diskurs von Autorschaft* abgelöst.¹⁰

Um sie für den wissenschaftlichen Rahmen, den diese Masterarbeit bildet, nutzbar zu machen, müssen allerdings im Vorfeld die verwendeten literatur- und theaterwissenschaftlichen Termini eingegrenzt und definitorisch umrissen werden. Zunächst werde ich mich also den Begriffen ‚dramatisches‘ und ‚postdramatisches Theater‘ widmen. Hierfür beziehe ich mich v.a. auf die Literatur- bzw. Theaterwissenschaftler*innen Peter Szondi, Hans-Thies Lehmann und Erika Fischer-Lichte. Da im späteren Verlauf und in Bezug auf Formen kollaborativer Praxen auch die aristotelischen Begriffe der ‚mimesis‘, der ‚praxis‘, der ‚poiesis‘ und der ‚methexis‘ an Bedeutung gewinnen werden, werde ich im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Begriff des ‚dramatischen Theaters‘ zwar nicht gesondert, aber doch immer wieder, auch unter Zuhilfenahme Peter Szondis ‚Theorie des modernen Dramas‘¹¹, auf die aristotelische Poetik zurückgreifen. Die definitorische Umkreisung des dramatischen Theaters und des Dramas als literarische Gattung, wird zunächst auch an die Begriffe ‚Werk‘ und ‚Autorschaft*‘ heranführen, die ich mit den poststrukturalistischen Philosophen Michel Foucault¹² und Roland Barthes¹³ kurz zu greifen versuche; sodass ich über die Entwicklung von Werk zu Text, auch durch Hans-Thies Lehmann und Erika Fischer-Lichte, den Veränderungen des Subjekt- und Werkbegriffs innerhalb des Theaters nachspüren kann. Darauffolgend wird der Begriff des ‚Ereignisses‘¹⁴ mit einer semiotischen Zeichensetzung als einer kollaborativen, künstlerischen Praxis, d.h. auch mit Gemeinschaft, in einen konstitutiven Zusammenhang gebracht. ‚Die performative Hervorbringung von Materialität‘ bei Fischer-Lichte¹⁵ führt darauffolgend, über den Materialisierungs- und Subjektivierungsbegriff Judith

¹⁰ Vgl. Tecklenburg, Nina: *Performing Stories: Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2014.

¹¹ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. 28. Aufl., Frankfurt a. Main: Edition Suhrkamp, 2013.

¹² Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegel, Bernd [Hrsg.]: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 233-247.

¹³ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis [Hrsg.]: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2012. S. 185-193.

¹⁴ Zur Verbindung der Begriffe ‚Ereignis‘, ‚Präsenz‘ und ‚Repräsentation‘ siehe auch: Nibbrig, Hart [Hrsg.]: *Was heißt ‚Darstellten‘?* Frankfurt a. Main: Edition Suhrkamp, 1994.

¹⁵ Vgl. ‚Zur performativen Hervorbringung von Materialität‘ In: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S.129.

Butlers, zur Körpertheorie Jean-Luc Nancys,¹⁶ sodass Sprache als ein performativer Akt, aus einer gendertheoretischen Sicht, in Bezug zu Performance und Theater gesetzt werden kann. Besonders die Verbindung von Sprache, Text bzw. Schreiben und Körper leitet den Denkfaden in Richtung Jean-Luc Nancy, der mit Judith Butler von einer neuen Ontologie des Körpers und damit auch von einer neuen Ontologie der Gemeinschaft spricht und dessen Konzepte des ‚Mit-Seins‘¹⁷ und der ‚entwerkten Gemeinschaft‘¹⁸ die wesentlichen theoretischen Grundlagen für die Bearbeitung der Fragestellung dieser Masterarbeit liefern. Nancy spricht dabei vom Theater als einen privilegierten Ort, der der Gemeinschaft als Praxis in Erscheinung bringen kann.¹⁹ Mit Nancy werde ich auch auf den politisch, ideologischen Aspekt eingehen, der den Begriffen Werk und Gemeinschaft, bzw. der Gemeinschaft, die sich selbst als Werk hervorbringt²⁰, anhaftet. Besonders der Begriff der ‚praxis‘ wird hier als wesentliches Gegenkonzept des Werks dienen und ist, wie bereits erwähnt, aus der aristotelischen Poetik entnommen, bezieht sich also, wie die Begriffe ‚mimesis‘ und ‚methexis‘ auch auf das dramatische Theater, wird aber in dieser Masterarbeit, anhand der Überlegungen Jean-Luc Nancys²¹, mit postdramatischen und kollaborativen Theaterformen, auch für den Einsatz von Film, als kollaborative Praxis innerhalb des postdramatischen Theaters, nutzbar gemacht, sodass auch hier die Knotenpunkte zwischen dramatischem und postdramatischem Theater sichtbar werden.

An dieser Stelle werde ich die wesentlichen Gedanken des theoretischen Grundgerüsts dieser Masterarbeit ausformuliert haben, um mich der *Wooster Group* und ihrem ‚Hamlet‘ widmen zu können. Nach einer Szenenanalyse und der Herausarbeitung wesentlicher Aspekte der Inszenierung und der kollaborativen Arbeitsweise der *Wooster Group*, die mir besonders interessant im Hinblick auf das Verhältnis von dramatischem und postdramatischem Theater

¹⁶Vgl. Nancy, Jean-Luc: Corpus. Berlin: diaphanes, 2003.

¹⁷ Zum Konzept des ‚Mit-Seins‘ Vgl. Nancy, Jean-Luc: singular plural sein. Zürich: diaphanes, durchgesehene Neuauflage 2012/2016.

¹⁸ Vgl. Nancy, Jean-Luc: Die undarstellbare Gemeinschaft. Stuttgart: Edition Patricia Schwarz, 1988.

¹⁹ Vgl. Bippus, Elke; Etzold, Jörn; Huber, Jörg: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst. In: Bippus, Elke; Huber, Jörg; Richter, Dorothee [Hrsg.]: ‚Mit-Sein‘ Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektiven. Zürich: Ed. Voldmeer, 2010. S. 141-171.

²⁰ Durch den Begriff des ‚Mit-Seins‘ rekurriert Nancy kritisch auf Martin Heidegger. Dieser erwähnt den Begriff in ‚Sein und Zeit‘ in § 24, wo er das ‚Mit-Sein‘ für das ‚Da-Sein‘ des Menschen als ontologisch fundamental beschreibt. Diesen Gedanken greift Heidegger allerdings später nicht mehr auf und ersetzt ihn mit anderen Formen von Gemeinschaft. Die prominenteste und wohl auch, die mit den ideologisch verheerendsten Auswirkungen, ist jene des ‚Volkes‘. Das ‚Volk‘ bringt sich bei Heidegger als Werk selbst hervor, als verklumpende Identifikation mit sich selbst. Vgl. Nancy: singular plural sein. S. 142. Siehe auch das Kapitel: ‚Gemeinschaft als Praxis‘, S. 55 in vorliegender Masterarbeit.

²¹ Vgl. Nancy, Jean-Luc: Das gemeinsame Erscheinen: Von der Existenz des ‚Kommunismus‘ zu Gemeinschaft der ‚Existenz. In: Vogl, Joseph [Hrsg.]: Gemeinschaften: Positionen zu einer Philosophie des Politischen, Frankfurt a. Main: Edition Suhrkamp, 1994, S. 167-204.

erscheinen, werde ich noch einmal dezidiert auf Jean-Luc Nancy und im Speziellen auf seine Überlegungen zu Film und Gemeinschaft eingehen, die sich hinsichtlich des Einsatzes von Film innerhalb der Aufführung des ‚Hamlets‘ der *Wooster Group*, als ausgenommen hilfreich und treffend erweisen.

Der Autorenposition* ‚Shakespeare‘ kann wohl keine Masterarbeit in ihrer vollen Komplexität je gerecht werden, selbst wenn sie das zentrale Thema einer solchen Unternehmung wäre. Ich beabsichtige in dieser wissenschaftlichen Arbeit also nicht die Autorenposition ‚Shakespeare‘ in ihrer vollen historischen und diskursiven Vielschichtigkeit zu analysieren, sondern muss mich damit begnügen, Shakespeare als literarischen Diskurs, punktuell auf seine Bedeutung für die Arbeit der *Wooster Group* zu befragen. Die Beschäftigung mit Shakespeare, als historische Person, würde, genauso wie eine Dramenanalyse des „Hamlet“, an der Fragestellung dieser Masterarbeit vorbeiführen. Vielmehr soll mit Shakespeare, neben der Öffnung eines Raumes zwischen dramatischem und postdramatischem Theater, auf das angespielt werden, was Hans-Thies Lehmann als das Shakespeare’sche Welttheater²² bezeichnet, ein literarischer Diskurs, der eher mit „the Shakespearean“²³ als mit ‚Shakespeare‘ gefasst werden kann.

Die wissenschaftliche Methodik dieser Masterarbeit wird also ein diskursanalytischer Ansatz bilden, der sich nach einer ersten begrifflichen Klärung von dramatischem und postdramatischem Theater, vornehmlich unter Zuhilfenahme der Philosophinnen*innen Judith Butler und Jean-Luc Nancy, der kollaborativen Praxis der *Wooster Group* widmen wird. Es soll die Frage geklärt werden, wie hier eine Form der Gemeinschaft ermöglicht wird, die als Praxis erscheint und sich nicht als Werk hervorbringt. Was das Anschauungsmaterial, Live-Mitschnitte, Interviews etc. betrifft, so beziehe ich mich in dieser Masterarbeit einmal auf meine persönliche Theatererfahrung durch das Gastspiel der *Wooster Group*, das in Berlin am Hebbel am Ufer (HAU2) am 16. November 2006 stattfand und das ich als Zuschauerin* besuchte. Zudem legt die *Wooster Group* erfreulicherweise großen Wert auf die Dokumentation ihrer Arbeiten und macht Materialien online offen zugänglich, sodass ich für die vorliegende Arbeit zahlreiche Quellen und Arbeitsmaterialien heranziehen konnte.²⁴

²² Vgl. Lehmann: Shakespeares Grinsen. In: Helmer [Hrsg.]: "Not even a game anymore". S.103-117

²³ Vgl. Hopkins, D.J.: Hamlet’s Mirror Image: Theatre, Film, and The Shakespearean Imaginary. In: Journal of Dramatic Theory and Criticism, Vol. 29, Nr. 1, Herbst 2014, Department of Theatre, University of Kansas, S. 7-24.

²⁴ Für eine genauere Auflistung aller Filmausschnitte siehe Kapitel ‚Aufführungsanalyse‘, S. 80 in vorliegender Masterarbeit.

II. Theorie

A. Dramatisches Theater

1. Drama und dramatisches Theater

Um sich dem Verhältnis zwischen dramatischen und postdramatischen Theaterformen, d.h. dem Umgang kollaborativer, postdramatischer Arbeitspraxen mit dramatischen Stoffen, überhaupt nähern zu können, ist es zuallererst nötig, das definitorisch zu umkreisen, was als ‚dramatisches Theater‘ bezeichnet wird. Dazu müssen Ausdifferenzierungen getroffen werden, die im allgemeinen Gebrauch dieser Begrifflichkeiten meist vernachlässigt werden. So wird ‚dramatisches Theater‘, wie das ‚Drama‘ als literarische Gattung, die sogenannte ‚Dramatik‘ oder auch allgemein ein ‚Text für das Theater‘ gemeingebräuchlich unter ‚Drama‘ zusammengefasst. Häufig werden unter dem Begriff des Dramas sogar die gesamteuropäischen, historischen Entwicklungen des Theaters subsumiert. Dieser Wortgebrauch lenkt, wie Hans-Thies Lehmann schreibt,

[...] die Aufmerksamkeit von den kapitalen theaterästhetischen und historischen, kulturhistorischen Unterschieden ab, die einen Text von Aischylos, einen religiösen Spieltext des Mittelalters, Renaissance-Dramen, bürgerliche Familienstücke, ein Wagnersches ‚Musikdrama‘, Maeterlinck, Brecht, Texte von Sarah Kane oder Heiner Müller voneinander trennen.²⁵

Um diesen Ungenauigkeiten und den daraus resultierenden Missverständnissen vorbeugend entgegenzuwirken, scheint es auf der Hand zu liegen, zunächst einen geschichtlichen Abriss der Entwicklung des europäischen Dramas, als literarische Gattung und Theaterform mit seinen unterschiedlichen und zahlreichen Dramentheorien – angefangen bei der griechischen Antike, der aristotelischen Poetik, über die mittelalterlichen Theatertraditionen, dem elisabethanischen Theater, der Weimarer Klassik mit der Dramentheorie Goethes, der französischen Klassik mit ihren Regeldramen, dem modernen Drama, dem epischen Theater Brechts und dem postdramatischen Theater etc. – nachzuzeichnen. Um diesem Vorhaben mit der nötigen Seriosität beizukommen, fehlt in dieser Masterarbeit allerdings nicht nur der Platz, eine solche Klassifizierung – die chronologische und vollständige Wiedergabe der Dramengeschichte mit den dazugehörigen Dramenbegriffen und Dramentheorien – würde zudem an der, dieser Arbeit zugrundeliegenden Fragestellung vorbeiziehen. Geht es hier doch weniger um eine allumfassende Analyse der Geschichte des Dramas, als darum Querverweise zu ziehen, um diese – durch eben solche Normierungen scheinbar getrennten Theaterformen – in ein Verhältnis zu setzen. Einem komparatistischen, wie diskurstheoretischen Ansatz

²⁵ Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater. Berlin: Alexander-Verl., 2013. S. 256.

folgend, wird der Dramenbegriff zwar in geschichtliche Zusammenhänge gebracht, orientiert sich dabei aber an keiner strikten bzw. allumfassenden historischen Chronologie.

Eine grobe historische Einteilung, die für den weiteren Verlauf der Arbeit allerdings sehr nützlich ist, erfolgt an dieser Stelle mit Hans-Thies Lehmann, der beim Theater der Antike und dem mittelalterlichen Theater nicht vom dramatischen, sondern vom *prä*dramatischen Theater spricht, und der das Drama als literarischen Text, seit dem Ende des Mittelalters aufkommen sieht²⁶, und mit Peter Szondi, den Beginn des dramatischen Theaters, das bis in die Gegenwart hineinreicht und seit den historischen Avantgarden neben dem postdramatischen Theater koexistiert, in der Renaissance verankert.²⁷ Auch ist wichtig festzuhalten, dass mit dramatischem Theater und Drama eine europäische Theaterkultur gemeint ist, deren Merkmale, auch um eine kulturimperialistische Übertragung auf andere Theaterkulturen zu vermeiden, hier näher bestimmt werden sollen.

2. Einfühlung und Repräsentation

Hans-Thies Lehmann begründet die historische Unterteilung des europäischen Theaters in prädramatisches Theater und dramatisches Theater u.a. damit, dass das mittelalterliche Theater mit seinem zeremoniellen und rituellen, öffentlichen Charakter auch dem antiken Theater nahestehe, und diese Theaterformen daher die dramatische Vorstellung von psychologischer Einfühlung nicht treffen würden.²⁸ Dabei bezieht sich Lehmann auf Bertolt Brecht, der sein eigenes Theaterkonzept, das des ‚epischen Theaters‘, durch die Bestimmung des dramatischen Theaters als ‚Theater der Einfühlung‘, von eben diesem abzugrenzen sucht. Das dramatische Theater zielt auf die identifikatorische Einfühlung der Zuschauer*innen in die fiktiven Figuren des Dramas und deren Repräsentation durch die Schauspieler*innen auf der Bühne ab. Es lässt sich also zunächst mit Hans-Thies Lehmann und im Hinblick auf die Bestimmung der Merkmale des dramatischen Theaters feststellen, dass das dramatische Theater ein Theater der Einfühlung und der Repräsentation ist und dass sich dadurch eine Zweiteilung in folgende Komponenten ergibt:

[...] hier eine in sich stabile, jedenfalls systematische und – von der Grundidee her, Ausnahmen sind stets möglich – nicht durch Involvierung und Teilnahme der Zuschauenden durchbrochene Aufführung einer fiktiven Realität; dort ein Publikum das

²⁶ Vgl. Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater. S. 258.

²⁷ Vgl. Szondi: Theorie des modernen Dramas. S. 14.

²⁸ Vgl. Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater. S. 254.

weniger als Teilnehmer, sondern vielmehr als ‚Beschauer‘ dieses Vorgangs fungiert. In diesem Sinne ist ‚dramatisches‘ Theater zunächst Theater der Repräsentation.²⁹

Laut Lehman bestünde das Revolutionäre des brechtschen Theaterkonzepts weniger darin, dass sich die Zuschauer*innen durch die ‚epische Distanz‘ von einer identifikatorischen Haltung gegenüber der repräsentierten, fiktiven Realität lösten und sich damit selbst ein Urteil bilden könnten, so dass sie zu einer politischen statt identifikatorischen Haltung gelangten, als vielmehr darin, dass das Theater selbst nicht mehr als Repräsentation einer fiktiven Realität verstanden werde. Brecht erfasste das Theater als einen Vorgang, eine gesellschaftlich definierte Situation, der die Zuschauer*innen nicht mehr nur beiwohnten, sondern deren aktive Teilnehmer*innen sie selbst waren. Die Distanzierung der Schauspieler*innen und das damit einhergehende Bewusstsein über „wirkliche Körper“ und „wirkliche Räume“³⁰, wie es auch schon bei Max Hermann, dem Begründer der deutschsprachigen Theaterwissenschaften heißt, macht das partizipative Moment von Theater, d.h. einen Moment der Nähe, sichtbar. Indem die Zuschauer*innen wegrückten von der dargestellten Repräsentation, rückten sie näher hin an die reale, soziale Situation der Aufführung und erfuhren sich im Hier und Jetzt,³¹ als Teil einer Gemeinschaft.³² Aber auch schon dem dramatischen Theater, in seiner geschlossenen Repräsentation eines fiktiven Kosmos, ist das wohl eher unbewusste Motiv zuzuschreiben:

[...] einen sozialen Zusammenhalt zu formen oder zu bekräftigen, eine Gemeinschaft, die Publikum und Bühne emotional und mental zusammenschließt. ‚Katharsis‘ ist der verschobene Theorienname für die keineswegs primär ästhetische Funktion des Theaters: Stiftung affektiver Wiedererkennung und Zusammengehörigkeit mittels der durch das Drama und in seinem Rahmen dargebotenen und den Zuschauern übermittelten Affekte.³³

Diese an die Zuschauer*innen übermittelten Affekte werden durch die schon bei Aristoteles zu findenden Begriffe ‚mimesis‘ und ‚mythos‘, also durch Nachahmung und Handlung, erzeugt, zwei zusammengehörige Begriffe, die im Hinblick auf Gemeinschaft auch an die

²⁹ Lehmann, Tragödie und dramatisches Theater, S. 254

³⁰ Hermann, Max: „Das theatralische Raumerlebnis“ 1930, S. 153 In: Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Tübingen: Francke, 2010.S. 15

³¹ Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von der ‚performativen Wende‘ und damit einhergehend von einer Verschiebung der Hierarchien, die sich nicht erst durch das epische Theater Brechts, oder viel später, durch die Performance-Kultur der 60er und 70er Jahren vollzieht, sondern bereits durch die neu gegründeten wissenschaftlichen Disziplinen der Ritualforschung und der Theaterwissenschaft, die sich mit der Entwicklung von „[...] Mythos zum Ritual und vom literarischen Text zur Theateraufführung [befassen]. In beiden Fällen wurde eine Privilegierung von Texten zugunsten einer Privilegierung von Aufführungen aufgehoben. Insofern läßt [sic!] sich durchaus behaupten, daß [sic!] bereits mit der Begründung von Ritualforschung und Theaterwissenschaft [...] eine erste performative Wende in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts vollzogen wurde.“ In: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S.45 Zum Begriff der Performativen Wende siehe auch Kapitel: ‚Performance, Performanz und Performativität‘, S.43 in vorliegender Masterarbeit.

³² Vgl. Warstat, Matthias: Wunder der Gemeinschaft. Irritationen der Ko-Präsenz im Theater. In: Karl-Josef Pazzini; Andrea Sabisch; Daniel Tyradellis [Hrsg.]: Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung. Zürich-Berlin: diaphanes, 2013.

³³ Lehmann: Postdramatisches Theater, S.20.

aristotelischen Begriffe ‚praxis‘, ‚poesis‘ und ‚methexis‘ anknüpfen.³⁴ Weiterreichend soll geklärt werden, inwieweit und v.a. wie sich Gemeinschaft, deren Rahmen das dramatische Theater bildet, durch dessen Dekonstruktion im postdramatischen Theater verändert, bzw. ob der Moment der Identifikation von dem des ‚Ereignisses‘ abgelöst, d.h. wie Gemeinschaft selbst zum Ereignis wird und ob sie durch kollaborative Praxis den geschlossenen Rahmen des Dramas aufzulösen im Stande ist.

3. Dramatisches Theater als Repräsentation eines literarischen Werkes

Auch wenn Goethe schon 1798 in ‚Über die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke‘³⁵, der Aufführung und nicht dem literarischen Text den Kunstcharakter im dramatischen Theater zusprach, so bezog dieses, in der mehrheitlichen Auffassung seiner Zeitgenossen und bis ins 19. Jahrhundert hinein, seine künstlerische Legitimation ausschließlich aus der Referenz auf literarische Texte. Alfred Klaar schrieb bspw. noch 1918 mit kritischem Blick auf die neu gegründete Theaterwissenschaft und deren Dominantenverschiebung weg vom Text hin zur Aufführung: „Die Bühne kann nur ihren vollen Wert behaupten, wenn ihr die Dichtung den Gehalt zufügt.“³⁶ Die Inszenierung hatte also die Illusion einer, angeblich durch den Text vorgegebenen, fiktiven Welt herzustellen, in der fiktive dramatische Figuren, durch die Schauspieler*innen repräsentiert, auf eine, durch den Text vorgegebene Weise, handeln.

[...] [D]ramatisches Theater war Illusionsbildung. Es wollte einen fiktiven Kosmos errichten und die ‚Bretter, die die Welt bedeuten‘ als Bretter, die die Welt darstellen, erscheinen lassen – abstrahiert, aber darauf angelegt, daß [sic!] Phantasie und Einfühlung der Zuschauer die Illusion mitvollzogen.³⁷

Der fiktive Kosmos, der im dramatischen Theater als in sich abgeschlossen repräsentiert wurde, wird als Repräsentation von Welt aufgefasst, die im literarischen Text ihren Ausgangspunkt findet.³⁸ Theater wurde also in diesem Sinne als adäquate Übermittlung der Bedeutung eines literarischen Textes verstanden. An dieses Verständnis von Theater und Kunst, d.h. an deren Legitimation – im Fall des dramatischen Theaters: an das Primat des Textes, als vorgegebene Bedeutung der Aufführung – schließt sich unweigerlich der ‚Werkbegriff‘ an: Eine bestimmte künstlerische Arbeit, wie zum Beispiel eine Aufführung,

³⁴Für eine ausführlichere Behandlung der Begriffe in dieser Masterarbeit, siehe Kapitel: ‚praxis, poesis, mimesis‘, S. 60 in vorliegender Masterarbeit; sowie das Kapitel ‚Methexis‘, S. 99 in vorliegender Masterarbeit.

³⁵Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. In: Werke. Hamburger Ausgabe Band 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen 12. Auflage. München: C.H. Beck. 1994. S.67-73.

³⁶Klaar, Alfred: „Bühne und Drama, Zum Programm der deutschen dramatischen Gesellschaft von Prof. Max Herrmann“, in: Vossische Zeitung vom 18. Juli 1918. In: Fischer-Lichte, 2004, S. 43.

³⁷Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 21.

³⁸Vgl. Ebda.

erlangt ihren Kunstcharakter – ihre ‚Ästhetizität‘ – aufgrund eines Werkes, dem literarischen Text, auf den sie sich, durch eine werktreue Inszenierung bezieht. Bevor ich allerdings näher auf den Werkbegriff und in späterer Folge auf den theaterwissenschaftlichen Paradigmenwechsel „vom Werkbegriff zum Ereignisbegriff“³⁹ eingehe, ist es unabdingbar, das Drama als literarische Gattung näher zu bestimmen und demzufolge auch dessen Werkcharakter. Auch hier soll es nicht um eine historisch-chronologische, allumfassende Bestimmung gehen, als vielmehr darum, die Bedeutung des Dramas im Hinblick auf eben diesen theaterwissenschaftlichen Paradigmenwechseln – vom Werk zum Ereignis –, zu erfassen, so dass in weiterer Folge auch das Verhältnis der literarischen Gattung und dessen Entwicklung vom Werk zum Text, zu kollaborativen Arbeits- und Aufführungspraxen untersucht werden können.

4. Das Drama als literarische Gattung

In den seit Aristoteles, durch teils historisch-normative Gattungstheorien durchgeführten, idealtypischen und deshalb auch verengenden Definitionsversuchen, wird das Dramatische, in bewusster Opposition zum Epischen, als primärer, gattungsspezifischer Wesenszug des Dramas gesetzt.⁴⁰ Form und Inhalt stünden demnach im Drama im dialektischen Zusammenhang:

Der Dichter muß [sic!] [...] sich daran erinnern, seine Tragödie nicht *episch* zu gestalten. Unter episch verstehe ich aber einen vielstoffigen Inhalt, wie wenn jemand zum Beispiel den ganzen Stoff der Ilias dramatisieren wollte.⁴¹

Dieser von aristotelisch-klassischen Dramentypen herrührende Gattungspurismus⁴² – die Gleichsetzung von Drama mit dem Dramatischen –, bestimmt das Dramatische vor allem von seiner wirkungsästhetischen Komponente her, d.h. die von den Zuschauer*innen empfundene „Spannung auf den Ausgang“.⁴³ Bereits bei Aristoteles, den Lehmann als Taufpaten und Wegbereiter des Dramas der Neuzeit bezeichnet, bezieht die Tragödie ihr Fundament („arché“), neben den Figuren ebenso aus der Handlung („mythos“).⁴⁴ Auch hier ist das Dramatische durch eine Handlung charakterisiert, der eine „vorwärtsdrängende

³⁹ Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen. S. 55.

⁴⁰ Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama: eine Darstellung auf semiotisch strukturaler Basis. Berne; Wien: UTB 1996, S. 53.

⁴¹ Gudemann, Alfred [Hrsg.]: Aristoteles über die Dichtkunst, Philos. Bd- I, Leipzig 1921, S. 37, In: Szondi, Peter, 2013, S.9.

⁴² Auch Peter Szondi definiert noch im 20.Jh. „dramatisch“ als „zum Drama gehörig“ und konstatiert weiter: „Weder die geistlichen Spiele des Mittelalters noch die Historien Shakespeares gehören dazu.“ In: Ebda. S.13

⁴³ Andreotti: Traditionelles und modernes Drama, S. 53.

⁴⁴ „Das Fundament [arché] und gewissermaßen die Seele [psyché] der Tragödie ist also der Mythos. An zweiter Stelle stehen die Charaktere.“ Aristoteles: Poetik. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1991, S. 23.

Endbezogenheit⁴⁵ zu Grunde liegt. Dieser kausal-finalen Struktur geht meist die ebenfalls aus der aristotelischen Poetik entlehnte Vorstellung eines entscheidenden Wendepunkts innerhalb einer Erzähl- oder Dramenhandlung einher,⁴⁶ die sich im mittleren Teil des Textes vollzieht; allen voran steht eine dramatische Exposition, in der die Figuren des Stücks, wie auch dessen Ausgangssituation, vorgestellt werden. Zudem beruht die Unmittelbarkeit des Dramatischen, laut historisch-normativen Gattungstheorien, auf der unvermittelten Figurenrede, welche die Zuschauer*innen emotional zu involvieren sucht. Auch Peter Szondi, der Begründer des Instituts für Vergleichende Literaturwissenschaften an der Freien Universität Berlin, erklärt 1956 in seiner „Theorie des modernen Dramas“, die direkte Rede, d.h. den Dialog „[...] zum alleinigen Bestandteil des dramatischen Gewebes.“⁴⁷ Neben der direkten Rede ist natürlich im aristotelischen Sinne auch die Einheit von Zeit und Ort als wesentliches Merkmal des Dramas zu nennen. Szondi spricht hier von einer „absoluten Gegenwartsfolge“⁴⁸ des Dramas, die durch eine zeitliche, aber auch „räumliche Zerrissenheit“⁴⁹ nur schwer erreichbar ist.

Wie Mario Andreotti konstatiert, besteht die Gefahr in der Erhebung der aristotelisch-klassischen Dramenform zur allgemeinen Definition des Dramas allerdings darin, in all den anderen Dramentypen, eine „[...] mehr oder weniger zulässige Abweichungen von dieser ‚echten‘ Form des Dramas“⁵⁰ zu sehen. Szondi bemüht sich, über diese historisch-normative Trennung und präskriptive Definitionsversuche hinweg, Zusammenhänge und Merkmale aufzuzeigen, die für die Gattung konstitutiv sind, fällt aber doch hinter dieses Vorhaben zurück, wenn er das Drama in seiner „Absolutheit“ fasst. So bezeichnet Szondi, wie bereits erwähnt, den Dialog als das für das Drama absolut wesentliche Merkmal und legt damit das Gewicht auf den „[...] zwischenmenschlichen Bezug [...]“⁵¹, der das Dramatische und die ‚dramatische Handlung‘ konstituiert: das Drama kenne nur, was in „[...] dieser Sphäre [des Zwischenmenschlichen] aufleuchtet.“⁵² Die Werkwirklichkeit des Dramas, die Sphäre des Zwischenmenschlichen, diene dazu, dem Menschen einen Spiegel vorzuhalten, in dem er sich als Mitmensch erkenne. Für Szondi kommt demnach die dramatische Handlung einem „[...]

⁴⁵ Andreotti: Traditionelles und modernes Drama, 1996, S.53.

⁴⁶ Ebda.

⁴⁷ Szondi: Theorie des modernen Dramas, S. 15.

⁴⁸ Ebda. S. 18.

⁴⁹ Ebda.

⁵⁰ Andreotti: Traditionelles und modernes Drama, S. 55-56.

⁵¹ Szondi: Theorie des modernen Dramas, S. 14.

⁵² Ebda. S. 15.

Akt des Sich-Entschließens [...]“⁵³ gleich und das Theater sei der Ort, an dem dieser Akt stattfindet, der Ort, an dem sich der Mensch zur Mitwelt entschließt.⁵⁴ Das idealtypische Drama sei darin „[...] absolut [...]“⁵⁵ und „[...] primär [...]“⁵⁶ und kenne nichts außerhalb der zwischenmenschlichen, dialogischen und gegenwärtigen innerdramatischen Situation, somit auch keine Variation und kein Zitat, welche sich auf ein Außerhalb der Werkwirklichkeit beziehen würden; denn Zitate und epische Momente würden die „[...] absolute Gegenwartsfolge [...]“⁵⁷ des ‚Dramas‘ unterwandern. Das „[...] Unausdrückbare [...], die verschlossene Seele [...]“⁵⁸, wie auch die Schilderung äußerer, bspw. geschichtlicher Einflüsse, die eine epische Behandlung erfordern würden⁵⁹, gehörten insofern ebenso wenig dem Drama an, wie die „[...] dem Subjekt bereits entfremdete Idee [...]“⁶⁰. Es gäbe im Drama keine direkte Anrede, die durch den*die* Autor*in an die Zuschauer*innen gerichtet sei; „[...] der Dramatiker [sic!] ist im Drama abwesend [...]“⁶¹, zudem gäbe es auch keine*n Monteur*in oder Erzähler*in, die außerhalb der Handlung stehen würden. Die Zuschauer*innen wohnten dem Geschehen nur bei und erlebten ihre „[...] totale Passivität [...]“⁶², die aber „[...] in eine irrationale Aktivität umzuschlagen [...]“⁶³ hätte, indem sie „[...] selber Sprechende [werden] (wohlverstanden durch den Mund aller Personen).“⁶⁴ Dieses Ins-dramatische-Spiel-gerissenwerden sei essentiell für das dramatische Erlebnis. Dabei kenne das Verhältnis der Zuschauer*innen zum Drama „[...] nur vollkommene Trennung und vollkommene Identität, nicht aber Eindringen des Zuschauers [sic!] ins Drama oder Angesprochen Werden des Zuschauers [sic!] durch das Drama.“⁶⁵

Zwar kann das Dramatische, wie es durch die an Aristoteles angelehnten Regelpoetiken definiert wird, – mit der Fokussierung auf Handlung, Figuren, Dialog und Einheit von Raum und Zeit⁶⁶ – für eine Reihe historischer Dramentypen als konstitutiv bezeichnet werden, dennoch ist das Drama, in seiner rein dramatischen Form, schon lange vor Brechts

⁵³ Ebda. S. 14.

⁵⁴ Ebda.

⁵⁵ Ebda. S. 15.

⁵⁶ Ebda. S. 17.

⁵⁷ Ebda. S. 17.

⁵⁸ Ebda. S. 14.

⁵⁹ Ebda. S. 17.

⁶⁰ Ebda. S. 14.

⁶¹ Ebda. S. 15.

⁶² Ebda. S. 16.

⁶³ Ebda.

⁶⁴ Ebda.

⁶⁵ Ebda.

⁶⁶ Lehmann, Hans-Thies: „Dramentheorie“ in: Brauneck, Manfred; [Hrsg. u.a.]: Theaterlexikon 1. 4. Aufl. Reinbek: Rowohlt. 2001, S. 309-317.

Bestimmung des epischen Theaters – die als Versuch einer Begründung eines eigenen Theaterbegriffs, bzw. einer eigenen Theaterform gelten kann –, immer wieder durch epische Erzählung, lyrischen Ausdruck, elaborierte Reflexion und das Zitat geschichtlicher Vorgänge unterwandert worden.⁶⁷ Das Drama kann daher zwar nicht unabhängig vom Dramatischen gedacht werden, Drama und das Dramatische sind aber als zwei voneinander getrennte Begriffe zu verstehen, die allerdings miteinander in ein konstitutives Verhältnis gebracht werden müssen.

5. Gattung und Werk

Zusammenfassend und auf die Frage zurückkommend, worin denn nun der Werkcharakter des Dramas bestehe, lässt sich hier zwar verkürzt, aber immerhin feststellen, dass der Werkcharakter des Dramas und die damit einhergehende Forderung nach einer werktreuen Inszenierung, vor allem an der Abgeschlossenheit der Werkwirklichkeit, d.h. an der Abgeschlossenheit der innerdramatischen Handlung – des aristotelischen *mythos* – festzumachen ist, die auf kein reales Außen verweisen darf, und der, neben einer Exposition, ein dramatischer Wendepunkt, wie auch eine kausal-finale Struktur inhärent sein müssen. Zusätzlich zur Handlung sind es vor allem die Figuren und die Figurenrede, die dem Drama nicht nur den Charakter des Dramatischen verleihen und somit konstitutiv sind für den Gattungsbegriff, sondern gleichermaßen konstitutiv sind für den Werkcharakter des Dramas. Es kann also festgehalten werden, dass der Gattungsbegriff des Dramas im engen Verhältnis zum Werkbegriff steht. Das heißt, die Gattung bezieht, in dieser vom zeitgenössischen Kunstbegriff längst überholten Logik, ihre jeweilige künstlerische Legitimation, ihren Kunstcharakter aus der Erschaffung eines Werkes, das wiederum den gattungsspezifischen Merkmalen zu entsprechen hat. Natürlich wird in den verschiedensten Kunstdiskursen, so auch in theaterspezifischen

[...] seit längerem kaum mehr von ‚Kunstwerken‘ gesprochen, sondern von ‚künstlerischer Praxis‘ oder, in einem verwandten Sinne, von ‚Praktiken‘, ‚Strategien‘ oder ‚Taktiken‘. Spätestens seit den historischen Avantgarden lassen sich zahlreiche künstlerische Bewegungen feststellen, die keine ‚Werke‘ mehr hervorbringen (wollen), sondern Prozesse, Strategien, Forschungen, Experimente (also *praxis*) und von jenen allenfalls Spuren oder Protokolle, die eben keinen ‚Werkcharakter‘ haben sollen.⁶⁸

Dabei ist anzumerken, dass – auch wenn sich diese künstlerischen Praxen dahingehend von der aristotelischen Poetik distanzieren, indem sie keine Werke im Sinne eines in sich geschlossenen ‚mythos‘ mehr hervorbringen möchten– sie dennoch auf einen weiteren

⁶⁷ Vgl. Lehmann, 2013, S. 258.

⁶⁸ Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S. 143.

Begriff, der aus der aristotelischen ‚Poetik‘ stammt, rekurren: und zwar augenscheinlich auf den Begriff der ‚praxis‘. Ein Begriff der im Verlauf dieser Masterarbeit immer wieder, im aristotelischen Sinne, für die Analyse kollaborativer Praxen im postdramatischen Theater von zentraler Bedeutung sein wird.⁶⁹

6. Werk und Autorschaft*

Die Beschäftigung mit dem Werkbegriff und dessen Auflösung bringt unweigerlich auch den Begriff der Autorschaft* auf die Agenda dieser Masterarbeit; ein Begriff, den Michel Foucault in seinem vielbeachteten Text „Was ist ein Autor [sic!]?“ als „[...] Angelpunkt für die Individualisierung in der Geistes-, Ideen- und Literaturgeschichte“⁷⁰ gekennzeichnet hat und den ich hingehend seines Einflusses auf künstlerische Kollaboration, untersuchen werde.

Werk und Autor*in bilden laut Foucault in den meisten Diskursen über Kunst und Literatur eine grundlegende Einheit.⁷¹ So konstatiert er:

[...] [S]elbst, wenn man heute die Geschichte eines Begriffs, einer literarischen Gattung oder eines bestimmten Philosophietyps nachzeichnet, [werden] diese Einheiten als relativ schwache, zweitrangige und überlagerte Ordnungsprinzipien [betrachtet] verglichen mit der ersten, soliden und grundlegenden Einheit: Autor [sic!] und Werk.⁷²

Das Bild des Autors*der Autorin* als alleinige*r Schöpfer*in und das, aus ihm*ihr* heraus entstandene, einmalige Werk, d.h. die damit verbundene Vorstellung einer grundlegenden Einheit von Autor*in und Werk, sind also wesentliche Aspekte, anhand derer die Veränderungen des Begriffs der Autorschaft* beobachtet werden können. So markiert die Entwicklung „Vom Werk zum Text“⁷³ und die damit einhergehende Distanzierung zwischen Autor*in und Werk auch für das Theater und seinen Umgang mit Autorschaft* einen grundlegenden Umbruch. Wenn also im ‚dramatischen Theater‘, wie in den letzten Kapiteln aufgezeigt wurde, der Gattungsbegriff mit dem Werkbegriff nicht nur in enger Beziehung steht, sondern diese als einheitlich betrachtet werden können, wie auch die Begriffe Autor* und Werk, so geht die Trennung des Werkbegriffs von dem Begriff der Autorschaft*, bzw. dessen Veränderung, Verschiebung und Auflösung, natürlich im Umkehrschluss auch mit den

⁶⁹ Siehe Kapitel: ‚praxis poiesis mimesis‘, S.60 in vorliegender Masterarbeit.

⁷⁰ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegel, Bernd [Hrsg.]: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 233.

⁷¹ Vgl. Ebda. S. 233.

⁷² Ebda.

⁷³ Vgl. Barthes, Roland: Vom Werk zum Text, In: Kammer, Stephan; Lüdeke, Roger [Hrsg.]: Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart: Reclam, 2005, S.40-55.

Veränderungen der Gattung des Dramas an sich einher, die wiederum Auswirkungen auf Aufführungspraxen des Theaters haben.⁷⁴

7. Die Überschreitung der Autorschaft* als Überschreitung des Werkes

Michel Foucault plädiert in „Was ist ein Autor [sic!]?“ für eine komplette Überwindung der Funktion ‚Autorschaft*‘. Ein Text, dessen großer Einfluss in der wissenschaftlichen Bearbeitung des Themas Autorschaft* aus literaturtheoretischer Sicht, zusammen mit Roland Barthes „Der Tod des Autors [sic!]⁷⁵“, an dieser Stelle nicht unterschlagen werden darf. Beide Texte sind - obwohl nun schon einige Zeit seit ihrer Publikation vergangen ist und man mittlerweile wieder von der „Rückkehr des Autors [sic!]“⁷⁵ spricht – immer noch, und auch für das Theater, von großer Relevanz.⁷⁶

Michel Foucault konstatiert in „Was ist ein Autor [sic!]?“⁷⁷, dass ein Autorenname* nicht wie ein Eigenname behandelt werden könne, sondern vielmehr das Äquivalent einer Beschreibung sei, deren Funktion – je nach Aussage, die über den Autorennamen* als Diskursträger getroffen wird – modifiziert werde:

Wenn ich zum Beispiel [...] entdecke, daß [sic!] Shakespeare nicht in dem Haus geboren wurde, das man heute als Shakespearehaus besucht, so ist das eine Modifizierung, die das Funktionieren des Autorennamen [sic!] nicht ungünstig beeinflusst [sic!]; aber wenn man bewiese, daß [sic!] Shakespeare nicht die *Sonette* geschrieben hat, die man für die seinen hält, so wäre das eine Veränderung der anderen Art: es zieht das Funktionieren des Autornamens [sic!] in Mitleidenschaft.⁷⁸

Somit ist die Funktion Autor* „[...] charakteristisch für Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweisen bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft.“⁷⁹ Diese Diskurse werden in „Was ist ein Autor [sic!]?“ anhand unterschiedlicher funktionsanalytischer Kriterien zu bestimmen versucht. Ein Merkmal der Funktion Autor* sei bspw., dass sie als „Aneignungsobjekt“⁸⁰ gelten kann, welches auf der Eigentumsform beruht. Die damit einhergehende Vorstellung des Autors* als hierarchisch höhergestellte Funktion ist eine

⁷⁴ Vgl. Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, Tübingen: M. Niemeyer, 1997.

⁷⁵ Jannidis, Fotis [Hrsg.]: Die Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999.

⁷⁶ Auch wenn sich Foucault und Barthes in ihren Texten nicht explizit mit Formen dramatischer oder postdramatischer Autorschaft* auseinandersetzen, so tun sie dies doch implizit, da vor allem Michel Foucault in seiner funktionsanalytischen Auseinandersetzung alle Diskurse miteinschließt, die die Funktion ‚Autor*in‘ innehaben, und somit natürlich auch den Diskurs Theater mit seinem sehr komplexen Begriff von Autorschaft*.

⁷⁷ Der Text basiert auf einem von Michel Foucault 1969 am Collège de France gehaltenen Vortrag.

⁷⁸ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegel, Bernd [Hrsg.]: Tete zur Literaturtheorie der Gegenwart, S. 237. Zur Bedeutung von ‚Shakespeare‘ als Diskursträger, siehe Kapitel ‚Theatergeister‘ S.93 in vorliegender Masterarbeit.

⁷⁹ Ebda. S. 238.

⁸⁰ Ebda.

relativ junge. Bis ins 18. Jh. hinein war der Autor* nur ein Handwerker* unter vielen, der* an der Herstellung eines Buches beteiligt war.⁸¹ Mit dem Bild des Autors* als hierarchisch höher gestellte Position, wird er* also auch zum Eigentümer* des Textes, der dadurch als künstlerisches Produkt klassifiziert wird. Dabei handelt es sich um eine Eigentumsbeziehung zwischen Autor* und seinem* künstlerischen Produkt, die Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Entstehung des Urheberrechts juristisch kodifiziert wurde.⁸² Diese Entdeckung vom Wert des Individuums und seiner Hervorbringungen wurde anschließend ausgerechnet von kapitalistischen Ideologien besetzt.⁸³ So findet der Autorenname*, wie auch das Produkt – der literarische Text, der den Autorennamen* trägt – als „[...] Gut im Einzugsbereich des Eigentums“⁸⁴, Eingang in einen von ökonomischen Werten bestimmten Kunst- und Kapitalmarkt.

Weiters kann der Autorenname*, wenn es sich um die Autorschaft* wissenschaftlicher Texte handelt, als Indiz für den Wahrheitsgehalt eben dieser Texte gelten.⁸⁵ Ein drittes Merkmal ist das Ergebnis einer Konstruktion, nämlich „[...] die psychologisierende Projektion [...]“⁸⁶ auf einen Text als naive Identifikation von Bedeutung und Biographie, welche die die Autorenfigur* erst erschafft, deren Biographie und psychologisches Profil, Bewusstes wie Unterbewusstes, als Lösungsansatz für alle Widersprüche des Textes herangezogen werden. Das vierte Merkmal der Funktion ‚Autor*‘, das auch im Verlauf dieser Masterarbeit von großer Nützlichkeit sein wird und das Martina Ruhsam als „frühe Ausformulierung“⁸⁷ des „singulär pluralen Seins“⁸⁸ bezeichnet, ist das der „Ego-Pluralität“⁸⁹.

Diese vollzieht sich laut Foucault in allen Diskursen denen die Funktion ‚Autor*‘ inhärent ist durch die Distanz vom* realen* Schriftsteller* zum* Autor*. Vor allem aber wird das Literarische hier geradezu mit der Loslösung von seinem* Urheber* identifiziert. Nicht nur zwischen realem* Schriftsteller* und Autor* zeigt sich ein Bruch, sondern auch zwischen

⁸¹ Vgl. Woodmansee, Martha: Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität. In: Jannidis, Fotis [Hrsg.]; 2012. S. 298-294.

⁸²Vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegel, Bernd [Hrsg.]; Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, S. 238.

⁸³ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis [Hrsg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft, 2012. S. 186.

⁸⁴ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegel, Bernd [Hrsg.]; Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Ebda. S. 238.

⁸⁵ Foucault, Michel, S. 239.

⁸⁶ Ebda. S.240.

⁸⁷ Ruhsam: Kollaborative Praxis: Choreographie. S. 26.

⁸⁸ Vgl. Nancy: singulär plural sein.

⁸⁹Ebda. S.241.

Autor*, realem* Schriftsteller*, Erzähler*, bzw. Romanfiguren. So verweisen Eigennamen und Personalpronomina, wie Adverbien der Zeit und des Ortes in einem Text, dem die Funktion ‚Autor*‘ inhärent ist, nie genau auf einen* (realen*) Schriftsteller*,

[...] weder auf den Augenblick, in dem er [sic!] schreibt, noch auf die Schreibgeste, sondern auf ein *alter ego*, dessen Distanz zum Schriftsteller [sic!] verschieden groß sein und im selben Werk auch variieren kann. Es wäre also falsch wollte man den Autor [sic!] beim wirklichen Schriftsteller [sic!] oder auch beim fiktionalen Sprecher [sic!] suchen [...].⁹⁰

Diese Brüche und Öffnungen sind laut Foucault die Räume, in denen das schreibende Subjekt verschwindet.⁹¹ Ohne es namentlich zu nennen, bezieht sich Foucault in „Was ist ein Autor [sic!]?“ zwar kritisch, aber doch, auf das von Roland Barthes beschriebene Diktum vom „Tod des Autors [sic!]“⁹², wenn er bspw. von den „[...] Lücken und Risse[n] [...]“⁹³ spricht, in die der* Autor* verschwindet. Auch Roland Barthes beschreibt dieses Verschwinden als die Überschreitung der Regeln eines literarischen Werkes u.a. anhand der Texte Marcel Prousts⁹⁴, dem das Verwischen des Bezuges zwischen der Autorfigur* und seinen Romanfiguren mit dem Kunstgriff des Möbiusbandes gelang: der Moment in dem das Schreiben für den Erzähler möglich wird, bedeutet gleichzeitig das Ende des Textes. So machte Proust „In einer radikalen Umkehrung [...] aus seinem Leben ein Werk nach dem Muster eines Buches, anstatt, wie es oft heißt [sic!], sein Leben in einen Roman zu verwandeln.“⁹⁵ Das Buch ahmt nicht das Leben nach, es repräsentiert nicht eine bereits existente Welt, es ist vielmehr „[...] ein Gewebe von Zeichen, eine verlorene, unendlich entfernte Nachahmung.“⁹⁶ D.h. der* Autor* und seine* Intention gehen dem Text nicht voraus, sodass sich auch das Verständnis von Zeit ändert: „Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben.“⁹⁷ Die Aufgabe der Wissenschaft und der Kritik kann es demnach nicht mehr sein, sich mit dem Verhältnis von Werk und Autor* zu beschäftigen, deren Intention, oder gar deren Lebenserfahrungen zu rekonstruieren. Das Werk wird nunmehr als Textgewebe wahrgenommen, dessen Struktur, mit ihren inter- und intratextuellen Bezügen, analysiert

⁹⁰ Ebda S. 241.

⁹¹ Vgl. Ebda. 234.

⁹² So lehnt Foucault bspw. die von Barthes zum Ersatz vorgeschlagenen Begriffe ‚Schreiben‘ und ‚Werk‘ ab, da er darin noch zu viele Merkmale des Diskurses ‚Autor*in‘ erkennt. Vgl. Einleitung zu Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Jannidis, Fotis [Hrsg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft, 2012. S. 194.

⁹³ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart: Reclam, 1996, S. 236.

⁹⁴ Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Sieben Bände in einem Ebook. Frankfurt am Main, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.

⁹⁵ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis [Hrsg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft, 2012. S.188.

⁹⁶ Ebda. S. 191.

⁹⁷ Ebda. S. 189.

werden soll.⁹⁸ Deswegen ist es schlichtweg nicht mehr relevant, eine zentrale Autorenposition* ausfindig zu machen, denn: „[...] wen kümmert’s wer spricht?“⁹⁹ und so wird die Beckettsche Gleichgültigkeit zu einer

[...] Art immanente[n] Regel [erklärt], die immer wieder aufgegriffen wird und derer man sich doch nie ganz bedient, ein Prinzip, dass das Schreiben nicht als Ergebnis kennzeichnet, sondern es als Praxis beherrscht.^{100 101}

Es ist nicht mehr der* Autor*, kein Ich, das spricht und handelt [*performe*]¹⁰², sondern die Sprache [*langage*] selbst. Sie rückt „[...] an die Stelle dessen [sic!] [...], der [sic!] bislang als ihr Eigentümer [sic!] galt.“¹⁰³ Sie verweigert sich der Zuweisung einer zentralen Autorenstimme*, durch die ihr Sinn letztgültig zu fixieren und zu entziffern [*dechiffrer*], versucht wird, indem sie unentwegt „[...] Sinn [bildet], aber nur um ihn wieder aufzulösen.“¹⁰⁴ Damit zerstört die Schrift jede Stimme als ihren Ursprung. Sie ist „der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht.“¹⁰⁵ Der ‚Text‘ wird so zu einem

[...] vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [*écritures*], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.¹⁰⁶

Die von Barthes so vehement betriebene Verabschiedung des* Autors* aus der Interpretation literarischer Texte und die damit einhergehende ständige Produktion von Sinn, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang von Produktion und Rezeption. Denn mit der Schwächung der Position, d.h. der Intention des* Autors*, tritt der*/die* Leser*in auf den Plan.

Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor [sic!] (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser [sic!]. Der Leser [sic!] ist der

⁹⁸ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart: Reclam, 1996, S. 236.

⁹⁹ Ebda. S. 233.

¹⁰⁰ Ebda. S. 234.

¹⁰¹ Interessant scheint hier ebenso die Nähe der, durch Michel Foucault beschriebenen, (Schreib-)Praxis zum aristotelischen Begriff der ‚praxis‘, im Sinne eines künstlerischen Handelns als Selbstzweck; eine begriffliche Verwandtschaft, die zu einem späteren Zeitpunkt zusammen mit Jean-Luc Nancys Verständnis von ‚Schreiben‘ herausgearbeitet wird. Siehe dazu Kapitel: ‚Schreiben‘ S. XY in dieser Masterarbeit.

¹⁰² Die in eckigen Klammern und kursiv gesetzten Wörter stammen aus dem französischen Originaltext. Da die deutsche Übersetzung diese Begriffe nicht vollkommen fassen kann, werden sie an dieser Stelle angeführt.

¹⁰³ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis [Hrsg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft, 2012. S.187.

¹⁰⁴ Ebda. S. 191.

¹⁰⁵ Ebda. S. 185.

¹⁰⁶ Ebda. S. 190.

Raum, in dem sich alle Zitate aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge.¹⁰⁷

Im Folgenden wird es nun spezifisch um die Auswirkungen der oben beschriebenen Öffnung des Werkbegriffs und damit auch um die Veränderung von Autorschaft* im Theater gehen.¹⁰⁸ Dabei werde ich v.a. den von Hans-Thies Lehman geprägten Begriff des postdramatischen Theaters zu Hilfe nehmen.

¹⁰⁷ Ebda. S 192.

¹⁰⁸ Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater.

B. Postdramatisches Theater

Auch wenn der Begriff des postdramatischen Theaters, durch das Präfix ‚post‘ etwas anderes suggeriert, so handelt es sich dabei nicht, wie beim dramatischen Theater, um ein historisches Theatermodell, vielmehr besteht eine gewisse Asymmetrie zwischen den beiden Begriffen, schließlich bezeichnet das dramatische Theater „[...] mehr eine Theorie, eine Konzeption – eine Ideologie, denn eine Praxis des Theaters.“¹⁰⁹ Wenn also, wie in den vorangegangenen Kapiteln definiert, dramatisches Theater als ideologisches und geschlossenes Modell historisch verortbar ist, so ist das postdramatische Theater die Überschreitung dieser ideologisch-konzeptuellen und historischen Grenzen. Der Begriff des postdramatischen Theaters ist im Gegensatz zum dramatischen Theater also kein Epochenbegriff,¹¹⁰ vielmehr handelt es sich dabei um theatrale Praxis, in der sich Momente des Realen, Sozialen, Symbolischen und Semiotischen überlappen und damit Begriffe wie Gemeinschaft und Ereignis, bzw. deren Zusammenhang mitartikulieren. Dabei ist postdramatisches Theater vor allem als Behandlung all jener Probleme¹¹¹ zu verstehen, die das dramatische Theater, als ideologisches Theater, d.h. als ein Theater der Repräsentation und Einfühlung, mit sich bringt.¹¹² Wichtig scheint mir an dieser Stelle anzumerken, dass sich die Annahme Peter Szondi, es handle sich bei der „Krise des Dramas“¹¹³ um die zyklische Wiederkehr von „[...] Problemstellungen und Problembeantwortung [...]“¹¹⁴, nur insofern auf das Verhältnis von dramatischen und postdramatischen Theater übertragen lässt, als dass damit nicht die letztgültige Lösung gemeint ist, die sich durch eine bestimmte ästhetische Form fixieren lässt. Die andauernde Suchbewegung, als künstlerischer Arbeitsprozess, wie auch die konkrete ästhetische Erfahrung der Unabgeschlossenheit, – da diese durch unterschiedliche Strategien, u.a. auch durch das Einwirken des ‚Realen‘¹¹⁵ an ihren Rändern ausfranst – sind beides wesentliche Züge des postdramatischen Theaters. Es lassen sich also kaum steckbriefartige Merkmale auflisten, mit deren Hilfe all jene Formen von Theater, d.h. all die ästhetischen Erfahrungen und Ereignisse zu fassen wären, die unter dem postdramatischen Theater

¹⁰⁹ Lehmann: Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters) Überlegungen zum Postdramatischen Theater. In: Menke, Christoph, Rebentisch, Juliane, [Hrsg.]: Kunst, Fortschritt, Geschichte. 2006, S. 179.

¹¹⁰ Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 18.

¹¹¹ Vgl. Lehmann In: Menke [Hrsg. u.a.]: Kunst, Fortschritt, Geschichte. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006 S. 170.

¹¹² Im Folgenden werde ich auf einzelne Problemstellungen des ‚dramatischen Theaters‘ eingehen, die durch das ‚postdramatische Theater‘ erst artikuliert werden.

¹¹³ Vgl. Szondi, 2013.

¹¹⁴ Lehmann In: Menke [Hrsg. u.a.]: Kunst, Fortschritt, Geschichte. S. 170.

¹¹⁵ Mit dem ‚Realen‘ ist in dieser Masterarbeit nicht etwa eine gesellschaftliche Realität oder Wirklichkeit gemeint, viel eher wird der Begriff, im Sinne Lehmanns, als eine materielle Präsenz verstanden, die zwar auch eine Form der ästhetischen Erfahrung mit sich bringt, in der der Sinn als sinnliche Erfahrung erzeugt wird, nicht jedoch Bedeutung, die einer symbolischen Ordnung zuzuschreiben wäre.

subsumiert werden.¹¹⁶ Ein Umstand, der in der Annäherung an den Begriff des postdramatischen Theaters als grundsätzlich gelten kann: Die divergierende ästhetische Erfahrung an sich wird zum Kennzeichen. Sicherlich kann dieser sehr breitgefächerte Gebrauch des Begriffs auf den ersten Blick als relativ inflationär eingestuft werden, zudem hat sich natürlich seit dem Erscheinen des Buches „Postdramatisches Theater“, das nun schon fast zwei Jahrzehnte zurückliegt, einiges auf dem Feld der darstellenden und performativen Künste getan, auf den zweiten Blick erscheint es allerdings vorteilhaft, aus einem weitgefassten Theaterbegriff heraus Querbezüge zu lesen, da sich die Problemstellungen, denen sich das postdramatische Theater in der Auseinandersetzung mit dem dramatischen Theater stellt, jedes Mal anders beantworten lassen, sodass nicht die Lösungsansätze, d.h. die jeweiligen ästhetischen Formen die Gemeinsamkeit bilden, sondern die Fragen, die das Theater und insbesondere das dramatische Theater aufwerfen. Die Theaterlandschaft des postdramatischen Theaters kann also nur durch die Problemerkennung, in deren unterschiedlichen Beantwortungen es sich bildet, gefasst werden.¹¹⁷

1. Die Gemeinschaft der Zeichen

Das postdramatische Theater, als diffiziles, granulares Zeichensystem, entspricht laut Hans-Thies Lehmann dem Moment nach der Detonation der dramatischen Form, sodass uns die Theaterlandschaft „[...] wie eine Art Photographie nach jener Explosion vor Augen [liegt].“¹¹⁸ Die einzelnen Elemente, in die das Theater auseinandergeplatzt ist, – die „Einzelmoleküle“ und „Maschinen“ des Heterogenen¹¹⁹ – wie bspw. „[...] Körper, Gesten, Organismen, Raum, Objekte, Architekturen, Installationen, Zeit, Rhythmus, Dauer, Wiederholung, Stimme, Sprache, Klang, Musik [...]“¹²⁰, befinden sich in unterschiedlicher „[...] Entfernung vom Zeit-Ort der Explosion [...]“¹²¹ und referieren gerade durch die Verneinung ihrer Herkunft mehr oder weniger deutlich darauf.¹²² Dabei werden etablierte Hierarchien zwischen den Zeichen „[...] an deren Spitze Sprache, Sprechweise und Gestik stehen [...]“¹²³, durch eine nicht-hierarchische Zeichensetzung abgelöst, die auf „[...] eine synästhetische Wahrnehmung

¹¹⁶ Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 139.

¹¹⁷ Menke [Hrsg. u.a.]: Kunst, Fortschritt, Geschichte. S. 178-179.

¹¹⁸ Lehmann: Postdramatisches Theater. Vorwort zur 5. Auflage, 2011.

¹¹⁹ Ebda. S. 172.

¹²⁰ Ebda.

¹²¹ Ebda.

¹²² Lehmann meint damit die konkrete und nicht „abstrakte Negation, als bloßes Wegsehen von der Drama-Tradition“. Als eine Negation des ‚Dramatischen‘, die ihren Grund im ‚Dramatischen‘ findet. Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 30.

¹²³ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 147.

zielt“¹²⁴. Man kann also von einer Emanzipation der einzelnen Theater-Elemente sprechen, die sich nunmehr verselbständigen, und gleichzeitig eine fragmentarische Beziehung miteinander und mit ihrer dramatischen Herkunft eingehen, indem sie versuchen, diese zu dekonstruieren. Die Beschreibungskriterien des postdramatischen Theaters sind demnach nicht präskriptiv, sondern deskriptiv. Das postdramatische Theater ist selbst eine Art „Seh-Anleitungen“.¹²⁵ Es handelt sich um die Sichtbarkeit und das Sichtbarmachen, das Sehen von Problemen und Konflikten zwischen den Zeichen, wie bspw. Text und Körper. So bleibt zu untersuchen, wie genau die „[...] Auflösung der harmonischen Entsprechung von Text und Theater als ideologischen Schein“¹²⁶ und die damit verbundene „[...] Umkehrung der Hierarchie von Text und Theater“¹²⁷ ihre Korrelation im neu gedachten und praktizierten Moment von künstlerischer Gemeinschaft, d.h. in kollaborativer Proben-Praxis findet, die nicht mehr vom Moment der Aufführung zu trennen ist. Wie verhält sich die Gemeinschaft der beteiligten Künstler*innen und Zuschauer*innen, die sich innerhalb des Moments der Aufführung, wie auch schon während des Arbeitsprozesses, begegnen, zur Neuorganisation der theatralen Zeichen? Eine Neuorganisation, die, wenn man so will, als fluktuierende, offene und konfliktbeladene ‚Gemeinschaft der Zeichen‘ lesbar wird. Das Theater steht also nicht mehr länger ‚im Zeichen der Gemeinschaft‘, Gemeinschaft wird nicht mehr repräsentiert, sondern die Zeichen selbst bilden eine neue fragmentarische Art der Gemeinschaft, die sich erst durch kollaborative Arbeits- und Aufführungspraxis ereignet¹²⁸ und deren Verflechtung mit dem Theater als soziale und künstlerische Praxis im letzten Jahrzehnt vermehrt wissenschaftliche und theaterpraktische Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.¹²⁹ Auch Hans-Thies Lehmann schreibt 2011 im Vorwort zur 5. Auflage seines Buches „Postdramatisches Theater“, dass eine Aktualisierung seines bereits 1999 erschienenen analytischen Standardwerks, u.a. auch die Beschäftigung mit kollaborativen Arbeitsformen und deren Auswirkungen auf die künstlerische Praxis des postdramatischen Theaters

¹²⁴ Ebda.

¹²⁵ Ebda. S. 139.

¹²⁶ Vgl. Menke [Hrsg. u.a.]: Kunst, Fortschritt, Geschichte, S. 180.

¹²⁷ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 82.

¹²⁸ Zum Verhältnis von Gemeinschaft, Körper und Zeichen, bzw. Körper als Praxis des Schreibens, Vgl. Nancy, Jean-Luc: Corpus; siehe auch Kapitel: ‚Schreiben‘ S.58 in vorliegender Masterarbeit.

¹²⁹ So haben sich in den letzten Jahren zahlreiche Theoretiker*innen mit kollaborativer Praxis auseinandergesetzt. Darunter u.a. Annemarie Matzke, Mitglied der Gruppe She She Pop; oder Bojana Kunst, Professorin an der Universität für angewandte Theaterwissenschaften in Gießen; aber auch die Theoretikerin Martina Ruhsam, deren Beschäftigung mit Jean-Luc Nancys Konzept des ‚Mit-Seins‘, in Verbindung mit zeitgenössischem Tanz, bzw. Choreographie, eine wichtige Denkrichtung für diese Masterarbeit lieferte. Eine genauere Auflistung der Publikationen der angeführten Theoretikerinnen befindet sich im Literaturverzeichnis dieser Masterarbeit.

miteinschließen müsste, wie bspw. „[...] Nomadische Produktionsstrukturen, Networks, neue Formen passagerer Gemeinschaften und gemeinsamer Kreation [...]“¹³⁰

2. Die Krise der Repräsentation

Die Problemstellungen, die das ‚postdramatische Theater‘ konstituieren, erwachsen u.a. aus den Erschütterungen erkenntnistheoretischer Momente, die dem ‚dramatischen Theater‘, als in sich abgeschlossenes, ästhetisches Modell, über Jahrhunderte als Grundfeste galten. So gerät der Glaube, die menschliche Realität durch die Sprache, den Bühnendialog, aber auch durch gestische, proxemische und visuelle Zeichen, mimetisch darstellen¹³¹, also repräsentieren zu können, wie auch die damit einhergehende Vorstellung eines souveränen Individuums, wie „[...] der sprachlichen Verständigung im Dialog [...]“¹³², Ende des 19. Jahrhunderts, auch aufgrund sozialer und technischer Umwälzungen, stark ins Wanken. Um sich als Kunstform wieder an Gegenwart anbinden zu können, reagierte das Theater mit neuen Inhalten, die wiederum nach neuen Formen verlangten, was, wie bereits in den vergangenen Kapiteln beschrieben, zunächst zur Episierung des dramatischen Theaters‘ führte und in weiterer Folge „[...] zur Sprengung der Form.“¹³³

Die Dominanz der Sprache und deren unangezweifelte Repräsentationsmacht wurden aber nicht allein durch inhaltliche und in weiterer Folge durch formale Veränderungen unterwandert, sondern durch eine tiefergreifendere Sprachskepsis. Gerda Poschmann spricht in diesem Zusammenhang von der Entliterarisierung des Theaters.¹³⁴ Eine kritisch zu hinterfragende Formulierung, die – wie die synonyme Verwendung der Begriffe dramatisches Theater und literarisches Theater im Umkehrschluss – fälschlicherweise zur Annahme führen könnte, dass es sich beim postdramatischen Theater ausschließlich um nicht-literarische Theaterformen handle. Auch könnte das Präfix ‚post‘ zu einer Fehlinterpretation verleiten und suggerieren, dass der literarische Text nun vollends aus dem Theater verabschiedet worden sei. Dabei handelt es sich bei den Entwicklungen des zeitgenössischen Theaters, die bei Hans-Thies Lehmann unter dem Begriff des postdramatischen Theaters zusammengefasst werden, um eine Verlagerung, bzw. um eine Koexistenz von literarischen und nicht-literarischen Formen. Laut Lehmann sei mit dem Begriff des postdramatischen Theaters¹³⁵ deshalb nicht

¹³⁰ Lehmann: Postdramatisches Theater, Vorwort zur 5. Aufl.

¹³¹ Zur näheren Beschreibung des Begriffs ‚mimesis‘ siehe Girshausen, Theo: Mimesis. In: Erika Fischer-Lichte [Hrsg.]: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005, S. 201–208, hier: S. 201.

¹³² Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 23.

¹³³ Ebda. S. 22.

¹³⁴ Ebda. S. 23.

¹³⁵ Mit ‚Dramatik‘ sind alle für das Theater geschriebenen Texte gemeint.

ausschließlich ein Theater ohne literarischen Text zu verstehen, sondern es gäbe durchaus Formen des Theaters, die sich mit literarischen Texten beschäftigten. Neben der Auseinandersetzung mit neuen Textformen, gibt es sogar zahlreiche Beispiele für die Beschäftigung des postdramatischen Theaters mit klassischen ‚dramatischen Texten‘ oder zumindest mit deren Stoffen. Auch wenn hier die Aufführungspraxis im Zentrum steht und es daher um „[...] den Text nur als Element, Schicht und ‚Material‘ der szenischen Gestaltung, nicht als ihren Herrscher“¹³⁶ geht, und damit keinesfalls, wie im dramatischen Theater, eine ‚werktreue‘ Inszenierung angestrebt wird, kann im ‚postdramatischen Theater‘ nicht von einer völligen Abkehr von literarischen und gar dramatischen Texten und Stoffen gesprochen werden, sondern vielmehr von deren Dekonstruktion, sodass eine Verbindung von Theater und (dramatischem) Text bestehen bleibt.

Grundsätzlich kann also konstatiert werden, dass es bei der Skepsis gegenüber den dramatischen Repräsentationsmechanismen nicht allein um deren Beschaffenheit geht, also um die Art und Weise wie repräsentiert wird, sondern es wird viel fundamentaler an der Möglichkeit gezweifelt, Welt überhaupt mimetisch darstellen zu können. Man kann die ‚Krise des Dramas‘ daher mit einer allgemeineren ‚Krise der Repräsentation‘ in den Künsten, „[...] mit dem Übergang zu einer modernen Ästhetik der (Material)Präsentation, der Artikulation und der als Koproduktion verstandenen Rezeption“¹³⁷ in Verbindung bringen. Dies hätte laut Poschmann zu einer Aufwertung des „Bildlich-Ikonischen“¹³⁸ vor dem „Begrifflich-Symbolischen“¹³⁹ geführt. Dabei möchte ich an dieser Stelle festhalten, dass sich diese vermeintliche Favorisierung des „Bildlich-Ikonischen“ vor dem „Begrifflich-Symbolischen“, also auch vor dem literarischen Text, nicht aufgrund dessen erklären lässt, dass sich ersteres besser dazu eigne, mimetische Darstellungsmechanismen zu umgehen. Auch „[...] [d]as sprachliche Zeichen ist nunmehr ein strukturalistisches Ereignis und knüpft kein festes Band mehr zwischen sich selbst und dem Bezeichneten.“¹⁴⁰ Das bedeutet, es ist eher die Behandlung von Sprache, als ihr bloßes Vorhandensein im theatralen Raum, die einen mimetischen oder nicht-mimetischen, künstlerischen Ausdruck erzeugt.

¹³⁶ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 13.

¹³⁷ Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 23

¹³⁸ Ebda.

¹³⁹ Ebda.

¹⁴⁰ Ebda.

3. Performancetext

In diesem Zusammenhang macht es natürlich Sinn, Textproduktion und Aufführungspraxis voneinander zu differenzieren, was vorangegangen bereits durch die Unterscheidung von Drama und dramatischem Theater unternommen wurde und an dieser Stelle in der Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Theater ebenso praktiziert wird. So sprechen wir im konkreten semiotischen Vorgang einer Inszenierung, mit Erika Fischer-Lichte, von ‚literarischem Text‘ und ‚theatralischem Text‘. Durch diese Unterscheidung wird klar, dass es sich bei der Aufführung eines Textes – ob man nun vom dramatischen oder vom postdramatischen Theater ausgeht, bzw. vom Drama oder vom „[...] nicht mehr dramatischen Theatertext“¹⁴¹ – nicht um eine einfache Übermittlung von einem Medium ins andere handelt, sondern um die Übersetzung in ein anderes Zeichensystem:

Wird der literarische Text des Dramas aus den bedeutungsindifferenten Medien Buch und Schrift in die per se signifikanten Medien Schauspieler und Bühne übertragen, wird auch ein Wechsel der verwendeten Zeichensysteme erforderlich. Denn während der literarische Text ausschließlich aus sprachlichen Zeichen besteht, wird der Körpertext des Schauspielers [sic!] mit Notwendigkeit zumindest aus gestischen, proxemischen und paralinguistischen Zeichen sowie den Zeichen der äußeren Erscheinung synthetisiert sein. Die Transformation des literarischen Textes des Dramas in den theatralischen Text einer Aufführung ist daher auch nur als Übersetzung aus dem sprachlichen Zeichensystem in das System theatralischer Zeichen angemessen zu bestimmen und zu beschreiben, nicht jedoch als seine bloße Übermittlung in einem anderen Medium.¹⁴²

Die Unterscheidung von ‚literarischem‘ und ‚theatralischem Text‘ und die damit operierenden Theorien der ästhetischen Erfahrung haben wesentlich zur Ablösung der modernen Werkästhetik beigetragen und beschreiben somit auch für die Theatergeschichte einen neuralgischen Punkt.¹⁴³ Geht man also, wie Fischer-Lichte in ihrem vielbeachteten theaterwissenschaftlichen Standardwerk „Ästhetik des Performativen“¹⁴⁴, nicht mehr von einer einfachen Übermittlung des Sinns von einem Medium ins andere aus, sondern von einer Übersetzung von einem Zeichensystem in ein anderes, wird der Begriff der werktreuen Inszenierung, wie generell der Werkbegriff, obsolet. Fischer-Lichte begreift die Aufführung nicht als ein Produkt, bzw. als Inszenierung eines literarischen Textes, dessen Urheber*in ein*e Autor*in ist, sondern als ein Ereignis, das sich aus einer Reihe von Zeichen zusammensetzt, die nicht allein auf einen literarischen Text und seine Übersetzung in ein anderes Medium zurückzuführen sind. So gliedert sich die Übersetzung des literarischen

¹⁴¹ Vgl. Ebda.

¹⁴² Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters: Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988. S. 35-36.

¹⁴³ So haben – wie in den vorangegangenen Kapiteln erläutert - Theaterwissenschaft und Kritik, in ihren Entwicklungen seit der historischen Avantgarde, den Kunstcharakter von Theater nicht mehr dem Drama als ‚literarischen Text‘ zugeschrieben, sondern der Übersetzung in den ‚theatralischen Text‘ der Aufführung.

¹⁴⁴ Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen.

Texts in ein theatralisches Zeichensystem ein, und wird hier zu einem theatralischen Zeichen unter vielen. D.h. der literarische Text, ob Drama oder Theatertext¹⁴⁵, wird im postdramatischen Theater durch die Übersetzungsleistung der Aufführung in seiner Materialität sichtbar und somit zu einem strukturalen Ereignis und kann nicht mehr als mimetische Darstellung eines fiktiven, in sich geschlossenen Kosmos gelesen werden. Hans-Thies Lehmann spricht ebenso davon, dass es sich beim postdramatischen Theater nicht allein um einen neuen Typ von Theatertext¹⁴⁶ oder Inszenierungstext¹⁴⁷ handle, sondern um einen grundsätzlich neuen Typus von Zeichengebrauch,

durch die strukturell veränderte Qualität von Performance Text: er wird mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozeß [sic!] als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information.¹⁴⁸

Aber auch wenn die Sprache als Material keiner psychologischen Handlungslogik untergeordnet ist, wird sie deshalb als Zeichen nicht insignifikant. Es handelt sich dabei nicht einfach nur um eine Sprache des Wahns, sondern um eine Sprache, die sich in der „[...] Spannung zwischen (symbolischer) Kontrolle und ihrer (semiotischen) Revolutionierung[...]“¹⁴⁹ artikuliert. Laut Kristeva zeigt sich die „Semiotisierung des Symbolischen“¹⁵⁰, der Moment in dem sich vorsprachliche Triebenergien auf eine symbolische Ordnung beziehen, zum Beispiel im Rhythmus von Sprache und somit in der Sichtbarmachung der Materialität von Sprache, d.h. in deren Befreiung aus kausalen Verkettungen. Ein Aufbrechen, das Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit ineinanderfließen lässt.

4. Semiotische Zeichensetzung

Julia Kristevas kritische Auseinandersetzung mit Jacques Lacans psychoanalytischer Theorie ist im theaterwissenschaftlichen Zusammenhang besonders durch die Unterscheidung, bzw. die Verschränkung des ‚Semiotischen‘ und des ‚Symbolischen‘ hilfreich.¹⁵¹

¹⁴⁵ Natürlich finden sich auch literarische Texte im Theater wieder, die weder der einen noch der anderen Gattung entsprechen, so gibt es in den letzten Jahren vermehrt Beispiele für prosaische Texte, die für das Theater ‚dramatisiert‘ wurden.

¹⁴⁶ Im Sinne eines ‚nicht mehr dramatischen Theatertexts‘, bzw. als eine neue postdramatische Textgattung.

¹⁴⁷ Hans-Thies Lehmann spricht von drei textlichen Ebenen der Theateraufführung: der linguistische Text, als sprachliches Material, der Inszenierungstext, als Textur der Inszenierung, und dem Performance Text als umfassend verstandene Theatersituation. Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 145-146.

¹⁴⁸ Ebda.

¹⁴⁹ Dreyse Passos de Carvalho, Miriam: Die Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs, Frankfurt am Main 1999, S. 156.

¹⁵⁰ Ebda.

¹⁵¹ Vgl.: Feldmann, Doris; Schülting, Sabine: „Kristeva, Julia“ In: Nünning, Ansgar [Hg.]: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2001, S. 338.

Das postdramatische Theater geht immer wieder über die Schmerzgrenze, um die Abspaltung des Körpers aus der Sprache zu revozieren und in das Reich des Geistes – Stimme und Sprache – die schmerz- und lustvolle Körperlichkeit wieder einzutragen, das, was Julia Kristeva das Semiotische im Zeichenprozeß [sic!] genannt hat.¹⁵²

Inwieweit sich das Semiotische, – als Unterwanderung einer symbolischen Ordnung, des Phallogozentrismus und damit auch des geschlossenen Werkes und der vermeintlichen Intention einer souveränen Autor*innenposition – mit emergenten Phänomenen¹⁵³, die durch kollaborative Praxis erscheinen, in Verbindung bringen lässt, ist vor allem hinsichtlich des von Julia Kristeva geprägten Begriffs der ‚Chora‘ zu untersuchen. Sie beschreibt die Chora, als einen vorsprachlichen,

[...] (mütterlich konnotierten) empfangenden, aufnehmenden ‚Raum‘, logisch nicht faßbar [sic!], in dessen Schoß sich der Logos mit seinen Oppositionen von Zeichen und Bezeichnetem, Hören und Sehen, Raum und Zeit usw. allererst differenzierte.¹⁵⁴

Ein Raum, der zwar unerreichbar bleibt, da er immer schon verloren war als verborgener „[...] Keller- und Unterbau des Logos der Sprache [...]“¹⁵⁵, „[...] als Rhythmus und Lust am Klang [...]“ allerdings in aller Sprache als ‚Poesie‘ anwesend bleibt.¹⁵⁶ Auch wenn Kristeva die Chora als einen mütterlich inzestuösen Raum denkt, in dem Mutter und Kind als symbiotisch verschmolzene Einheit gedacht werden, so könnte man den Versuch unternehmen, die Chora, als theatralen Raum zu denken, oder umzudeuten, in dem sich das Paradoxon von Gemeinschaft, als trennendes und verbindendes Moment ereignet.¹⁵⁷ Schließlich birgt die Chora, laut Kristeva, die Vorstellung eines logisch unlösbaren Widerspruchs in sich, nämlich: „[...] das Seiende zugleich als Werdendes [zu] denken [...], ‚ahnend‘ denkbar [zu] machen.“¹⁵⁸ Auch die etymologische Verwandtschaft des Wortes ‚Chora‘ zum theatralen Mittel des ‚Chors‘, das im ‚postdramatischen Theater‘ besonderen Stellenwert einnimmt,¹⁵⁹ verweist in Bezug auf die Untersuchung dessen kollaborativer Praxen und ihrer semiotischen Zeichensetzung v.a. auch im Rahmen dieser Masterarbeit, auf einen Konnex zwischen

¹⁵² Lehmann, 2001, S. 163.

¹⁵³ Emergente Phänomene sind bei Fischer-Lichte „in gewisser Weise desemantisiert, sie werden in ihrer spezifischen Materialität wahrgenommen, nicht als Träger von Bedeutung; sie werden weder in eine Beziehung zu anderen Elementen gesetzt, noch zu einem anderen Kontext. In diesem Sinne bleiben sie insignifikant, ohne Bedeutung.“ Fischer-Lichte, 2004, S. 243.

¹⁵⁴ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 262.

¹⁵⁵ Ebda.

¹⁵⁶ Ebda.

¹⁵⁷ Vgl. Nancys Konzept des ‚Mit-Seins‘ als „singulär-plural-sein: in einem Strich, ohne Interpunktion, ohne Gleichheitszeichen, ohne Zeichen der Implikation oder der Abfolge. Nur ein kontinuierlich-diskontinuierlich gezogener Strich, der das Zusammen des ontologischen Bereichs, das als das „Mit“ des Seins, des Singulären und des Pluralen bezeichnete Mit-sich-selbst-sein [*être-avec-lui-même*], skizziert und der Ontologie auf einen Schlag nicht nur eine andere Bedeutung, sondern eine andere Syntax auferlegt: Der ‚Sinn des Seins‘ nicht nur als ‚Sinn des Mit‘, sondern auch und vor allem als ‚Mit‘ des Sinns.“ In: Nancy, Jean-Luc: singulär plural sein. S. 64.

¹⁵⁸ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 262.

¹⁵⁹ Vgl. Kurzenberger, Hajo: Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

(theatraler) Gemeinschaft in all ihrer Komplexität, – da sich diese weder als Juxtaposition oder als Addition, einzelner Individuen, noch als deren Verschmelzung zu einem größeren Ganzen ereignet – und einer damit verbundenen veränderten theatralen Zeichensetzung und uneindeutigen Sinnerzeugung.

Es stellt sich also die Frage ob die ‚Chora‘ auch als ein theatraler Raum gedacht werden kann, in dem kein übergeordneter, phallogozentristischer, eindeutiger Sinn repräsentiert wird, sondern ein Sinn, der sich durch das Erscheinen der Materialität von Zeichen ins Plural aufspaltet und sich so im selben Maße wie Gemeinschaft ereignet und aufschiebt. Denn das Subjekt als immerfort Werdendes zu denken bedeutet auch, Sinn als einen sich immerfort aufschiebenden zu verstehen. Der Versuch, die Chora als theatralen Raum zu erfassen, indem sich Gemeinschaft nicht nur ereignet, sondern ihr Erscheinen wesentlich an der Dekonstruktion einer symbolischen Ordnung beteiligt ist, soll gerade durch eine Auseinandersetzung mit Judith Butlers Theorie der Subjektivierung, sowie ihrer kritischen Hinterfragung von Julia Kristevas Körperpolitik¹⁶⁰ unternommen werden.¹⁶¹

Hier soll untersucht werden, inwieweit diese beiden Momente sich aufeinander beziehen, d.h. es soll durch die v.a. von Judith Butler betriebene kritische Hinterfragung der Semiotischen Zeichensetzung Kristevas der Begriff der ‚Chora‘ mit einem Begriff von Gemeinschaft¹⁶² in Verbindung gebracht werden, der den Theorien Jean-Luc Nancys entnommen ist – und als ein Moment des ‚Mit-Seins‘¹⁶³ verstanden werden kann, als eine ‚entwerkte‘ Gemeinschaft, d.h. als eine Gemeinschaft, die sich selbst nicht als Werk hervorbringt, ihren Sinn aufschiebt und folglich undarstellbar bleibt¹⁶⁴ –, um so dem Zusammenhang zwischen einer semiotischen Zeichensetzung im postdramatischen Theater und dessen kollaborativen Praxen, d.h. Formen von Gemeinschaft, nachzuspüren. Es bleibt also zu untersuchen, inwieweit dem Theater die ‚Restitution der Chora: eines Raumes und einer Rede ohne Telos, Hierarchie, Kausalität, fixierbaren Sinn und Einheit‘¹⁶⁵ gerade durch kollaborative Praxis gelingt; bzw. inwieweit

¹⁶⁰ Butler, Judith: Die Körperpolitik von Julia Kristeva. In: Das Unbehagen der Geschlechter, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1991, S. 123-142.

¹⁶¹ Auch Nancy sieht im Theater einen privilegierten Ort des Erscheinens der ‚undarstellbaren‘ oder ‚entwerkten Gemeinschaft‘. Vgl. Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S. 142-143.

¹⁶² Gemeint ist eine Gemeinschaft die gleichzeitig ein Individuum und dessen ontologische Dimension, das Mit-Seins, aus Voraussetzung des Seins, mit-meint. Vgl. Nancy: singular plural sein.

¹⁶³ Vgl. Ebda.

¹⁶⁴ Vgl. Nancy: Die undarstellbare Gemeinschaft.

¹⁶⁵ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 262. In diesem Zusammenhang ist es v.a. die Rolle Textes in seiner materiellen Komponente, die in den Mittelpunkt der Untersuchung rückt, denn „Nicht diese oder jene begriffliche Setzung wird im radikalen Theater bejaht oder verworfen, sondern das Setzen selbst, das

man emergente Phänomene, deren Unvorhersehbarkeit eine wesentliche Rolle spielen, als Ereignisse begreift, die die Semiotisierung des Zeichenprozesses antreiben und so ein konstitutives Verhältnis schaffen zwischen poetischer Produktion und dem Verhalten der Einzelnen, ob Performer*in, Schauspieler*in oder Zuschauer*in.

Schließlich zeichnet sich die semiotische Durchkreuzung des Symbolischen, durch emergente Phänomene und deren Unvorhersehbarkeit aus: auch wenn durch bestimmte inszenatorische Entscheidungen und Setzungen eine gewisse Atmosphäre erzeugt werden soll, kann nicht vorherbestimmt werden welche Form von ‚Energie‘ sich während der Aufführung entwickelt: wird diese doch von Seite der Zuschauer*innen genauso mitgestaltet wie von Seiten der Akteur*innen; gerade weil es sich um einen kollaborativen Prozess handelt, können die Reaktionen der Einzelnen nicht geplant werden.¹⁶⁶

Bevor ich allerdings versuche, anhand des konkreten Beispiels des *Wooster-Group*-Hamlet Theater als einen Raum zu skizzieren, in dem sich semiotische und symbolische Zeichensetzung überlappen und eine kollaborative Praxis, die sich zwischen Präsenz und Repräsentation bewegt, ereignen kann, möchte ich, nicht nur der theaterwissenschaftlichen und –historischen Vollständigkeit halber, sondern, weil es sich dabei tatsächlich um einen wichtigen Zwischenschritt in der Entwicklung vom geschlossenen Werk hin zur kollaborativen Praxis handelt, auf den Begriff des Regietheaters eingehen.

5. Regietheater

Wie im Kapitel „Werk und Autorschaft“¹⁶⁶ beschrieben, handelt es sich bei der von Peter Szondi analysierten ‚Krise des Dramas‘ um Veränderungen innerhalb der Begriffe Werk¹⁶⁷ und Gattung und damit einhergehend um die Veränderung des Begriffs der Autorschaft*, bzw. um ein verändertes Verhältnis zwischen den Begriffen: Gattung, Werk und Autorschaft*. Eine Wechselwirkung oder dialektische Verschränkung¹⁶⁸ besteht allerdings nicht nur innerhalb der Mechanismen von Dramenproduktion, sondern auch zwischen

‚Thetische‘, wird in Schweben gebracht. Dabei wird das Wort in seinem ganzen Umfang und Volumen als Klang und als Sich-Wenden-An, als Bedeutung, Anruf und ‚Zu-Sprache‘ (Heidegger) erstehen. In einem solchen Zeichenprozeß [sic!] quer durch die Setzung des Logos hindurch geschieht nicht seine Dekonstruktion, sondern seine poetische – hier: theatrale – Dekonstruktion. In diesem Sinn kann man sagen: Das Theater wird *Choragraphie*: [...] Der Status des Textes im neuen Theater ist daher mit den Begriffen Dekonstruktion und Polylogie zu beschreiben.“ In: Ebda. S. 263.

¹⁶⁶ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 289.

¹⁶⁷ Zum Kontext der Ablösung der modernen Werkästhetik durch Theorien der ästhetischen Erfahrung vgl. auch: Menke Christoph; Rebentisch, Juliane (Hrsg.): *Kunst Fortschritt Geschichte*, Berlin: 2006.

¹⁶⁸ Ebda.

Dramenproduktion und Aufführungspraxis. Natürlich sind die Entwicklungen auf dem ästhetischen Feld der Aufführungspraxis, wie auch jene innerhalb der Textproduktion, nicht durch Kausalprinzipien zu erklären: es ist unmöglich auszumachen, ob nun die Dramenproduktion auf die veränderte Aufführungspraxis und den sich dadurch verändernden Begriff der Autorschaft* reagierte, oder umgekehrt; Veränderungen in der Textproduktion sowie in der Aufführungspraxis können auch als Parallelentwicklungen nebeneinander stehen, was allerdings eine gewisse dialektische Dynamik in der gegenseitigen Beeinflussung nicht ausschließt.¹⁶⁹ Inwieweit man also den Ausgang für eine neue Form von Zeichensetzung und Organisation von Gemeinschaft in der Proben- und Aufführungspraxis des Theaters ganz allgemein mit Peter Szondi anhand der ‚Krise des Dramas‘ Anfang des 19. Jahrhunderts verorten kann, bleibt weiter auszdifferenzieren. Zu allererst ist festzuhalten, dass die Neuorganisation von Zeichen und Gemeinschaft im Theater sehr unterschiedliche Ausformulierungen, d.h. sehr unterschiedlich hierarchisch ausbalancierte Verhältnisse innerhalb kollaborativer Praxen und deren Zeichensetzung mit sich brachte. Die Demokratisierung der Theaterprozesse kann man sich daher, wie bereits beschrieben, als hegemonialen, d.h. andauernden Kampf vorstellen, in dem immer andere Elemente und Positionen die Vorherrschaft für sich beanspruchen.¹⁷⁰ Oft bedeutet die sogenannte Auflösung von Hierarchien auch nur deren Verschleierung, bzw. kann die Verflachung hierarchischer Verhältnisse oftmals auch zu deren Stärkung führen, indem sich Arbeit und Verantwortung zwar auf alle Beteiligten gleichermaßen aufteilen, das erzeugte Produkt allerdings immer noch demjenigen/derjenigen gehört, dessen Namen es trägt.

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf die Arbeitsweise des Regisseurs Nicolas Stemann eingehen, auch weil dieser bereits eine langjährige künstlerische Erfahrung mit der postdramatischen Bearbeitung klassischer dramatischer Stoffe vorzuweisen hat. Zudem möchte ich mit Stemann, der derzeit – seit der Spielzeit 2015/16 – unter der Intendanz von Mathias Lilienthal an den Münchner Kammerspielen als Hausregisseur tätig ist,¹⁷¹ zur

¹⁶⁹ Vgl. Kapitel 2.1 „Theatertext und Texttheater“ in: Poschmann, Gerda, 1997.

¹⁷⁰ Von einer realpolitischen und theaterpraktischen Warte aus gesehen ist es äußerst schwierig derzeit vom Theater als einem demokratischen System zu sprechen, schließlich ist in fast jedem Arbeitsvertrag für Schauspieler*innen im Stadt- und Staatstheater-, aber auch an den meisten Theaterbetrieben in der freien Szene, ein Paragraph enthalten, nachdem diese weisungsgebunden sind und somit die Vorstellungen des*der* Regisseur*in zu erfüllen haben. Somit sind Schauspieler*innen dem*der* Regisseur*in hierarchisch klar untergeordnet und in diesem Sinne nicht Teil einer demokratischen Arbeitsgemeinschaft in der die einzelnen Individuen als gleichwertig betrachtet werden.

¹⁷¹ Ab der Spielzeit 2019/2020 soll Nicolas Stemann und Benjamin von Blomberg – derzeitiger Chef dramaturg der Kammerspiele München – gemeinsam die Intendanz am Schauspielhaus Zürich übernehmen. Den Dramaturgen und den Regisseur verbindet eine jahrelange Zusammenarbeit. Vgl. Schauspielhaus Zürich. Nicolas Stemann und Benjamin von Blomberg übernehmen. Spiegel online, erschienen am 21.06.2017, online

dialektischen Dynamik zwischen Dramenproduktion und Aufführungspraxis auch eine subjektive künstlerische Position zu Wort kommen lassen.

Stemann, der bereits auf die von Daniel Kehlmann losgetretene Polemik über das sogenannte ‚Regietheater‘ – das dieser in seiner Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 2009 als „[...] zur letzten verbliebenen Schrumpfform linker Ideologien degeneriert [...]“¹⁷² bezeichnete – mit einer Replik in der Süddeutschen Zeitung reagierte, indem er „die Schimäre Regietheater“ vor allem als unscharfen Begriff diskreditierte, der als Projektionsfläche für eine mit „dumpfe[m] Populismus“¹⁷³ agierenden Kritik erhalten müsse, nimmt 2011 in einer Videobotschaft ein weiteres Mal Stellung. Er äußert sich zum Angriff auf zeitgenössische Formen von Theater, diesmal seitens des österreichischen Autors Peter Turrini, anlässlich der Nestroy-Verleihung für dessen Lebenswerk im Jahr 2011.¹⁷⁴ Stemann entgegnet den Vorwürfen Turrinis indem er von Autor*innen* spricht,

[...] die für das Theater als Zumutung empfunden wurden, Zumutungen die zu neuen Formen führten, die das Theater ungemein vorangebracht haben; Schuld daran tragen allerdings nicht *die* Autoren [sic!] oder *die* Dramaturgen [sic!] [...]: Diese Formen sind Folgen davon, dass das Theater Autoren [sic!] ernst genommen hat. [...] Molière, Shakespeare, Goethe, Beckett, Müller, Brecht, Pollesch, die Liste ist lang und populär, es ist die Liste der Autoren [sic!], die sich als Theatermacher [sic!] begriffen haben, oder begreifen, und die deshalb ebenso wie Regisseure [sic!], die in Texte eingreifen, pfeifen auf die starre Arbeitsteilung von ‚Ich, Autor [sic!], schreibe ausschließlich die heiligen Worte und du, Regisseur [sic!] darfst ausschließlich den Schauspielern [sic!] sagen, wie sie diese richtig betonen und ob sie dabei im Licht stehen.¹⁷⁵

Das Anführen dieses Zitates erscheint mir innerhalb dieser Masterarbeit deshalb sinnvoll, weil Nicolas Stemann hier zum einen Autoren* wie William Shakespeare und René Pollesch, zwar in einer Art chronologisch-genealogischen abgestuften Abfolge, aber dennoch, auf den ersten Blick literaturgeschichtlich etwas unorthodox, nebeneinander- und so dramatisches und

unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/schauspielhaus-zuerich-nicolas-stemann-und-benjamin-von-blomberg-uebernehmen-ab-2019-a-1153276.html> zuletzt ges. 11.09.2017.

¹⁷³Stemann, Nicholas: Wo gibt’s hier Spaghetti. In: Süddeutsche Zeitung, erschienen am 17.05. 2010, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/daniel-kehlmann-und-das-regietheater-wo-gibts-hier-spaghetti-1.172450-2> zuletzt ges. am 28.04.17 .

¹⁷⁴ „Sitzen in den Regie- und Dramaturgiestuben zwergwüchsige, peitschenschwingende Jockeys, die jedem Autor [sic!] auf den Rücken springen und auf ihn einschlagen müssen, bis er in die Knie geht und seine Sprache jenes Minimalmaß erreicht, welches einem Jockey das Gefühl von Augenhöhe vermittelt? Oder wird einfach auf Kosten von Autoren [sic!] ein Machtspiel ausgetragen, welches weit über das Theater hinausgeht und auf die reale Welt verweist? [...] Wenn das nächste Mal ein junger Regisseur [sic!] den wilden Drang verspürt, die Sätze eines Autors [sic!] durch andere zu ersetzen, dann kann ich ihm [sic!] nur zurufen: ‚Noch gibt es ein Urheberrecht, noch ist die kreative Leistung eines Menschen geschützt.‘¹⁷⁴ In: Turrini, Peter: Rede zur Nestroy Verleihung 2011, Profil, erschienen am 2.11.2012, online unter: <http://www.profil.at/articles/1244/560/345629/peter-turrini-rede-verleihung-nestroy-preises-2011> zuletzt gesehen: 17.05.17.

¹⁷⁵ ‚Nicolas Stemann über Turrini‘, online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=HIpwGtSJU5w> zuletzt ges. 17.05.17.

postdramatisches Theater in ein Verhältnis stellt, zum anderen scheint es mir nützlich, anhand der hier angeführten unterschiedlichen Perspektiven auf den Begriff des ‚Regietheaters‘ einzugehen, die sich gerade durch diese polemischen Auseinandersetzung zeigen. Einerseits um das Verhältnis des Regietheaters zur Dramen- bzw. Textproduktion und einer veränderten Schreibpraxis auszudifferenzieren, andererseits – oder eher damit einhergehend - um zu untersuchen, wie sich das Regietheater zu den Begriffen Autorschaft* und kollaborativer Praxis verhält.

Der Begriff des ‚Regietheaters‘ geht u.a. auf Gerda Poschmann zurück, die darin einen der zwei Stränge sieht,¹⁷⁶ die in den Entwicklungen des Theaters im letzten Jahrhundert vom Primat des Textes wegführen. Das ‚Regietheater‘ befasse sich zwar durchaus immer noch mit literarischen Texten, darunter sogar klassischen Dramen und deren Stoffe, jedoch strebe es keine werktreue Inszenierung an, sondern Dekonstruktion, die sogenannte „Klassikerzertrümmerung“¹⁷⁷. Dem Text werde dabei seine Vorherrschaft entzogen und er sei „[...] ein bestenfalls gleichberechtigtes Element der Inszenierung“¹⁷⁸; in seiner radikal dekonstruktivistischen Ausprägung könne das Regietheater aber auch als „[...] Theater *gegen* den Text [...]“¹⁷⁹ verstanden werden.

Wenn im Sinne Stemanns ein postdramatischer, d.h. auch dekonstruktivistischer Umgang mit Text, bedeutet, Texte und ihre Autor*innen ernst zu nehmen, dann versteht er das Verhältnis von Text und Regie also weit weniger antagonistisch als die Theaterwissenschaftlerin Poschmann oder als – wiederum auf eine andere Art und Weise konfliktbeladen – Daniel Kehlmann und Peter Turrini. Viel eher habe das postdramatische Theater eine neue Form der Kollaboration zwischen Regisseur*innen und Autor*innen hervorgebracht, wie u.a. auch die enge Zusammenarbeit zwischen ihm, Nicolas Steman, und Elfriede Jelinek.¹⁸⁰ Neben der Arbeitsverbindung, die der Regisseur zur Autorin pflegt, arbeitet er auch immer wieder mit einem Kreis aus bestimmten Theaterschaffenden zusammen, wie bspw. mit dem Schauspieler Sebastian Rudolph, der diese Form der Zusammenarbeit in einem Interview anlässlich des Theatertreffens der Berliner Festwochen 2012 wie folgt beschreibt:

¹⁷⁶ Der zweite Strang sei das Theater ohne Text, als ein Theater „jenseits des Konzepts der mise-en-scène von Fabel und Text“ In: Poschmann, 1997, S. 20.

¹⁷⁷ Ebda.

¹⁷⁸ Ebda.

¹⁷⁹ Ebda.

¹⁸⁰ Vgl. Stemann, Nicholas: Wo gibt’s hier Spaghetti. In: Süddeutsche Zeitung, erschienen am 17.05. 2010, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/daniel-kehlmann-und-das-regietheater-wo-gibts-hier-spaghetti-1.172450-2> zuletzt ges. am 28.04.17.

Mit Nicolas Stemann ist er [Sebastian Rudolph], genau wie die Schauspieler [sic!] Philipp Hochmair und Patrycia Ziolkowska oder der Dramaturg Benjamin von Blomberg, schon seit Jahren eng verbunden [...]. ‚Faust I+II‘ würde er auch als Ergebnis einer sehr offenen Teamarbeit beschreiben, die vor allem durch den Mut von Stemann als Regisseur bestimmt wird, der seinen Schauspielern [sic!] innerhalb eines bestimmten Rahmens großen Spiel- und auch Entscheidungsraum gewährt – ohne letztendlich die Kontrolle zu verlieren.¹⁸¹

Nicolas Stemann bringt in der weiter oben zitierten Replik den Begriff des ‚Regietheaters‘ in Verbindung mit einer für das dramatische Theater neuen und als Herausforderung empfundenen Dramen- bzw. Textproduktion. Diese Schreibpraxen, die die Regeln der aristotelischen Poetik hinter sich gelassen haben, können also im Sinne Stemanns als Aufforderungen an die Regisseur*in verstanden werden, selbst künstlerische Verantwortung zu übernehmen, da durch die Inszenierung dieser Texte notgedrungen Entscheidungen gefällt werden müssten, die der Text nicht von sich aus vorschreibt. D.h. es fehlen zwar klare Anweisungen zur theatralen Umsetzung des Texts, nicht jedoch eine ästhetische und politische Haltung, wie bspw. an den Texten Elfriede Jelineks deutlich wird. Demzufolge kann es bei kollaborativer, postdramatischer Praxis nicht darum gehen, dass die Intention der Autor*in einfach von der Intention der Regisseur*in abgelöst oder untergraben wird: Kollaborative, postdramatische Praxis bedeutet nicht, dass Autor*innen durch ihre keine geschlossenen literarischen Werke hervorbringende Schreibpraxis Verantwortung abgeben, vielmehr handelt es sich bei diesen Vorgängen um eine Ausweitung von Verantwortung, die gerade durch einen offeneren Textbegriff von allen beteiligten Künstler*innen getragen werden muss. Kollaborative Praxis im postdramatischen Theater, das mit literarischem Text arbeitet, bedeutet im Sinne Stemanns also nicht, dem literarischen Text weniger Aufmerksamkeit zu schenken als den visuellen und handlungsbasierten Elementen einer Aufführung, sondern ihn durch eine sehr genaue Analyse ernst zu nehmen, um überhaupt eine eigene künstlerische Haltung und Umgangsweise damit zu entwickeln und so durch die eigene künstlerische Arbeit und Position mit dem Text in ein produktives Verhältnis zu treten. Durch kollaborative Praxis wird also die künstlerische wie auch die daraus politische¹⁸² Verantwortung und das Bewusstsein aller beteiligten Personen geschärft, ohne Konsens erzeugen zu müssen, viel eher können Text- und Bühnengeschehen voneinander Abstand nehmen, ohne den Bezug zueinander zu verlieren bzw. in Beliebigkeit abzudriften. Dennoch ist das Verhältnis des sogenannten ‚Regietheaters‘ zu kollaborativer Praxis kein so leicht zu

¹⁸¹ Anton, Adrian: Theater und Kollektivität – schöne Utopie oder schöner Schein? Erschienen am 29.03.12 In: <https://theatertreffen-blog.de/tt12/2012/03/29/theater-und-kollektivitat-schone-utopie-oder-schoner-schein/> zuletzt ges. 28.04.04.17.

¹⁸² Zum Verhältnis von politischem Theater und kollaborativen Arbeitsprozessen siehe: Deck, Jan [Hrsg]: Politisch Theater machen. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

fassendes. Wie der Schauspieler* Sebastian Rudolph beschreibt, verliert auch Nicolas Stemann nicht die Kontrolle über den Theaterprozess und überschreitet auf den ersten Blick damit auch nicht die Grenzen eines in sich geschlossenen Werks, da er den Begriff der Autorschaft* als eine hierarchisch höher gestellte Position für sich reklamiert. In diesem Zusammenhang kann also durchaus eine Verlagerung der hierarchischen Position von Autorschaft* – von der*dem* Dramatiker*in hin zum*zur* Regisseur*in beobachtet werden. Die Position des*der* Regisseur*in, als hierarchisch höhergestellte und schlussendlich Kontrolle bewahrende, wird hier zwar durch die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Veränderung von Zeichen und Gemeinschaft im Theater neu organisiert, erfährt allerdings angesichts äußerlich zwar abgeflachter, aber dennoch immer noch weiterbestehender hierarchischer und arbeitsteiliger Theaterprozesse, im Gegensatz zur Position des Autors* der Autorin*, nur vermeintliche Schwächung. Ob das Regietheater, in seiner postdramatischen, kollaborativen Praxis wirklich als völlige Abkehr von Genie- und Personenkult, d.h. als Aufbrechen und Vervielfältigung der „[...] Individualisierung in der Geistes -, Ideen- und Literaturgeschichte [...]“¹⁸³ gelten kann, bleibt also überaus fraglich.

Dennoch ist das Theater, auch das Regietheater, an kollaborative Praxis gebunden und beinhaltet somit immer auch zumindest das Potential der Überwindung der Begriffe Werk und Autorschaft*. Diese Form von Prozesshaftigkeit, das Theater als sozialer und kollaborativer Vorgang, bringt einen weiteren wichtigen Aspekt mit sich, der in Bezug auf die Überwindung des Narrativs einer individuellen Erfolgsgeschichte und dem damit verbundenen, hermetischen Subjektbegriff nutzbar gemacht werden kann. Die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des Moments der Aufführung ist dem Theater ebenso inhärent wie kollaborative Praxis: beide Momente stehen in einem konstitutiven Verhältnis zueinander und überschreiten das Hervorbringen eines geschlossenen Werkes, das über (individuelle) Vergänglichkeit hinaus bestehen bleiben soll. Laut Stemann begegneten manche Regisseur*innen der Angst vor eben dieser Vergänglichkeit – der Angst davor mit den eigenen Arbeiten vom Theatermarkt zu verschwinden und von einer gegenwärtigen, ästhetischen Auseinandersetzung überholt zu werden – mit eitler Selbstbehauptung. In diesem Zusammenhang nennt Stemann angriffslustig Regisseure wie Peter Stein und Claus Peymann, die – paradoxer Weise – ihrerseits zu einer Regiegeneration gehören, die in den 70ern und

¹⁸³ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegel, Bernd, 1996, S. 233.

80ern ebenso durch den Begriff Regietheater kritisiert wurden.¹⁸⁴ So kann über die unterschiedlichen Regiegenerationen hinweg, das eindeutige, in sich geschlossene, hermetische, phallische Subjekt¹⁸⁵ bis in die Gegenwart hinein als ein wichtiges Merkmal für Autorschaft* geltend gemacht werden. Diesem phallischen Subjekt kann eine Praxis, die die Trennlinie zwischen Subjekt und Objekt aufhebt, gegenübergestellt werden. Eine performative Praxis, die auch die Unterscheidung zwischen Akteur*innen und Zuschauer*innen verschwimmen lässt.

6. Zwischen Akteur*innen und Zuschauer*innen

Die Arbeiten der oben angesprochenen Generation von Regisseur*innen, der auch Claus Peymann angehört, wurden seitens Kritik und Theaterwissenschaft ebenso wie die Arbeiten von Nicolas Stemann unter dem Begriff ‚Regietheater‘ subsumiert. Auch wenn sie also in einem nicht ganz einfach zu greifenden und teilweise auch sehr unterschiedlichen Verhältnis zum Werkbegriff stehen, erweisen sich doch beide Arbeitsmethoden als geradezu exemplarisch für die von Fischer-Lichte als interpretatorische Leistung beschriebene Übersetzung des literarischen Textes in das Zeichensystem der Aufführung¹⁸⁶, mit der die werktreue Inszenierung eines literarischen Textes unterlaufen wird. An ihre Stelle tritt allerdings die Aufführung nicht als Ereignis, sondern wiederum als ein Werk, dessen Urheber*in der*die Regisseur*in ist. Erika Fischer-Lichte beschreibt dieses Phänomen in „Ästhetik des Performativen“ am Beispiel einer Uraufführung von Peter Handkes „Publikumsbeschimpfungen“ durch Claus Peymann am Frankfurter Theater am Turm im Rahmen der ersten *Experimenta* im Jahr 1966. Dabei war es vor allem das Verhältnis von Schauspieler*innen und Zuschauer*innen, das hier neu ausgehandelt wurde. Das dramatische Verständnis von Theater wurde durch das direkte Ansprechen des Publikums unterminiert und so der Erwartungshorizont der Zuschauer*innen überschritten. Diese reagierten wiederum unvorhergesehen auf die Aufführung, indem sie mit ihrem Einschreiten – einige von ihnen stürmten sogar die Bühne – die Grenzen eines in sich geschlossenen Werkes übertraten. Claus

¹⁸⁴Stemann, Nicholas: Wo gibt's hier Spaghetti. In: Süddeutsche Zeitung, erschienen am 17.05. 2010, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/daniel-kehlmann-und-das-regietheater-wo-gibts-hier-spaghetti-1.172450-2> zuletzt ges. am 28.04.17.

¹⁸⁵ Ich verstehe hier „männlich“ nicht als biologisches Geschlecht, sondern im Sinne Judith Butlers als soziales. Ein männliches, d.h. im lacanschen Sinne ‚phallisches Subjekt‘ kann in diesem Zusammenhang auch jemanden benennen, dessen biologisches Geschlecht als ‚weiblich‘ bezeichnet wird.

¹⁸⁶ „Die Transformation des literarischen Textes des Dramas in den theatralischen Text einer Aufführung ist [...] auch nur als Übersetzung aus dem sprachlichen Zeichensystem in das System theatralischer Zeichen angemessen zu bestimmen und zu beschreiben, nicht jedoch als seine bloße Übermittlung in einem anderen Medium.“ In: Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters: Eine Einführung*. S. 35-36 Ausführlicher zitiert auf S. 31 in vorliegender Masterarbeit.

Peymann aber war mit dieser Beteiligung des Publikums am Bühnengeschehen nicht einverstanden und intervenierte:

Offensichtlich gingen die Zuschauer [sic!], welche die Bühne erstürmten, und der Regisseur Claus Peymann von unterschiedlichen Voraussetzungen aus. Peymann handelte nach der Auffassung, daß [sic!] er einen literarischen Text inszeniert hatte, der die Beziehung zwischen Schauspielern [sic!] und Zuschauern [sic!] thematisiert. [...] Peymann verstand die Überschreitung der Rampe durch einige Zuschauer [sic!] als eine Verletzung der von ihm gezogenen Grenzen und als einen Angriff auf den Werkcharakter seiner Inszenierung, der seine Urheberschaft und seine Definitionsmacht in Frage stellte. Letztlich beharrte er auf der traditionellen Subjekt-Objekt-Beziehung.¹⁸⁷

Zwar ging es in dieser Aufführung nicht mehr um die Repräsentation eines anderen, in sich geschlossenen dramatischen Kosmos, sondern um das, was sich zwischen Zuschauer*innen und Akteuren* ereignete, d.h. die Handlung war in diesem Sinne selbstreferentiell,¹⁸⁸ allerdings war der damit mögliche Rollenwechsel von Akteur*innen und Zuschauer*innen vom Regisseur nicht intendiert. Die Zuschauer*innen waren dennoch der Meinung, dass ihnen kein Werk dargeboten wurde, sondern dass es sich um ein Ereignis handelte,

[...] das auf eine grundsätzliche Neudefinition des Verhältnisses zwischen Schauspielern [sic!] und Zuschauern [sic!] zielt[e] und deswegen auch die Möglichkeit zu einem Rollenwechsel eröffnet[e].¹⁸⁹

Nicolas Stemanns Regiearbeiten, wie auch der „Hamlet“ der *Wooster Group*¹⁹⁰, der im dritten Kapitel dieser Masterarbeit noch eingehender behandelt wird, involvieren auf den ersten Blick nicht das Publikum, sind also nicht partizipativ; die Zuschauer*innen bleiben auf ihren Plätzen und beobachten stumm das Geschehen. Wenn aber, wie die Ausführungen Fischer-Lichtes annehmen lassen, nur der Rollenwechsel zwischen Zuschauer*innen und Akteur*innen eine Unterminierung des Werkcharakters ermöglicht und diese Unterminierung als wesentlich für das ‚postdramatische Theater‘, und dessen ‚Performativität‘ gelten kann, inwieweit können dann nicht partizipative Arbeiten, wie die von Nicolas Stemann, oder die der *Wooster Group*, als postdramatisch bezeichnet werden, wenn diese, ebenso wie die Arbeiten Claus Peymanns – trotz eines anscheinend doch sehr unterschiedlichen Theaterbegriffs – am Werkbegriff festhalten, indem sie keinen Rollenwechsel zwischen Akteur*innen und Zuschauer*innen intendieren und so den Regisseur, als in sich

¹⁸⁷ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 27-28.

¹⁸⁸ Vgl. ebda., S. 26-27.

¹⁸⁹ Vgl. ebda., S. 28.

¹⁹⁰ Die *Wooster Group* nimmt im amerikanischen Avantgarde-Theater eine besondere Stellung ein, so verfolgt die Gruppe, anders als bspw. Julian Becks und Judith Malinas *Living Theatre*, oder Richard Schechners Performance Group, aus deren Umfeld die *Wooster Group* Ende der 60er Jahre in New York entstand, keine offenkundig partizipativen Strategien. Wie eine Form der Teilnahme an einer ästhetischen Erfahrung und die Involvierung der Zuschauer*innen, d.h. eine kollaborative Praxis aller beteiligten, trotzdem stattfinden kann, wird im dritten Kapitel dieser Masterarbeit ausführlich thematisiert.

geschlossenes Subjekt, an das in sich geschlossene Werk binden? Kann das Überschreiten und die Neudefinition des Verhältnisses zwischen Zuschauer*innen und Akteur*innen auch durch andere Formen, also nicht durch aktives Einschreiten, neu definiert werden? Worin kann sich Performativität noch auszeichnen, d.h. welche Möglichkeiten gibt es, um die Grenzen eines geschlossenen Werkes zu überschreiten, und welche Rolle spielt darin kollaborative Praxis? Es stellt sich also ganz prinzipiell die Frage, wie die ‚Aufführung als Ereignis‘ gelingen kann und welche Rolle dabei die ‚Gemeinschaft als Ereignis‘ einnimmt. Ist sie nur durch die aktive Teilnahme aller beteiligten Personen möglich? Wie können Formen von Teilnahme, neben einem direkten und/oder partizipativen Einschreiten, in das Geschehen überhaupt aussehen? Angesichts der sich hier häufenden Fragen scheint es nötig, einen Schritt zurückzutreten und zunächst das postdramatische Theater durch den Begriff der Performativität neu zu kontextualisieren, um weitere Momente ausfindig zu machen, die die Aufführung als Werk überschreiten und mit einer Gemeinschaft als Ereignis in Verbindung stehen.

7. Performance, Performanz und Performativität

John L. Austin verwendete den Begriff ‚performativ‘ zum ersten Mal 1955 in seiner sprachphilosophischen Vorlesung an der Harvard Universität unter dem Titel „How to do things with Words“.^{191 192} Austin stellte fest, dass

[...] sprachliche Äußerungen nicht nur dem Zweck dienen, einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern daß [sic!] mit ihnen auch Handlungen vollzogen werden, daß [sic!] es also außer konstativen auch performative Äußerungen gibt.¹⁹³

Die wohl deutlichsten Beispiele für eine solche performative Äußerung sind jene, die durch institutionelle Vertreter*innen getätigt werden, welche durch ihr Amt, d.h. durch ihre soziale Stellung befugt sind anhand einer sprachlichen Handlung soziale Wirklichkeit herzustellen, also wirklichkeitskonstituierende Sprache verwenden, wie bspw. ein*e Beamte*r oder ein*e Priester*in bei einer Eheschließung oder einer Taufe.¹⁹⁴ Diese Sprechakte haben also nur Konsequenzen, wenn sie in eine handlungsbefugte, d.h. meist institutionelle Umgebung eingebettet sind, und von einem*r Vertreter*in dieser Institution ausgesprochen werden, d.h. sie richten sich auch immer

¹⁹¹ Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 31.

¹⁹² Vgl. Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart: Reclam, 1979.

¹⁹³ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. S. 31

¹⁹⁴ Ebda. S. 32.

[...] an eine Gemeinschaft, die durch die jeweils Anwesenden vertreten wird. Sie bedeuten in diesem Sinne die Aufführung eines sozialen Aktes. Mit ihr wird die Eheschließung nicht nur (vollzogen), sondern zugleich auch aufgeführt.¹⁹⁵

Diese Verbindung von theatralen und sozialen Situationen findet man natürlich auch im Theater selbst wieder. So z.B. in der bereits angesprochenen Aufführung von Peters Handkes „Publikumsbeschimpfungen“ durch Claus Peymann; auch hier begegnet den Zuschauer*innen, laut Fischer-Lichte, performative und selbstreferentielle Sprache „[...] insofern sie [die gesprochenen Sätze] das bedeuten, was sie tun[.]“¹⁹⁶ Im Falle dieser speziellen Situation handelt es sich aber um die Frage der unterschiedlichen Auffassung oder besser gesagt Neudefinition dieser Sprechakte und damit gleichzeitig auch um eine Neudefinition der Institution ‚Theater‘ und der sich darin gleichermaßen ereignenden, präsenten und repräsentierten Formen von ‚Gemeinschaft‘. Bevor ich allerdings noch dezidierter auf Performativität im Theater eingehe, d.h. wie in diesem Falle auf die Verschiebung und Neudefinition von Machtdispositiven, die diese Gemeinschaft durch die Unterteilung von Subjekt und Objekt neuorganisiert haben, ist es zunächst nötig, den Begriff der Performativität näher zu untersuchen, bzw. auch in den unterschiedlichen Kontexten zu unterscheiden, ob man hier von Performance als Performancekunst sprechen muss oder von Performanz bzw. von Performativität als einen gendertheoretischen oder sprachphilosophischen Begriff. Als Begriff, der „[...] individuelle wie kulturelle Selbstschöpfung durch Handlungsweisen [beschreibt], die in kollektiven Deutungsmustern gründen und diese Muster zugleich auch ihrerseits wieder begründen“¹⁹⁷, wurde der ‚Performanz‘ seit den 1950er Jahren in den verschiedensten wissenschaftlichen, wie künstlerischen Disziplinen große Aufmerksamkeit zu teil.¹⁹⁸ Er entwickelte sich vom sprachphilosophischen Begriff aus der Sprechakttheorie zu einem sogenannten ‚Umbrella Term‘ der Kulturwissenschaften.¹⁹⁹ So ist in den Kulturwissenschaften, wie auch in den Theater- und Medienwissenschaften mit Beginn der 1960er Jahre von einem Paradigmenwechsel, einem ‚performative turn‘ die Rede. Fischer-Lichte bezieht den Begriff des Performativen, wie ich im Eingang des Kapitels bereits erwähnt habe, nicht nur auf Sprechhandlungen, sondern auch auf körperliche, künstlerische Handlungen, bspw. auf die

¹⁹⁵ Ebda.

¹⁹⁶ Ebda.

¹⁹⁷ Martschukat, Jürgen, Patzold, Steffen [Hrsg.]: Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘: Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Wien [u.a.]: Böhlau. 2003. S.2.

¹⁹⁸ Vgl. Wirth, Uwe [Hrsg.]: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

¹⁹⁹ Wirth, Uwe: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2002, S. 10.

Handlungen Marina Abramovichs in *Lips of Thomas*. Sie beschreibt die Handlungen der Künstlerin als

Handlungen, die selbstreferentiell sind und Wirklichkeit konstituieren (was Handlungen letztlich immer tun) und dadurch imstande sind, eine – wie auch immer geartete – Transformation der Künstlerin und der Zuschauer herbeizuführen.²⁰⁰

Die Arbeiten der Künstlerin Abramovich können daher auch als exemplarisch gelten für die Kunst der 60er und 70er Jahre in der

[...] bekanntermaßen die Zerstörung des Werks zugunsten des Prozessualen und der Praxis hervorgehoben [wird] und die damit einhergehende Akzentuierung des Performativen sowie die Negation der Repräsentation [stattfindet].²⁰¹

Auch wenn also Begriffe wie ‚performative Wende‘ die Annahme nahelegen, dass textbasierte Kultur von Handlungen und den damit einhergehenden Bildern abgelöst worden wären, so geht es in Erika Fischer-Lichtes Standardwerk „Ästhetik des Performativen“ doch weniger darum, das Text-Modell durch ein Handlungs-Modell zu ersetzen, sondern vielmehr darum, es zu ergänzen, d.h. zu erweitern. Es erscheint demnach irreführend zu behaupten, beim ‚performative turn‘ würde es sich um eine Verdrängung der Sprache durch Handlungen und den dadurch erzeugten Bildern in der Kultur im Allgemeinen, und im Speziellen auf dem Feld des Theaters, handeln; da durch diese Spaltung von Kultur und Sozialität in Handlungen auf der einen Seite und Sprache, d.h. Text, auf der anderen Seite, die konstitutive Verbindung dieser zwei Momente vollkommen außer Acht gelassen wird. Auch wenn es – im literatur- und theaterwissenschaftlichen Kontext und auf die semiotische Analyse einer theatralen Aufführung bezogen – durchaus sinnvoll ist, zwischen dramatischen Text, als Vorlage oder als Material unter vielen Materialien, und den Handlungen, die sich auf der Bühne ereignen, zu unterscheiden, so können die Handlungen im Moment der Aufführung nicht unabhängig von Sprache, als kulturell und sozial prägendes Machtdispositiv, welches sich wiederum erst durch sprachliche Handlungen festigt, betrachtet werden. Auch Fischer-Lichte erfasst in ihrer Unterscheidung von literarischem und theatralischem *Text* die Handlungen, die auf der Bühne geschehen auf einer textlich, d.h. zeichentheoretischen Ebene und rekurriert mit dem Terminus der ‚Performativität‘, mit dem sie auch Theaterarbeiten zu beschreiben sucht, die sich keiner literarischen Vorlage bedienen, auf Austins Sprechakttheorie und schlägt damit eine Brücke von Theater, das scheinbar auf Texte verzichtet, zu textbasierter Kultur.

²⁰⁰ Fischer-Lichte, 2004, S. 34.

²⁰¹ Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S. 163.

Dabei ist es wichtig, zwischen dem Gebrauch des Begriffs der ‚Performativität‘, bzw. der ‚Performanz‘ in der Sprachphilosophie und innerhalb der Kultur-, Theater-, und Medienwissenschaften zu unterscheiden.²⁰² Denn durch den inflationären Gebrauch des Begriffs, werden dessen unterschiedliche Bedeutungen, d.h. auch das ‚Ins-Verhältnis-setzen‘ von Sprache, Handlung und Materialität, oftmals unklar. So verweist der Begriff der ‚Performanz‘ in der Sprachphilosophie auf die „[...] universalpragmatischen Geltungsansprüche von Sprache und kommunikativem Handeln“²⁰³, während er „[...] kultur- und theaterwissenschaftlich noch am ehesten das Aufführen von – theatralen und rituellen – Handlungen“²⁰⁴ meint. Und doch ist grundlegend anzumerken, dass, auch wenn man zwischen diesen beiden Momenten unterscheiden muss, es gerade um eine neuralgische Verbindung zwischen ihnen geht: zum einen enthält Kultur „[...] den Status der Inszenierung sozialer Dramen [...]“²⁰⁵, wobei es eben nicht nur um das Moment eines ‚Als-ob-Verhaltens‘ geht, sondern darum, dass diese Handlungen gleichzeitig wirklichkeitskonstituierend sind, sodass Wirklichkeit als sozialer Akt aufgeführt, dadurch aber auch erst erzeugt und durch die Wiederholbarkeit der Handlungen affirmiert, d.h. gefestigt wird. Zum anderen ist es vor allem die Sprache selbst, die als „Matrix der Macht“²⁰⁶ durch die Körper und damit auch durch ihre performativen Handlungen und Präsenzen erst sichtbar wird, d.h. sich materialisiert. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang auch die Ausdifferenzierung der Subjektbegriffe in den unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven auf die Begriffe ‚Performanz‘ bzw. ‚Performativität‘: In der Sprechakttheorie wird ein Subjekt als autonom handelndes und intentional agierendes vorausgesetzt, während aus poststrukturalistischer, kulturtheoretischer Sicht gerade das in sich geschlossene und autonome Subjekt durch den Begriff der ‚Performativität‘ in Frage gestellt wird. Das Subjekt wird durch performative Handlungen, d.h. performative Äußerungen, die immer auch in einer Form von Gemeinschaft eingebettet sind, erst hervorgebracht. Eine Theoretikerin, die an dieser Stelle auf Grund ihrer ungemein wichtigen Arbeit, die sie auf dem Forschungsfeld der Subjektivierung in Zusammenhang mit Sprache und Performativität, d.h. einer Diskurs- und Zeichenordnung, geleistet hat, genannt werden muss, ist Judith Butler. Butler beschreibt sozusagen die Schnittstellen zwischen den Begriffen der ‚Performanz‘ und der ‚Performativität‘. Bei Butler erscheint ‚Performance‘[...] als verkörperte Erscheinungsform von performativen Sprechakten.²⁰⁷

²⁰² Vgl. Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2002. S. 23.

²⁰³ Ebda. S. 21.

²⁰⁴ Ebda.

²⁰⁵ Ebda. S. 22.

²⁰⁶ Butler, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 8. Aufl., 2014, S. 52.

²⁰⁷ Bublitz: Judith Butler zur Einführung 2010. S.22.

C. Körper

1. Materialisierung

Judith Butler, die als Philosophin auch im Zusammenhang mit der Überwindung des Geist-Körper-Dualismus für Jean-Luc Nancy eine zentrale Wegbereiterin darstellt, geht davon aus, dass die kulturelle Konstruktion geschlechtlicher Identität und die Materialisierung des biologischen Geschlechtes nicht als zwei voneinander getrennte Vorgänge zu verstehen sind.²⁰⁸

Dem sozialen Geschlecht unterworfen, durch das soziale Geschlecht aber auch zum Subjekt gemacht, geht das ‚Ich‘ diesem Prozeß [sic!] der Entstehung von Geschlechtsidentität weder voraus, noch folgt es ihm nach, sondern entsteht nur innerhalb der Matrix geschlechtsspezifischer Beziehungen und als diese Matrix selbst.²⁰⁹

Es geht also nicht darum, wie das soziale Geschlecht durch eine interpretatorische Leistung des biologischen Geschlechts bestimmt wird, sondern durch welche Normen sich das biologische Geschlecht selbst erst materialisiert. In anderen Worten: Butler unterscheidet nicht zwischen dem biologischen (sex) und sozialem Geschlecht (gender). Dabei schafft sie aber das Subjekt als solches nicht ab, sondern fragt nach seiner Entstehung. Sie führt den Begriff der ‚Materialisierung‘ ein, als fortwährenden, sich wiederholenden Prozess.

So wird aus dem nicht voneinander zu lösenden und komplementären Verhältnis von Form und Materie nach Aristoteles²¹⁰, bei Butler nun das Verhältnis von Machtform und machtförmigen Gesetz.²¹¹ Materie tritt bei Aristoteles nie ohne ihr ‚schema‘²¹² auf, d.h. sie tritt „[...] nur unter einer bestimmten grammatischen Form in Erscheinung [...]“.²¹³ Auch bei Butler sind Materialisierung und Machtförmigkeit nicht voneinander zu trennen. Materialisierung ist, laut der Philosophin Butler, ein Vorgang, der durch die Machtförmigkeit der symbolischen Ordnung, d.h. durch Sprache, bedingt wird.²¹⁴ So hebt sich die kulturell zunächst binär gedachte Trennung von Sozialität und körperlicher Materialität durch einen

²⁰⁸ Butler: Körper von Gewicht. S.54.

²⁰⁹ Ebda. S. 29.

²¹⁰ „Für Aristoteles bezeichnet die Seele die Aktualisierung von Materie, wobei Materie als vollständig potentiell und unaktualisiert verstanden wird. Deswegen vertritt Aristoteles in *De Anima* die Ansicht, die Seele sei ‚die vorläufige Erfüllung des natürlichen mit Organen ausgestatteten Körpers.‘ Und er fährt weiter fort, ‚deshalb darf man auch nicht fragen, ob Seele und Körper eins sind, wie auch nicht, ob Wachs oder Figur, überhaupt nicht, ob Materie und der aus der Materie gebildeten Gegenstand‘.“ Aristoteles: Über die Seele, üb. Von Willy Theiler, Berlin: Akademie Verlag, 7. Auflage, 1986, Buch II, 412a 10, S. 24, In: Ebda. S. 59.

²¹¹ Vgl. Bublitz: Judith Butler zur Einführung. S. 29.

²¹² Butler: Körper von Gewicht. S. 59.

²¹³ „Wenn Materie nie ohne ihr *schema* auftritt, bedeutet das, daß [sic!] sie nur unter einer bestimmten grammatischen Form in Erscheinung tritt und daß [sic!] das Prinzip ihrer Erkennbarkeit, ihre charakteristische Geste oder ihr übliches Gewand, von dem, was ihre Materie konstituiert, nicht lösbar ist.“ In: Ebda.

²¹⁴ Vgl. Bublitz: Judith Butler zur Einführung. S.30.

Prozess auf, der nicht als einmalige Konfiguration gedacht werden darf, sondern als andauernder performativer Vorgang verstanden werden muss. Die wiederholte Materialität als verkörperte Inszenierung von Sprache und kulturellen Konventionen macht den konstitutiven Zusammenhang zum Begriff der Performanz und zu performativen Sprechakten deutlich. Diese diskursive Ordnung, die sich als ‚kulturelle Matrix der Macht‘ materiell, d.h. körperlich ausformuliert, muss also ständig wiederholt und zitiert werden, damit sie ihre Gültigkeit behält. Diese performative Wiederholung als andauernder Verweis auf die kulturelle Matrix der Macht markiert den Körper durch Zeichen der Geschlechtsidentität, die als Imperative gelesen werden und materielle Strukturen erst verfestigen. Der Körper geht bei Butler der Sprache nicht voraus, vielmehr wird er, als soziale Existenz, erst durch Sprache und ihre Wiederholung erschaffen, d.h. die körperlich-materielle Geschlechtlichkeit wird, laut Butler, performativ erzeugt. Damit stellt sie eine vordiskursive oder vorsymbolische Materialität in Frage und versucht so jeder Form transzendentaler oder metaphysischer Ursprungsgedanken zu entgehen, die Seinskategorien zu bestimmen suchen.²¹⁵

In Bezug auf kollaborative Praxis erscheint Butlers Hinterfragung des modernen Subjekt Denkens besonders reizvoll, weil sie gerade durch das Infragestellen eines autonomen und kohärenten Subjekts dieses nicht negiert, sondern durch die Hervorhebung der Bedeutung sozialer Konventionen, Sprache, Körper, und Gemeinschaft in einen konstitutiven Zusammenhang mit der Subjektwerdung bringt, sodass das Subjekt gerade durch den performativen Prozess der Materialisierung sprach- und handlungsfähig wird. Dieser performative Prozess der sozialen Konventionen ist auch immer in eine Form von Sozialität und Gemeinschaft eingebettet: der Körper ist also „[...] gesellschaftlich und politisch geprägten Kräften [ausgesetzt] ebenso wie den Forderungen des sozialen Zusammenlebens.“²¹⁶

Als in der öffentlichen Sphäre geschaffenes soziales Phänomen gehört mein Körper mir und doch nicht mir. Als Körper, der von Anfang an der Welt der anderen anvertraut ist, trägt er ihren Ausdruck, wird im Schmelztiegel des sozialen Lebens geformt.²¹⁷

In diesem Schmelztiegel der sozialen Konventionen können gerade durch das Bewusstwerden seiner ‚Gemachtheit‘ Verschiebung stattfinden, wie bspw. durch die Verschiebung von Kontexten, sodass Strukturen innerhalb einer Gemeinschaft kritisch hinterfragt und teilweise auch neu organisiert werden können, etwas das sich gerade innerhalb eines theatralen

²¹⁵ Vgl. Ebda S. 19.

²¹⁶ Butler: Körper von Gewicht. S.11.

²¹⁷ Butler, Judith: Gefährdetes Leben, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2005, S.43.

Rahmens und durch kollektive Praxis ereignen kann. Subjekt und Gemeinschaft stehen so in einem komplexen und v.a. auch gespaltenen Verhältnis.

Um in diesem Zusammenhang noch einmal auf Julia Kristeva zu sprechen zu kommen, so nimmt diese das Subjekt nicht nur als zwischen Sozietät und Subjektwerdung, sondern auch als zwischen vorsprachlich, semiotischer Ebene und symbolischer Ordnung, gespalten wahr:

The split subject is an 'intertext' for Kristeva in the sense that it always combines the semiotic 'pre-text' of the chora with symbolic texts of signifying practices within which speaking subjects are situated.²¹⁸

Die von Julia Kristeva gedachte Spaltung des Subjekts, das als ‚Intertext‘, d.h. Textkörper auftritt, soll im Kapitel „Schreiben“²¹⁹ mit Jean-Luc Nancys Begriff des Schreibens in Zusammenhang gebracht werden. Hier soll auch die Verbindung von Text, bzw. Schreiben, Körper und Gemeinschaft untersucht werden.

Bedenkt man also allein die im Vorangegangenen beschriebene sprachphilosophische Herkunft des Begriffs ‚performativ‘, und die darauf aufbauenden Überlegungen zu performativen Sprechakten, diskursiver Ordnung und poetischer Sprache, sowie der Sprache als konstitutives Moment des (gespaltenen) Subjekts, so ist es eben gerade die Sprache, die sich durch körperliche Präsenz, durch Materialität und Materialisierung weiterschreibt bzw. sich in die Materie und die Körper und deren Handlungen fort- und einschreibt, oder – wie später anhand den Überlegungen Nancys weiter ausgeführt – diesen Körper entschreibt. Die v.a. durch die Theaterkritik immer wieder betonte Abkehr einer auf Sprache basierenden Kultur durch den ‚performative turn‘ kann also so nicht als folgerichtig bezeichnet werden. Vielmehr wird im performancenahen Theater, gerade durch das Aufbrechen und durch die Verschiebung der Sprache bzw. eines Narratives, das einer symbolischen Ordnung inhärent ist, eine weitere Komponente von Sprache sichtbar gemacht: ihre Materialität. Diese Materialität bewegt sich zwischen Präsenz und Repräsentation und gewinnt, neben anderen sozialen Situationen, gerade auch im theatralen Raum Sichtbarkeit. Selbst wenn also auf der Bühne, wie auch in anderen realen und sozialen Situationen, nicht gesprochen wird, wird über die anwesenden Körper und deren Performanz, die immer auch in eine Form von Gemeinschaft eingebettet ist, Sprache verhandelt.

²¹⁸ Crownfield, David [Hrsg]: *Body/Text in Julia Kristeva: Religion, Women, and Psychoanalysis*. New York: University of New York Press, 1992, S.106.

²¹⁹ Siehe Kapitel ‚Schreiben‘, S. 58 in vorliegender Masterarbeit.

Was aber bedeutet die Materialisierung der Sprache durch körperliche Präsenz für die Verwendung von Sprache als theatrales Mittel in performancenaher, postdramatischer und vor allem kollaborativer Theaterpraxis? Zur Beantwortung dieser Fragen erweisen sich die Theorien des dekonstruktivistischen, französischen Philosophen Jean-Luc Nancy als besonders hilfreich. Nancy denkt den Körper in Zusammenhang mit dem bourdieuschen Habitus²²⁰ und der butlerschen Verknüpfung von Performanz und Performativität. Er fragt nach einer Möglichkeit der körperlichen ‚Re-Präsenz‘, die weder bezeichnet noch bezeichnet wird und lokalisiert diese Bewegung in der Geste des Schreibens und in der Literatur, als einen privilegierten Ort, an dem Gemeinschaft als Praxis in Erscheinung treten kann. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, das Schreiben, d.h. den Körper, bzw. den „Corpus“²²¹, sowie den damit verbundenen ontologischen Begriff des ‚Mit-Sein‘, in Zusammenhang mit kollaborativer Praxis und dessen Verhältnis zum dramatischen Werk zu denken.

2. Eine neue Ontologie des Körpers

Judith Butler wird oft, auch von feministischer Seite, ein linguistischer Monismus²²² vorgeworfen, der den Körper zu einer rein sprachlichen Konstruktion mache und ihn damit negiere. Diese Debatte wird meist auf zwei Positionen reduziert die des radikalen Konstruktivismus, und die des Essentialismus. Diese Polarisierung erscheint nicht hilfreich. Butler selbst schlägt vor, den Begriff der Konstruktion insgesamt zu überdenken: „Den Körper als konstruierten Körper zu denken verlangt, die Bedeutung von Konstruktion selbst neu zu denken.“²²³ In diesem Sinne und indem sie sich von jeglicher essentialistisch gedachten Ontologie distanziert, verlangt Butler nach einer „neuen Ontologie des Körpers“²²⁴. Sie fordert ein neues Nachdenken über Ontologie, welches sich Ontologie nicht als außergeschichtliche Wirklichkeit vorstellt, sondern, als eine „[...] historisch kontingente Konstellationen, deren Gewordenheit zum Gegenstand der Analyse [wird], [...] um dadurch

²²⁰ Vgl. Guthoff, Heike: Kritik des Habitus. Zur Intersektion von Kollektivität und Geschlecht in der akademischen Philosophie. Transcript, Bielefeld 2013.

²²¹ Vgl. Nancy: Corpus.

²²² Butler entgegnet diesem Vorwurf im Vorwort zur 4. Auflage von „Körper von Gewicht“: „Obwohl ich empathisch zustimmen würde, daß [sic!] Frauen den linguistischen Rekurs auf die biologischen und die materiellen Bereiche des Lebens brauchen, würde ich dagegen nur betonen, daß [sic!] es ein *linguistischer* Rekurs sein wird und daß [sic!] jeder derartige Rekurs in die Sprache verwickelt sein wird, in der er vor sich geht. Allerdings würde ich auch warnen, daß [sic!] dies nicht bedeutet, der Körper werde vollkommen oder erschöpfend linguistisch konstituiert. Eine solche Bedeutung läuft auf einen linguistischen Idealismus hinaus, den ich unannehmbar finde.“ In: Butler: Körper von Gewicht. S. 11.

²²³ Butler: Körper von Gewicht. S. 16.

²²⁴ Butler, Judith: Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen; Frames of war. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010, S.10.

Veränderungen dieser Wirklichkeit möglich zu machen.²²⁵ Diese Form von Kritik bezeichnet Butler als „[...] Aufstand auf der Ebene der Ontologie.“²²⁶

Zudem hebt Butler die an ihr geübte Kritik, sie würde den biologischen Körper negieren und mit einer intelligiblen Konstruktion ersetzen, damit aus, dass sie, gerade mit der Berufung auf eine vorsprachliche und biologische Essenz der Geschlechteridentität den Zugang zum Körper verhindert sieht:

Falls das soziale Geschlecht die soziale Konstruktion des biologischen Geschlechts ist und falls es zu diesem ‚biologischen Geschlecht‘ außer auf dem Weg seiner Konstruktion keinen Zugang gibt, dann sieht es nicht nur so aus, daß [sic!] das biologische Geschlecht vom sozialen absorbiert wird, sondern daß [sic!] das ‚biologische Geschlecht‘ zu so etwas wie einer Fiktion, vielleicht auch einer Phantasie wird, die rückwirkend an einem vorsprachlichen Ort angelegt wird, zu dem es keinen unmittelbaren Zugang gibt.

Butler sieht das biologische Geschlecht untrennbar mit der intelligiblen kulturellen Matrix verwoben und deshalb natürlich in seiner Materialität vorhanden, die sich allerdings erst innerhalb der kulturellen Matrix der Macht materialisiert. Das Infragestellen einer vorsprachlichen Biologie und Natur ist laut Butler deshalb

[...] durchaus ein Weg zu *einer Rückkehr zum Körper [...] dem Körper als einem gelebten Ort der Möglichkeiten, dem Körper als einem Ort für eine Reihe sich kulturell erweiternder Möglichkeiten.*²²⁷

Das Verhältnis von ‚Performance‘ im butlerschen Sinn und ‚Praxis‘, als soziale, aber auch künstlerische und kollaborative Praxis, die das Theater ebenso potentiell zu „[...] *einem Ort für eine Reihe sich kulturell erweiternder Möglichkeiten* [...]“ machen kann, soll für weiterführende Überlegungen innerhalb dieser Masterarbeit nutzbar gemacht werden. So soll der Begriff der Performativität auch mit dem aristotelischen Begriff der ‚praxis‘ in einen Zusammenhang gebracht und, als theoretisches Bindeglied die Theorien Jean-Luc Nancys zu Rate gezogen werden. Mit Butler soll aber zunächst noch einmal, die durch Julia Kristeva vorgenommene Ansiedelung der poetischen Sprache im vordiskursiven Feld, kritisch hinterfragt werden, auch um diese Form der poetischen Subversion mit Strategien der performativen und kollaborativen Praxen, der Subversion einer symbolischen Ordnung und Unterminierung geschlossener Werke, ins Verhältnis zu setzen.

Anhand dieser verschiedenen Perspektiven, soll anschließend eine ‚neue‘ ontologische Ordnung von Gemeinschaft als das ‚Mit-Sein‘ und ‚singulär-plural-sein‘ untersucht werden,

²²⁵ Bath, Corinna; Meissner, Hanna; Trinkaus, Stephan: Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen Bd. 1, Berlin [u.a.]: LIT Verlag, 2013, S. 183.

²²⁶ Butler: Gefährdetes Leben. S. 50.

²²⁷ Butler: Körper von Gewicht. S. 11.

die durch den Philosophen Jean-Luc Nancy, wohl auch unter Bezugnahme auf Judith Butler, entwickelt wurde und die sich hinsichtlich kollaborativer Praxen, innerhalb Theater- und Performancegruppen, als besonders hilfreich erweist.

Die Rolle der Sprache als diskursive Ordnung, die poetische Sprache der subversives Potential innewohnt, aber auch die Sprache als verkörperter, d.h. auch zurückgewiesener Sinn, steht im Mittelpunkt dieser Fragestellung, da es sich in der ausgewählten Arbeit der *Wooster Group*, ihrer Inszenierung des „Hamlet“, um einen Umgang mit Sprache, d.h. einen Umgang mit einem dramatischen Werk handelt, der sich zwischen Affirmation und Subversion eben dieses Werkes bewegt.

3. Kritik an Julia Kristeva

Stehen die früheren Arbeiten Julia Kristevas einem dekonstruktivistischen Ansatz nahe, der auf die Pluralisierung eines phallogozentristischen, eindeutigen, gesetzten Sinns aus ist, so nähert sie sich ab Mitte der 70er Jahre immer stärker einem essentialistischen Ansatz und einem Feminismus der Differenz, d.h. einer als positiv gesetzt verstandenen Identität und entfernt sich damit vom Differentialismus, der im Sinne Derridas als ‚Différance‘, also als ständiger Aufschub von Identität begriffen wird. Mutterschaft, die sie ja auch schon mit dem Begriff der ‚Chora‘, als mütterlich konnotierten Raum behandelt, und die damit verbundenen psychoanalytischen Themen von Inzest und Triebsteuerung, werden bei Kristeva nicht als kulturell geprägte Diskurse beschreiben, sondern gelten als vordiskursive, maternalistische und essentialistische ‚Wahrheiten‘.²²⁸

Abgesehen von diesen ontologisch essentialistischen Positionen kritisiert Butler aber auch die Position die Kristeva dem Semiotischen im Verhältnis zum Symbolischen als untergeordnetes Prinzip, zuordnet. Kristeva sieht das Semiotische, das sie besonders in der poetischen Sprache verortet und das sich somit als Begriff und Werkzeug für die Analyse von Theatertexten und ihre Übersetzung in das materielle Zeichensystem der Aufführung anbietet, als ursprünglich Weibliches und als „vordiskursive Libido-Ökonomie“²²⁹, vom phallischen Gesetz verdrängt und unterdrückt. Sie räumt dem Semiotischen nicht ein, dass es als unterdrückte Dimension der Sprache dauerhaft sichtbar bleiben kann, weil es „[...] bei anhaltender Präsenz innerhalb

²²⁸ Vgl. Becker, Ruth, Kortendiek Beate [Hrsg.]: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie Methoden Empirie. Wiesbaden: Springer Verlag, 2004, S. 46.

²²⁹ Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 124.

der Kultur zu Psychose und zum Zusammenbruch des kulturellen Lebens [...]“²³⁰ führen würde. Somit gesteht Kristeva laut Butler dem Semiotischen abwechselnd subversives Potential zu, verneint dieses aber im nächsten Moment wieder. Vor allem aber verknüpft sie das ‚Weibliche‘ mit einem psychoanalytischen Diskurs, und setzt es mit einer triebgesteuerten, inzestuösen Verbindung zwischen Mutter und Kind gleich, die durch die Kultur, die als väterliche Struktur organisiert ist, verboten wird. Sie siedelt ‚das Weibliche‘ also nicht innerhalb der Kultur an, sondern denkt es als ‚das Außen‘, ‚das Andere‘ und Psychotische. Dennoch, auch wenn Kristeva, mit der Ansiedelung des ‚Weiblichen‘ in einer vorsprachlichen Ebene, dieses aus der Kultur ausgrenzt, so geht es ihr doch darum Situationen auszumachen, in denen das Semiotische bspw. durch künstlerische und poetische Praxen, innerhalb der Kultur erfahrbar gemacht wird. In diesen Grenzerfahrungen bezieht sich das Semiotische und Symbolische aufeinander,²³¹ bzw. birgt, laut Kristeva, die Diskurspraxis ‚Kunst‘ die Möglichkeit, die Grenzen der „Bedingung der Gesellschaftlichkeit“²³² zu erreichen.

Diese Akte der *poesis* offenbaren eine Heterogenität der Instinkte, die ihrerseits den verdrängten Grund des Symbolischen freilegt, die Herrschaft des eindeutigen Signifikanten in Frage stellt und die Autonomie des Subjekts zerstreut, das in der Pose des unabdingbaren Grundes auftritt.²³³

Im Folgenden möchte ich die Überlappung von symbolischer und semiotischer Ordnung bzw. die Verflechtung von Materialität und Performativität von einer ontologischen Perspektive her neu denken, sodass der Körper, oder im Sinne Nancys, der ‚Corpus‘ und seine Ereignishaftigkeit, für die Strategien kollaborativer und theatraler Praxis nutzbar gemacht werden können.

4. Verkörperung und Ereignis

Nancy lokalisiert die Emergenz des Körpers in seiner „harten Fremdheit“ die das Denken berührt:

Vielleicht kann der ontologische Körper nur da gedacht werden, wo das Denken *an* die harte Fremdheit, die nicht-denkende und nicht denk-denkbare Exteriotität dieses Körpers

²³⁰ Ebda.

²³¹ „Ebenso wie die Geburt als Einbindung der instinktiven Triebe für die Zwecke einer gesellschaftlichen Teleologie verstanden wird, begreift sie [Kristeva] die poetische Produktion als Schauplatz, an dem die Spaltung zwischen Instinkt und Repräsentation eine kulturell kommunizierbare Form annimmt.“ In: Ebda. S.131.

²³² Kristeva, Julia: *Maternité selon Giovanni Bellini*. In: Ebda S. 131.

²³³ Ebda., S 131.

rührt. Doch einzig ein solches Anrühren [*toucher*] oder eine solche Berührung [*touche*] ist die Bedingung wahrhaftigen Denkens.²³⁴

Sinn entsteht also in der Berührung des Fremden, des Nicht-denkbaren. Er entsteht an der Grenze des Denkens als seine Verkörperung.

Erika Fischer-Lichte spricht dem Körper eine vergleichbare Position zu. Ihr Konzept der Verkörperung ist als „[...] ‚Korrekturinstanz‘ gegenüber textbasierten Repräsentationsmodulen orientierten Erklärungsmodellen [...]“²³⁵ zu verstehen. Dabei spielt das Verhältnis von Performativität und Ereignis eine entscheidende Rolle.²³⁶ So begreift auch Dieter Mersch in seinem Artikel „Das Ereignis als Setzung“ das Ereignis²³⁷ als Schnittstelle zwischen Materialität und Performativität:

Es gibt etwas an den Zeichen und Marken, gleichwie an der *Spur*, das *nicht* Zeichen bzw. nicht ‚Spur‘ ist: *Ereignis des Sichzeigens*, daß [sic!] gleichermaßen auch der Ort einer ‚Verweigerung‘ (Heidegger) ist, weil es so wenig im *Sagen* wie im *Zeigen* kenntlich gemacht werden kann, sondern jenseits des Darstellbaren oder Ausdrücklichen *geschieht*.²³⁸

Wenn sich Performativität also zwischen Repräsentation und Präsenz in der Wiederholung²³⁹ als Verkörperung ereignet, so beinhaltet dieses Ereignis stets etwas, das sich als emergentes Phänomen einer diskursiven Ordnung der Zeichen entzieht und verweigert. Genauso wie das Denken als Erzeugung von Sinn – der durch den Körper immer auch seine Grenzen berührt – selbst performativ zu verstehen und keinesfalls mit Bedeutung gleichzusetzen ist. Hier wird deutlich, dass sich die Begriffe Performativität, Praxis, Ereignis in einem komplexen System aufeinander beziehen. So kann Performativität zu einem neuen Verständnis von Praxis führen:

Zwar löst sein Modell [das Modell des Performativen] nicht die Frage nach dem Symbolischen, dem Medium und der Medialität ab, sondern ergänzt diese so, dass es in

²³⁴ Nancy: *Corpus*. S. 19.

²³⁵ Petrovic-Ziemer, Ljubinka: *Mit Leib und Körper: Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*, Bielefeld: transcript Verlag, 2011, S.186.

²³⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: *Performativität und Ereignis*. Tübingen: Francke, 2003

²³⁷ Vgl. Mersch, Dieter: *Das Ereignis der Setzung*. In: Ebd. Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: *Performativität als Ereignis*. Tübingen. 2002, S. 41- 56.

²³⁸ Ebd. S. 46, für weiterführende Überlegungen zur Ästhetik der Verkörperung siehe: Kolesch, Dors: *Bodies that matter. Verkörperung. Geschlecht, Performance im aktuellen Theater und Tanz*, In: Hornung, Camus [Hrsg.]: *Im Zeichen des Geschlechts: Repräsentation, Konstruktion, Intervention*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2008, S. 346-360.

²³⁹ „Derrida akzentuiert darüber hinaus die *Iterabilität* und *Zitathaftigkeit* performativer Äußerungen. Damit eine performative Äußerung gelingen kann, muss sie (je nachdem ob, man eine zeichentheoretische oder kulturtheoretische Perspektive einnimmt) als zitathaft oder ritualhafte Form in einem System gesellschaftlich anerkannter Konventionen und Normen erkennbar und wiederholbar sein. Das heißt auch, dass die Möglichkeit des Scheiterns und das Fehlschlagen performativer Äußerungen dem Sprechen und der Sprache nicht äußerlich, sondern inhärent ist.“ In: *Produktive Differenz*. Forum für Differenz- und Genderforschung, Universität Wien, veröffentlicht am 10.09.2003, online unter <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4> zuletzt ges. 17.05.17

die Register der Repräsentation und Darstellung, des Sinns und der Verkörperung die Aspekte der *Auf-* und *Vorführung*, der Präsentation und des Vollzugs einträgt. Entsprechend verlässt es die im engeren Sinne zeichen- und bedeutungstheoretischen Zugriffe und lenkt die Aufmerksamkeit auf jene Seite der Handlung und des Aktes, die in den bisherigen Ansätzen unberücksichtigt bleibt: die Seite der [...] *Setzung*. Betont werden so jene sich dem Semantischen, dem Sinn, dem Diskurs oder der Schrift widersetzenden Momente: die ‚Kraft‘, des ‚Ereignisses‘, ihre Nichtwiederholbarkeit und ihr Verhältnis zu Macht und Gewalt.²⁴⁰

5. Gemeinschaft als Praxis

Klassische handlungstheoretische Überlegungen zum Begriff der Praxis rekurren auf die aristotelische Unterscheidung zwischen ‚praxis‘ und ‚poiesis‘²⁴¹. Aristoteles unterscheidet hier zwischen Handlung, die kein ‚Werk‘ hervorbringt sondern als Vollzug einer Tätigkeit Selbstzweck bleibt, also ‚praxis‘ und ‚poiesis, die als Handlung zur Herstellung eines Produktes oder ‚Werkes‘ dient und dieses zum Ziel hat.²⁴² Auch, wenn sich Jean-Luc Nancy keinem solchen klassischen handlungstheoretischen Zugriff bedient, sondern sich über einen ontologisch phänologischen der Praxis sowie auch der Frage der Gemeinschaft nähert, spricht er in „Das gemeinsame Erscheinen“ von den aristotelischen Begriffen der ‚praxis‘ und ‚poiesis‘ und verdeutlicht: „*praxis* ist gemeinschaftlich, *poiesis* jedoch nicht.“²⁴³

Der Zusammenhang zwischen Gemeinschaft und Praxis ist bei Nancy also wesentlich. Er versteht Gemeinschaft nicht als Ideologie oder Konzept, sondern eben als Praxis, als etwas, das sich zwischen mehreren ereignet, „[...] die stets mehr sind als nur sie selbst und die doch niemals unendlich viele sind.“²⁴⁴ Dabei fasst Nancy Gemeinschaft als Gemeinsam-Sein, als grundsätzlich für die Modalität des Seins, sodass auch ‚das Politische‘²⁴⁵ – denn Gemeinschaft impliziert auch immer das Politische – bei ihm als ontologisch begriffen wird:

²⁴⁰ Kretschmer, Jens; Mersch, Dieter [Hrsg.]: Performativität und Praxis. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003, S. 151.

²⁴¹ Nicht zu verwechseln mit dem von Julia Kristeva geprägten Begriff ‚poesis.‘

²⁴² Vgl. Bräuer, Holm: Praxis. In: utb-Online-Wörterbuch Philosophie, online unter: http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=722&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=c3cb5598306e61514fcb9a075ecbabeec zuletzt ges. 30.06.17.

²⁴³ Nancy, Jean-Luc: Das gemeinsame Erscheinen. In: Vogl, Joseph [Hrsg.]: Gemeinschaften: Positionen zu einer Philosophie des Politischen. S. 180.

²⁴⁴ Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S. 141.

²⁴⁵ „Rückzug des Politischen bedeutet nicht dessen Verschwinden. [...] Der Rückzug des Politischen ist die ontologische Entdeckung und Entblößung des Mit-sein.“ In: Nancy: singular plural sein. S.67 Ausführlich zitiert auf. S. 69 in vorliegender Masterarbeit.

Die Philosophie muss neu-beginnen, mit sich neu-beginnen ausgehend von ihr selbst, das heißt gegen die politische Philosophie und die philosophische Politik. Dafür muss die zuallererst denken, wie wir unter uns ‚Wir‘ sind.²⁴⁶

Durch den Begriff des ‚Mit-Seins‘ rekurriert Nancy kritisch auf Martin Heidegger. Dieser erwähnt den Begriff in „Sein und Zeit“ in § 24, wo er das ‚Mit-Sein‘ für das ‚Da-Sein‘ des Menschen als ontologisch fundamental beschreibt. Diesen Gedanken greift Heidegger allerdings später nicht mehr auf sondern ersetzt ihn mit anderen Formen von Gemeinschaft. Die prominenteste und wohl auch die, mit den ideologisch verheerendsten Auswirkungen, ist jene des ‚Volkes‘. Das ‚Volk‘ bringt sich bei Heidegger als Werk selbst hervor, welches als verklumpende Identifikation²⁴⁷ mit eben diesem entsteht. Hier setzt Nancy dem Begriff des ‚Volkes‘ dem der ‚entwerkten Gemeinschaft‘ entgegen. Für die vorliegende Masterarbeit stellen Nancys Überlegungen zu ‚Entwerkung‘ und Gemeinschaft, d.h. seine Verknüpfung von ‚Entwerkung‘ und gemeinschaftlicher ‚Praxis‘, ein zentrales Moment dar. So wird nun der Verbindung von Werk und Autorschaft*, d.h. der Verbindung von Werk und phallischem Subjekt, die ‚Entwerkung‘, d.h. die Gemeinschaft als Praxis, gegenübergestellt. Dies geschieht anhand der Analyse der konkreten kollaborativen Praxis der *Wooster Group* (Kapitel III). Hier soll Jean-Luc Nancys Konzept des ‚Mit-Seins‘ auf seine theaterpraktische Anwendbarkeit hin überprüft werden.

In „Die undarstellbare Gemeinschaft“, die den französischen Originaltitel „La communauté désœuvrée“ zu Deutsch „entwerkte Gemeinschaft“ vielmehr er- als übersetzt, fordert Nancy

[...] im Denken der Gemeinschaft einen Exzeß [sic!] an Theorie (genauer gesagt, ein Überschreiten des Theoretischen) [...] der uns zu einer anderen *Praxis* des Diskurses und der Gemeinschaft verpflichten würde. [...] Was in unserem Zusammenhang also bedeutet, daß [sic!] nur ein Diskurs über die Gemeinschaft, wenn er sich ganz verausgibt, der Gemeinschaft die Souveränität ihrer Mit-teilung offenbaren kann (was eben heißt, ihr gerade *nicht* ihre *Einswerdung darzustellen* oder sie zu *bedeuten*).²⁴⁸

Die ‚entwerkte Gemeinschaft‘ kann also nur erscheinen, indem sie die Theorie überschreitet. Nancy sieht in der Literatur einen privilegierten Ort, an dem sich diese Überschreitung und damit das Erscheinen von Gemeinschaft ereignet.²⁴⁹ Mit Hilfe Michel Foucaults und Roland Barthes wurde Schreiben (*écrire*) als Überschreitung von Autorschaft* und somit auch als Überschreitung des literarischen Werkes erläutert. Mit der Infragestellung eines autonomen

²⁴⁶ Nancy: singular plural sein. S. 52.

²⁴⁷ Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S. 142.

²⁴⁸ Nancy: Die undarstellbare Gemeinschaft. S. 58-59.

²⁴⁹ Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S. 142.

und abgeschlossenen Autoren*-Subjekts stellt sich natürlich auch die Frage nach Gemeinschaft, die durch die performative Praxis des Schreibens erscheint. Auch hier setzt Nancys Denken an und verbindet die Geste des Schreibens mit der Gemeinschaft der Körper, die nicht nur bezeichnet, sondern auch bezeichnend sind und sich von der Bedeutung entfernen, sich *entschreiben*.

Sollte es etwas anderes geben, einen anderen Körper der Literatur als diesen bezeichneten/bezeichnenden Körper, so gäbe er weder Zeichen noch Sinn, und er wäre insofern nicht einmal geschrieben. Es wäre das Schreiben, wenn das ‚Schreiben‘ *das* bezeichnet, *was sich von der Bedeutung entfernt*, und *sich* deshalb *entschreibt*. Das Entschreiben vollzieht sich im Spiel eines un-bezeichnenden Zwischenraums: dasjenige, das die Wörter sets aufs neue von ihrem Sinn loslöst und sie ihrem Ausgedehnten überläßt [sic!]. Ein Wort, solange es nicht restlos in einem Sinn aufgeht, *bleibt* im Wesentlichen *zwischen* den anderen Wörtern ausgedehnt, derart angespannt, daß [sic!] es sie berührt, ohne jedoch zu ihnen zu gelangen: und dies ist die Sprache als *Körper*.²⁵⁰

Aber nicht nur in der Literatur, sondern auch im Theater, das Nancy ebenso als einen literarischen Ort denkt, sieht er die Möglichkeit, dass eine Form der Überschreitung (von Theater als Ort der diskursiven und symbolischen Ordnung) stattfindet. Besonders fruchtbar erscheint hier das Ins-Verhältnis-setzen von Darstellung (eines Werkes) mit der Praxis künstlerischen Handelns. Wie in den einführenden Kapiteln zum dramatischen Theater bereits aufgezeigt, versucht gerade das dramatische Theater der Darstellung eines literarischen Werkes, als einen fiktiven und geschlossenen Kosmos, gerecht zu werden. Das dramatische Theater ist somit nicht als Praxis zu verstehen, die sich fortwährend ereignet, sondern als eine in sich geschlossene Welt mit bereits festgeschriebenen Narrativen, welche ein wiederholbares Ergebnis erzielen sollen, sodass es – mit Aristoteles – der Ebene der ‚poiesis‘ zugeschrieben werden kann. Aber auch das postdramatische und performancenaher Theater verhält sich zur Darstellung eines Werkes: Gerade das in dieser Masterarbeit zur wissenschaftlichen Untersuchung herangezogene Beispiel kollaborativer Praxis, der Hamlet der *Wooster Group*, beschäftigt sich – indirekt oder direkt – durch die Bezugnahme auf William Shakespeare, mit der Darstellung eines dramatischen Werkes. Wie also verhält sich diese, auch durch Jean-Luc Nancy beschriebene Praxis der Gemeinschaft, als Praxis der Undarstellbarkeit, zur Darstellung?

Ist die Darstellung nur der von der originären Praxis abgefallene Rest, der für ein Fortleben im Kunstbetrieb notwendig ist – oder ermöglicht die Darstellung erst die Wahrnehmung der Praxis?²⁵¹

²⁵⁰ Nancy: Corpus. S. 63.

²⁵¹ Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S.143.

Bevor weiter auf die zentrale Fragestellung dieser Masterarbeit eingegangen wird, soll der im Vorangegangenen nur kurz angedeuteten Zusammenhang zwischen Gemeinschaft und literarischer Praxis näher untersucht werden. Auch um die aus diesen Überlegungen resultierenden Ergebnisse, anschließend auf das Moment, das sich zwischen Darstellung und Praxis ereignet, anzuwenden.

6. Schreiben

Nancy, zu dessen philosophischen Theorien wohl auch Judith Butler Wesentliches beigetragen hat, versucht ebenso wie Butler die Spaltung von Materie und Geist, den Körper-Seele-Dualismus im ontologischen Sinne neu zu denken. So ist „Corpus“, eines seiner Hauptwerke, als philosophische Unternehmung zu verstehen, die es sich zum Ziel gemacht hat, den Körper von der Umklammerung dieses Dualismus zu lösen, und diskursive Ordnungen, wie das Schreiben vom Körper, in ein Entschreiben der Körper zu überführen.

Es bliebe, nicht über den Körper zu schreiben, sondern den Körper selbst. Nicht die Körperlichkeit, sondern den Körper. Nicht die Zeichen, Bilder, Chiffren des Körpers, sondern den Körper.²⁵²

Nancy denkt Schreiben wie auch Gemeinschaft als Praxis und als performativen Akt und setzt den Körper, die Schrift und die Gemeinschaft in einen konstitutiven Zusammenhang. Wenn wir also mit Butler gesehen haben, wie sich Körper durch performative Sprechakte materialisieren und ihre Identitäten durch die Veränderung der Kontexte, durch Maskerade oder Parodie normativer Diskurse, verschoben werden können, versucht Nancy Schreiben – im Sinne einer Zeichensetzung – als eine Entschreibung dieser Bedeutungen zu verstehen. Denn als Grenze markiert die Schrift die Linie zwischen Bedeutung und Bedeutungslosigkeit, zwischen Diskurs und Materie; Begriffe, die allerdings gerade durch den Prozess des Schreibens nicht mehr dualistisch gedacht werden können.

Das Schreiben rührt an die Körper *entlang der absoluten Grenze*, die den Sinn des einen von der Haut und den Nerven des anderen trennt. Nichts *geht hindurch*, und eben dort berührt es.²⁵³

Mit der rituellen Formel: „Hoc est corpus meum“²⁵⁴ beschreibt Nancy also nicht nur die Distanz, die zwischen der Sprache und dem Körper liegt, sondern auch die Gespaltenheit, die Fragmentierung des Körpers, dem selbst textuelle Struktur zu Grunde liegt. Der Körper changiert bei Nancy zwischen einem durch kulturell bedingter Diskurse bezeichnetem Körper und einem Körper der selbst bezeichnet, d.h. Zeichen setzt, welche sich allerdings einem

²⁵² Nancy: Corpus. S. 13.

²⁵³ Ebda. S. 15.

²⁵⁴ Ebda. S. 9.

eindeutigen und phallischen Sinn entziehen. Auf diese Weise schreibt der Körper und entschreibt sich einer diskursiven und normierenden Ordnung. Der Körper gibt der performativen Geste des Schreibens nicht nur „Statt“²⁵⁵, er ist selbst diese Geste.

Die Ontologie erweist sich bei Nancy als Schrift und Schreiben als Berührung, es ist „[...] weder das Zeigen doch das Aufzeigen einer Bedeutung, vielmehr eine Geste, um an den *Sinn zu rühren*.“²⁵⁶ So ist das Schreiben als Berührung aber auch als Bewegung zu verstehen, als etwas das sich nach Draußen richtet und das Fremde adressiert: „[...] wer schreibt der berührt nicht, in dem er anfaßt [sic!], in die Hand nimmt, *begreift*, sondern er [sic!] berührt, indem er [sic!] sich richtet, sich sendet *an* die Berührung eines Draußen.“²⁵⁷ Dieses Draußen, das Fremde ist allerdings auch das Fremde als der eigene Körper, als das „[...] hoc est enim corpus meum [...]“, das ‚Dies‘, als das ‚Da-Drüben‘, das gespaltene Subjekt, das sich als fremdes adressiert, sich auf sich zubewegt und dadurch unendlich ausdehnt. Es bleibt fremd auch im Kontakt, denn „[...] das macht das Tasten aus, die Berührung der Körper [...]“²⁵⁸. Schreiben ist Distanz, die sich zwischen dem Subjekt und dem Außen, aber auch im Subjekt als das Außen, auftut und gleichzeitig Kontakt, der sich als trennendes Moment ereignet. Ähnlich den Körpern der Liebenden: „[...] sie berühren sich, sie erneuern unendlich ihren Zwischenraum, sie rücken voneinander ab, sie adressieren sich einer dem anderen, den anderen.“²⁵⁹ Das Schreiben, im Sinne Nancys, ist also nicht als Schreiben des Körpers zu verstehen, sondern als ein Entschreiben des Körpers. Als eine ‚Ontologie des Körpers‘ die er mit der ‚Entschreibung des Seins‘ gleichsetzt²⁶⁰.

Angesichts der Rolle, die er in seiner Körpertheorie dem Schreiben und der Schrift einräumt, muss man mit Jean-Luc Nancy, wenn man vom Körper spricht, wohl auch vom ‚Textkörper‘ und somit auch von einer Texttheorie sprechen, die sich selbst, angesichts der Lektüererfahrung von ‚Corpus‘, tatsächlich überschreitet. Dieses Überschreiten ist der Moment, in dem sich auch die Literatur ereignet. Sie ist ihr poetologischer und ästhetischer Gehalt, der durch ein performatives Denken, ein Denken der Bewegung, des Sich-

²⁵⁵ Nancy verwendet die Formulierung Statt geben, im Sinne von Raum geben: „Die Körper sind nichts Volles, kein gefüllter Raum [...], sie sind *offener* Raum, d.h. in gewisser Hinsicht [...] das, was man als die *Stätte* bezeichnet. [...] So und auf tausend andere Arten [...] gibt der Körper der Existenz *Statt*. In: Nancy: Corpus. S. 18.

²⁵⁶ Ebda. S. 20.

²⁵⁷ Ebda.

²⁵⁸ Ebda. S.21.

²⁵⁹ Ebda.

²⁶⁰ Ebda.

Adressierens an den Körper rührt. Die Literatur und das Theater sind somit Orte in dem sich das ‚Sein‘ ,entschreibt‘.

Nicht erst in „Corpus“, schon in „Die undarstellbare Gemeinschaft“ betont Nancy, dass „[...] eine gemeinhin als ‚literarisch‘ oder ‚ästhetisch‘ bezeichnete Erfahrung [...] [mit der] „[...] Erfahrung der Gemeinschaft [...] zu ringen hat.“²⁶¹ Dabei nennt er die frühen Schriften Roland Barthes als Beispiel für dieses Ringen, für diese Form der Praxis und des Überschreitens der Literatur. Dieser schreibt selbst über die Überschreitung des Werkes durch Praxis in „Das semiologische Abenteuer“:

Der Text, im modernen Sinn, [...] unterscheidet sich grundlegend vom literarischen Werk: Er ist kein ästhetisches Produkt, sondern eine signifikante Praxis; er ist nicht eine Struktur, sondern eine Strukturierung; er ist nicht ein Objekt, sondern eine Arbeit und ein Spiel; er ist nicht eine Menge geschlossener, mit einem freizulegenden Sinn versehener Zeichen, sondern ein Volumen sich verschiebender Spuren; [...]; der Text geht über das frühere literarische Werk hinaus;²⁶²

Obwohl sich Gemeinschaft historisch gesehen meist im „[...] Absoluten des Werkes oder sich selbst als Werk verwirklicht“²⁶³ und trotz der problematischen Verknüpfung des faschistischen Gemeinschaftsbegriffs mit einem absoluten Werkbegriff,²⁶⁴ wie auch der genauso problematischen Forderung nach einer „[...] Wiederkehr einer ‚Republik der Künstler‘“ als „[...] simples, klassisches und dogmatisches Wahrheitssystem: nämlich eine dem Politischen (der Form oder der Reglementierung der Gemeinschaft) adäquaten Kunst, eine der Kunst adäquaten Politik [...]“²⁶⁵ bleibt Nancy bei seiner Forderung nach einer literarischen, d. h. auch ästhetischen Erfahrung der Gemeinschaft. Dafür müssen „[...] aber alle Begriffe, die diese Frage tangieren, [...] umgewandelt werden, müssen in einem anderen Raum von Neuem ins Spiel gebracht werden, in einem Raum, der ganz anders strukturiert wäre als durch die Dispositive, die sich einem nur allzu leicht aufdrängen.“²⁶⁶

7. praxis, poiesis, mimesis

Nancy lässt keinen Zweifel daran, dass die Identifikation mit einer Gemeinschaft, als ein von ihr selbst hervorgebrachtes Werk, Gemeinschaft verunmöglicht: „Die Immanenz, d.h. die einheitsstiftende Verschmelzung, birgt keine andere Logik in sich, als die des Selbstmordes

²⁶¹ Nancy: Die undarstellbare Gemeinschaft. S. 23.

²⁶² Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt/M. 1988. S. 11.

²⁶³ Nancy: Die undarstellbare Gemeinschaft. S. 24.

²⁶⁴ Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S.162.

²⁶⁵ Nancy: Die undarstellbare Gemeinschaft. S. 24.

²⁶⁶ Ebda. S. 24-25.

der Gemeinschaft, die sich auf das Prinzip der Immanenz bezieht.²⁶⁷ Was aber bedeutet dies für das Theater? Wie steht es um das Verhältnis von künstlerischen Theaterpraxen, den Praxen der Gemeinschaft und den Formen theatraler Darstellung? Wie bringen künstlerische Praxen Gemeinschaft in Erscheinung, wenn der Begriff der Darstellung an den Begriff des Werkes gebunden ist? Wie kann Darstellung das dargestellte Werk überschreiten? Kann sich Gemeinschaft überhaupt durch Darstellung ereignen? Und wie kann es zu einer Praxis der Darstellung kommen, die sich analog zu einer Praxis der Gemeinschaft verhält? Kurz: In welchem Verhältnis stehen Darstellung und Praxis?

Auch hier erweist sich, zunächst überraschender Weise,²⁶⁸ die aristotelische ‚Poetik‘ als besonders hilfreich: Aristoteles definiert Darstellung als ‚mimesis‘, als Nachahmung von Handlung, also als eine Darstellung von Praxis. Diese ‚praxis‘ bezieht sich bei Aristoteles auf das Leben selbst, als Lebensform, die immer schon eine soziale und gemeinschaftliche Komponente mitartikuliert, die der Philosoph mit ‚bíos‘ umschreibt.²⁶⁹ Die Begriffe ‚bíos‘ und ‚praxis‘ stehen bei Aristoteles also in einem engen Zusammenhang und treten in seiner ‚Poetik‘ so oft zusammen auf, dass es an manchen Stellen schwierig erscheint, sie überhaupt voneinander zu trennen. Dem Begriff der ‚praxis‘ stellt Aristoteles, wie bereits in einem vorangegangenen Kapitel kurz erwähnt, die ‚poieses‘, als Handlung gegenüber, die zwar auch Handlung hervorbringt, diese allerdings zu einem Werk verhärtet und sie als Bewegung und ständiges Werden verhindert. ‚Praxis‘ hingegen kann als anhaltende Forschung und im Sinne Nancys als ‚entwerkt‘ bezeichnet werden, da sie zu keinem Ergebnis kommt, d.h. kein Werk hervorbringt, sondern sich selbst, jedoch nicht sich selbst als Werk, sondern als Praxis.

Im Band ‚Mit-Sein‘, der sich für die wissenschaftliche Herangehensweise dieser Masterarbeit als äußerst hilfreich erwiesen hat, und der u.a. von Jörn Etzold herausgebracht wurde, setzt Etzold Kunst zwar nicht mit ‚praxis‘ gleich, stellt diese aber in ein enges und grundsätzliches Verhältnis. Und denkt man an die aristotelische Verknüpfung von ‚bíos‘ und ‚praxis‘, kann

²⁶⁷ Ebda. S. 32.

²⁶⁸ Überraschend deshalb, weil die aristotelische ‚Poetik‘ mit ihrem Dreigestirn von Drama, Handlung und Nachahmung, wie schon in den einleitenden Kapiteln zum ‚Dramatischen Theater‘ behandelt, für die Definition des ‚dramatischen‘ und nicht des ‚postdramatischen‘ bzw. performancenahen Theaters herangezogen wird. Ich musste allerdings feststellen, dass sich das Denken des ‚Dramatischen‘ vom ‚Postdramatischen‘ her, besonders für die Frage nach dem Verhältnis von (‚dramatischer‘) Darstellung und (‚postdramatischer‘) Praxis, als äußerst fruchtbar erweist. So soll auch hier darauf hingewiesen werden, dass sich der Begriff der ‚mimesis‘ – wie auch im Folgenden noch weiter ausformuliert – nicht als ein der Realität nachgehendes Moment verstanden werden soll, sondern bereits die handelnden Menschen, deren Handlungen im Theater nachgeahmt werden, selbst breites mimetisch handeln.

²⁶⁹ Vgl. Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: ‚Mit-Sein‘. S. 141-171.

mit Bert Brecht, „[...] der in diesem Fall nicht zufällig das Theater im Auge hat“²⁷⁰, festgestellt werden, dass sich Kunst also auf die ‚Vorgänge des Lebens‘²⁷¹ bezieht. Da aber das Leben, im ontologischen Sinne und im Sinne Nancys, als ‚Da-Sein‘ immer schon als ‚Mit-Sein‘ und als ‚Singular-Plural-Sein‘ begriffen werden muss, so können diese ‚Vorgänge des Lebens‘ niemals als *eine* bestimmte Praxis definiert werden, sondern sind stets aufgespalten, fragmentiert und als viele einzelne und unterschiedliche Praxen zu begreifen.

‚Mimesis‘ bringt im Gegenteil zur ‚poiesis‘ also nichts hervor, das vorher nicht da war, sondern steht mit dem Sein, mit ‚bíos‘, in einem konstitutiven Verhältnis, in dem es sich *darstellend* auf das Sein bezieht: „Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung (‚mimesis‘) von Menschen (‚anthropoi‘), sondern von Handlung (‚praxis‘) und Lebenswirklichkeit (‚bíos‘).“²⁷² ‚Mimesis‘ bringt das Leben nicht als abgeschlossenes Ganzes, als klar abgegrenzte Entität und Einheit in Erscheinung, sondern als ein *gemeinsames* Handeln, in dem es selbst gemeinsames Handeln ist. Aristoteles schreibt in seiner ‚Poetik‘ in Zusammenhang mit ‚bios‘ im Plural von ‚Handelnden‘. Dieses gemeinsame Handeln kann durch ‚mimesis‘ sichtbar gemacht werden. ‚Mimesis‘ ist bei Aristoteles demnach, anders als bei Platon, keine „[...] defizitäre Nachahmung eines Dings, das selbst wiederum defizitäre Nachahmung einer Idee ist[,] [...]“²⁷³ sondern ahmt das menschliche Zusammenleben gerade dadurch nach, indem es selbst als das Handeln vieler in Erscheinung tritt.

An dieser Stelle erscheint es mir besonders interessant, ‚bios‘ als ein der ‚mimesis‘ vorangehendes Moment in Frage zu stellen bzw. umzukehren. Denken wir bspw. nur an den im Vorherigen bereits ausführlich behandelten Performativitätsbegriff bei Judith Butler, in dem sich, durch die Darstellung und Wiederholung von Sprechakten als performative Wiederholung von sozialer Praxis, Körper erst als Subjekte materialisieren. In einer ähnlichen Überlegung bezieht sich Jörn Etzold in seinem Beitrag „Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst“, den er zusammen mit Elke Bippus und Jörg Huber verfasst hat, auf Lacoue-Labarthe, der den Menschen in dem Maße als „[...] ein politisches Tier bezeichnet, wie er ein mimetisches Tier ist.“²⁷⁴

²⁷⁰ Ebda. S. 146.

²⁷¹ Brecht, Bertold: Der Messingkauf, In: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, band 22, Berlin [u.a.], 1993, S. 695-869, Hier: S. 698. In: Ebda. S. 146.

²⁷² Aristoteles: Poetik, S.20.

²⁷³ Vgl. Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S. 149.

²⁷⁴ Ebda. S. 150.

Aber auch bei Jean-Luc Nancy finden wir nicht nur in ‚Corpus‘ Überlegungen zum Begriff des ‚Seins‘ und der Darstellung: „Das Sein ist nichts als sein eigenes ‚als Sein‘. [...] Es ist es, in konstitutiver Weise. Das Sein ist also sofort, unmittelbar, *mit sich* vermittelt, selbst Vermittlung, Vermittlung ohne Instrument.“²⁷⁵ Das Sein kann also nur als sich selbst darstellend erscheinen und wahrgenommen werden. Die Welt selbst wird bei Nancy zur Bühne, in dem sich die Einzelnen, als singular pluralen Sein, im Raum zueinander verhalten:

Diese Bühne – dieses ‚Theater der Welt‘ [...] ist bühnenhaft im Sinne des Ausschnitts und der Eröffnung einer Raum-Zeit der Verteilung von Singularitäten [...] Die Bühne ist der Raum der Mit-Erscheinung, ohne die es ein reines und schlichtes Sein, das heißt alles und nichts, alles wie nichts, nicht gäbe. Das Sein gibt sich singular plural und verpflichtet sich so selbst zu seiner eigenen Bühne. Wir präsentieren uns ein-ander als ‚ich‘, ebenso wie ‚ich‘ sich uns jedes Mal ein-ander als ‚uns‘ präsentiert.²⁷⁶

Dieses gemeinsame Erscheinen, die Mit-Erscheinung, (*com-parution*) impliziert auch ein radikales Neudenken der Beziehung von Subjekt und Objekt, die es so unter den einzelnen Singularitäten schlicht nicht mehr gibt. Das gemeinsame Erscheinen ist ein Erscheinen der singular Pluralen als Gleiche. Diese Form des Erscheinens, der Darstellung als (Lebens)-Praxis, ist aber als Form der Präsenz zu verstehen und findet nicht allein im Modus der Repräsentation statt: In der Welt als Bühne legen sich Präsenz und Repräsentation, als ‚Re-Präsenz‘ übereinander: „[...] keine Präsentation, die nicht schon in der ‚Repräsentation‘ ist, das heißt keine ‚Präsenz‘, die nicht Präsenz der einen den anderen gegenüber ist.“²⁷⁷

In diesem Sinne ist nicht nur ‚mimesis‘ als gemeinschaftliche Praxis mit ‚bios‘, sondern auch ‚bios‘, als gemeinschaftliches Handeln, untrennbar mit ‚mimesis‘ verknüpft. Wobei ‚mimesis‘ nicht als der ‚Realität‘ untergeordnet bzw. als chronologisch nachgeordnet verstanden werden darf: „Menschliche Empfindung ahmt die Kunst ebenso nach wie umgekehrt Kunst das Leben.“²⁷⁸ Allerdings wäre es irreführend, die mimetischen Praxen, die sich im Leben ereignen, mit jenen des Theaters gleichzusetzen; schließlich würde durch diese Homogenisierung der unterschiedlichen Praxen von ‚mimesis‘ und Gemeinschaft das Erscheinen von Gemeinschaft im Theater in der Gleichsetzung mit ‚bios‘ absorbiert werden. Die mimetischen Praxen als theatrale Praxen müssen sich demnach von jenen, die sich im Bereich des ‚bíos‘ ereignen, absetzen. Es stellt sich nun also die Frage, mit welchen Techniken sich ‚mimesis‘ als theatrale Praxen von ‚mimesis‘, die sich im Bereich des ‚bios‘ ereignet, unterscheiden.

²⁷⁵ Nancy: singular plural sein. S. 142.

²⁷⁶ Ebda. S. 106.

²⁷⁷ Ebda. S. 108-109.

²⁷⁸ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 55.

Aristoteles führt hier den Begriff des ‚mythos‘ ins Feld, der die unterschiedlichen Praxen zu einem übersichtlichen Ganzen, zu einer Zusammenfügung der Geschehnisse²⁷⁹ verknüpft. Bereits im Kapitel ‚Dramatisches Theater‘, in dem das ‚Drama‘ auch im Zusammenhang mit der aristotelischen ‚Poetik‘ definitorisch umrissen wurde, wurde der ‚mythos‘, im aristotelischen Sinne, als übersichtlicher und überschaubarer Plot beschrieben, der „[...] sich dem Gedächtnis leicht einprägt.“²⁸⁰ Er hat einen klar definierten Anfang und ein klar definiertes Ende. In seiner Abgeschlossenheit ist er ein wesentliches Merkmal für das dramatische Werk und kann somit der ‚poiesis‘ zugeordnet werden. Weit interessanter für die Befragung der mimetischen Praxis und ihrer Modi und Techniken ist der Begriff den Hölderlin dem ‚mythos‘ entgegenstellt. In seinen „Anmerkungen zum Ödipus“²⁸¹ verwendet er den Begriff des ‚Kalkuls‘ und verweist damit auf den Zusammenhang von ‚mimesis‘ und „[...] Rhythmus, im höheren Sinn [...]“²⁸². Durch dieses Kalkül des Rhythmus wird auch die Zäsur in die Darstellung miteingeschlossen, als „[...] gegenrhythmische Unterbrechung [...]“²⁸³: Die Zäsur unterbricht die Handlung – den ‚mythos‘, wie die ‚praxis‘ – und macht dadurch das Handeln sichtbar.²⁸⁴

Mimesis kann also als künstlerische Praxis wie bspw. in performancenahem Theater an der Grenze zur ‚Realität‘ angesiedelt sein, darf deshalb allerdings nicht mit eben dieser verwechselt werden. Vielmehr ist diese Ansiedelung im Sinne Hölderlins, als ‚Kalkül der Darstellung‘ zu verstehen. Diese ‚Kalküle der Darstellung‘ können durch den Gebrauch verschiedener Techniken erreicht werden, wie bspw. durch Improvisation oder durch bestimmte Dispositive, wie Raum, aber auch durch Requisiten, den Einsatz von Bühnentechnik etc. In diesem Zusammenhang und hinsichtlich einer mimetischen Praxis, die man als Forschung ohne Ergebnis verstehen kann, zeigt sich auch die Verwandtschaft des Begriffs Praxis zu dem Begriff der ‚Probe‘, deren Darstellung, als kalkuliertes Mittel, auch am konkreten Beispiel der *Wooster Group* im dritten Kapitel dieser Masterarbeit untersucht wird.

Kunst kann sich also niemals vollkommen im Bereich des ‚bios‘ aufhalten und mit diesem verschmelzen. Schauspieler*innen oder Performer*innen bleiben in ihren Darstellungsweisen,

²⁷⁹ Vgl. Aristoteles: Poetik, S. 29.

²⁸⁰ Ebda. S. 27.

²⁸¹ Hölderlin, Friedrich: Anmerkungen zum Ödipus“, in: Sämtliche Werke und Briefe, Band 2, München 1992, S. 639-376, hier: S.369.

²⁸² Ebda.

²⁸³ Ebda.

²⁸⁴ Vgl. Kapitel ‚Unterbrechung‘, S. 65 in vorliegender Masterarbeit.

ob sich diese nun einem performancenahen, postdramatischen oder klassischen, dramatischen Theater zuordnen lassen, Teil eines Kalküls der Darstellung. Sie adressieren zwar die menschliche Praxis als ‚Reales‘²⁸⁵, werden aber, auch wenn sie dieses im Sinne Nancys *berühren* und dabei an dessen Sinn *rühren*, nicht Teil davon; sie können niemals damit verschmelzen. Durch diese Berührung des ‚Realen‘, die sich durch verschiedene Kalküle der Darstellung ereignet, wird ‚mimesis‘ überhaupt erst in Erscheinung gebracht, gerade durch den Abstand, die Differenz, die Unterbrechung zu ihr. Die Schauspieler*innen werden nicht Teil der Zuschauer*innen, der gemeinschaftlichen Lebens-Formen des ‚bíos‘. Sie stellen allerdings auch kein Werk dar, sind nicht Teil von ‚poiesis‘. Demnach ist Theater eine Form der mimetischen ‚praxis‘, die die Praxis des gesellschaftlichen Handelns unterbricht und diese somit erst in Erscheinung bringt.

8. Unterbrechung

Wie Hans-Thies Lehmann in seinem theaterwissenschaftlichen Standardwerk konstatiert, sind dem in sich geschlossenen fiktiven Kosmos des ‚dramatischen Theaters‘ eine Reihe von intendierten und konventionalisierten Unterbrechungen inhärent, die allerdings nicht als ‚reale‘ Ausbrüche aus dem dramatischen Kosmos, bzw. als ‚Einbruch des Realen‘, zu verstehen sind, sondern eher als Rahmung eben dieser fiktiven Welt. Besonders in den Stücken Shakespeares verortet er solche inszenierten Brüche: „Shakespeares Gestalten kommunizieren oft heftig mit dem Publikum [...]“²⁸⁶, aber auch die Klagerufe der Figuren in der griechischen Tragödie richten sich nicht nur an Götter, sondern auch an die Theaterzuschauer*innen²⁸⁷; so lassen sich in den meisten Epochen der Theatertradition Kunstgriffe der Unterbrechung finden, dennoch sind diese unterschiedlichen Varianten des „Aus-dem-Stück-Hinaussprechen[s]“²⁸⁸ dergestalt in das Drama und seine inszenatorische Umsetzung integriert, dass sie den Fluss der Handlung nicht unterbrechen. Lehmann vergleicht das Drama in seiner Abgeschlossenheit mit dem Rahmen eines Bildes, „[...] der das Bild nach innen zusammen- und nach außen abschließt.“²⁸⁹ Im Gegensatz zu Nancy sieht Lehmann jedoch den kategorialen Unterschied zwischen Bild und Theater – im Übrigen auch den kategorialen Unterschied zwischen Theater und der niedergeschriebenen Erzählung, sowie auch den Unterschied von Theater und Film –, darin, dass Theater „[...] ein Vorgang in

²⁸⁵ Ich möchte wiederholt darauf hinweisen, dass mit dem ‚Realen‘ keine gesellschaftliche Wirklichkeit gemeint ist, die sich einem Narrativ der symbolischen Ordnung unterordnen ließe, sondern, dass das ‚Reale‘, in dieser Masterarbeit, als (materielle) Präsenz aufgefasst wird.

²⁸⁶ Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 170.

²⁸⁷ Vgl. ebda.

²⁸⁸ Ebda. S. 171.

²⁸⁹ Ebda.

actu²⁹⁰ sei, das Bild, die abgeschlossene Erzählung und der Film jedoch nicht. Nancy allerdings spricht auch dem Bild, der Schrift und dem Film, genauso wie dem Theater, eine Ereignishaftigkeit zu; er versteht Bild wie Film als einen Vorgang und Praxis, als Berührungen des Realen, die niemals mit diesem verschmelzen können; in seinen Überlegungen zu Kunst, Theater, Bild, Kino, aber auch zum Körper, geht es Nancy vor allem um die Überwindung dieses kategorialen Unterschieds von Festgeschriebenem und Ereignis. So bezeichnet er bspw. die Leinwand, wie auch den Körper (auch die Körper der Schauspieler*innen) als Grenze, die das Reale berührt und in der der Sinn *Satt hat*²⁹¹; eine Grenze, die auch als ein Dazwischen gelesen werden muss: ein Ort der Präsenz, aber auch der Repräsentation, so dass nicht mehr von einer Rahmung oder einem Abschluss gesprochen werden kann, der das Innen vom Außen trennt, sondern Innen wie Außen *ist*. Auch wenn Hans-Thies Lehmann allein das Theater als einen Vorgang in actu begreift und es dadurch von anderen Kunstgattungen abzugrenzen sucht, erscheint es mir an dieser Stelle spannend, näher auf den von ihm geprägten Begriff des „Einbruchs des Realen“²⁹² einzugehen, nicht um diesen von anderen Künsten, wie bspw. der bildenden Kunst oder dem Film abzuheben, sondern, um im späteren Verlauf dieser Masterarbeit Parallelen zwischen dem ‚Einbruch des Realen‘ im Theater und dem Verständnis von Bild und Film als Berührungen des Realen, sowie dem Einsatz von Bild und Film innerhalb des Theaters, zu suchen.

9. Unentscheidbarkeit und Differenz

Lehmann, der das Reale im postdramatischen Theater nicht wie im dramatischen Theater auf einer Reflexionsebene verhandelt sieht, d.h. nicht als ein ‚Sprechen-über‘ oder ein ‚Zeichen-für‘ begreift, sondern es tiefgreifender als theatrale Gestaltung, als theatrale Praxis selbst, quasi als „Basismittel des Theaters“²⁹³ versteht, spricht in diesem Zusammenhang von einer „Ästhetik der Unentscheidbarkeit“²⁹⁴ und meint damit Momente, die in der Aufführung als Inszenierungsbruch wahrgenommen werden, allerdings genauso intendiert und inszeniert sein könnten; bzw. selbst als inszeniertes Moment eine Spur oder einen Splitter des Realen enthalten. Diese Momente können bspw. durch die Reduktion von Theatermitteln und Bühnenzeichen erzeugt werden, so z.B. durch das Einschalten der Saallichter.²⁹⁵ Diese

²⁹⁰ Ebda.

²⁹¹ Vgl. Nancy: Corpus. S. 18. Ausführlicher zitiert in Fußnote 255, auf S. 59 in dieser Masterarbeit

²⁹² Ebda. S. 170.

²⁹³ Ebda. S. 171.

²⁹⁴ Ebda.

²⁹⁵ Lehmann verweist hier auf Jan Fabres „Die Macht der theatralen Torheit“, eine Inszenierung in der die Schauspieler*innen mitten in der Vorstellung eine Art Pause machen, deren Grund, ob nun real notwendig oder inszeniert, ungeklärt bleibt. In: Ebda. S. 171-172.

Reduktion der Theaterrmittel, die einer bestimmten Erwartung an das Theater als virtuos aufgefasste, übersteigerte Form der Illusionierung diametral gegenübersteht, ist oftmals dem Vorwurf der Trivialität und Banalität ausgesetzt; der Einbezug des Realen, sei es nun durch Reduktion der Theaterrmittel oder durch, wie wir es später bei der *Wooster Group* sehen werden, die Benützung von Technologien, erfordert aber natürlich auch bestimmte Kalküle und Techniken, die durchaus auch ein hohes Maß an Virtuosität und Handwerk verlangen; denn es geht hier eben nicht darum, das Reale „[...] wie in den Sensationsprodukten der Pornoindustrie [...]“²⁹⁶, als bloße Behauptung zu präsentieren, sondern darum, dass der zentrale Punkt am ‚Einbruch des Realen‘, die Verunsicherung ist, die durch die „[...] Unentscheidbarkeit [entsteht], ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat.“²⁹⁷ Anders als Peter Brook – der in seinem Essay ‚Der leere Raum‘²⁹⁸ die Definition einer Theaterhandlung unternimmt, indem er behauptet, dass es zur Erzeugung einer theatralen Situation ausreiche, dass ein Mann durch einen Raum gehe, während ihm ein anderer dabei zusehe – bin ich der Meinung, dass zur Erzeugung dieses Flirrens zwischen Realem und reiner Zeichenhaftigkeit, das, wie auch Hans-Thies Lehmann meint, als „Basismittel des Theaters“ gelten kann, mehr nötig ist, als die bloße Präsenz des Realen, wie auch mehr (oder eben weniger), als die zur reinen Repräsentation hochstilisierten Bühnennittel; es ist ein genaues Kalkulieren nötig, eine Gratwanderung zwischen dem Fehler als einem Scheitern an der Virtuosität und einem Scheitern, dem in seinem Rhythmus ein hohes Maß an Virtuosität anhaftet, um einen Moment von konzentrierter Realität und intensiver Theatererfahrung zu ermöglichen, die sich gegenseitig bedingen und überlappen.

Anhand der *Wooster Group* und ihrer kollaborativen Theaterpraxis, der ich mich im dritten Kapitel dieser Masterarbeit widmen werde, wird besonders ersichtlich, inwieweit der Fehler als Kalkül der Darstellung bzw. Scheitern und Virtuosität miteinander verknüpft sind und wie die verschiedenen Formen der intendierten Fehler, als Einbrüche des Realen zur Überwindung von Autorschaft* und Werk beitragen. Auch Hans-Thies Lehmann beschreibt in ‚Postdramatisches Theater‘ den Fehler als ein dem Theater inhärentes, wenn auch nicht immer bewusst eingesetztes Mittel; das Reale wurde zwar im ‚dramatischen Theater‘ „[...] ästhetisch und konzeptionell ausgeschlossen, haftet ihm aber unumgänglich an. Manifest wird es gewöhnlich nur in Pannen.“²⁹⁹ Der Einbruch des Realen, der im ‚dramatischen Theater‘

²⁹⁶Ebda. S. 173.

²⁹⁷Ebda.

²⁹⁸ „Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles was zur Theaterhandlung notwendig ist.“ In: Brook, Peter: *Der leere Raum*. Berlin: Alexander Verlag, 13. Aufl. 2016, S. 9.

²⁹⁹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 173.

eher als peinlicher Fehler auftritt, führt in performancenahem d.h. postdramatischem Theater zur Einsicht, dass es im Theater, als kollaborative Praxis, „[...] keine feste Grenze zwischen dem ästhetischen und dem außerästhetischen Bereich gibt“³⁰⁰, und dass Theater genau an dieser Grenze stattfindet: dieser Grenze zwischen zeichenhafter und realer Praxis, der Grenze zwischen Präsenz und Repräsentation.

Dennoch darf das ‚Reale‘, das im postdramatischen Theater in die fiktive Welt der Theaterhandlung einbricht oder sich vielmehr über diese legt und nicht mehr von ihr zu unterscheiden ist, nicht als gesellschaftliche Wirklichkeit verstanden werden. Das Reale ist selbst die Unterbrechung einer gesellschaftlichen Wirklichkeit. An dieser Stelle, an der Bruchstelle zwischen Realem als sinnliches Ereignis und Realität als einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, verortet Lehmann auch die Möglichkeit des Politischen im Theater, als eine Differenz zur Politik, und als ihre Unterbrechung. So betont er:

Das Politische kommt im Theater zum Tragen, wenn und nur wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Woraus [...] die nur scheinbar paradoxe Formel folgt, dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss. Mit Hilfe eines solchen Konzepts kann man versuchen, Versionen oder Aspekte einer theatralen ‚Zäsur‘ des Politischen zu beschreiben.³⁰¹

Diese ‚Unterbrechung des Politischen‘ kann wohl auch in Analogie zum Begriff der ‚politischen Differenz‘ gelesen werden.³⁰² Ein Denken, das v.a. mit Jaques Rancière auf der Unterscheidung von ‚*la politique*‘ als ‚der Politik‘ und ‚*le politique*‘ als ‚dem Politischen‘ fußt und sich auch in den Theorien von Jean-Luc Nancy wiederfinden lässt. ‚Die Politik‘ wird dabei als die institutionalisierte, immanentistische³⁰³ Ebene des Machtapparates, der Regierungsformen, der Verwaltungen, der Systeme der symbolischen Ordnung verstanden, eine Ebene in der bspw. Kategorien wie ‚race, class, gender‘ festgeschrieben werden, wohingegen den veränderbaren Formen ‚des Politischen‘ als politisches Handeln, als Ereignisse und Erfahrungen, welche im Alltag, aber auch in der Kunst stattfinden können, das Potential zugeschrieben wird, eben diese Kategorien zu durchbrechen. Dass sich das Theater, vor allem das Stadt- und Saats theater, als rigide und äußerst hierarchische Institution der Ebene ‚der Politik‘ entzieht, ist eindeutig von der Hand zu weisen, dennoch birgt die

³⁰⁰ Mukarovsky, Jan: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S.12 In: Lehmann, Postdramatisches Theater, S. 173.

³⁰¹ Lehmann, Hans-Thies: Das Politische Schreiben. Berlin: Theater der Zeit, 2. erweiterte Aufl., 2012, S. 22-23.

³⁰² Vgl. Marchart, Oliver: *Die politische Differenz*. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp. 2010.

³⁰³ Laut Nancy gibt die Politik der Immanenz statt, da sie der Ordnung von Identifikation, d.h. Inklusion oder Exklusion folgt.

Aufführung, als ein gemeinschaftlicher und deshalb auch politischer Vorgang in actu, die Möglichkeit sich ‚der Politik‘ zu verwehren, in dem sie ‚die Politik‘ unterbricht, d.h. ‚die Politik‘ zurückdrängt und so ‚dem Politischen‘ Raum gibt. Dieser Vorgang lässt sich allerdings nicht fixieren, d.h. zu keiner bestimmten Darstellung vergegenständlichen und bleibt somit flüchtig, nicht fassbar, d.h. *im Rückzug*.

Die ‚politische Differenz‘, deren Denken stark durch die sogenannten ‚Links-Heideggerianer‘, zu denen man u.a. auch Jean-Luc Nancy zählen kann, geprägt ist, muss demnach auch in Analogie zur ontologischen Differenz des ‚Sein‘ und des ‚Seienden‘ gedacht werden, sodass ‚das Politische‘ auf einer ontologischen Ebene verhandelt werden und zum Wesen des ‚Politischen‘ vorgedrungen werden kann. Denn genau dieses Denken des ‚Politischen‘ – ‚das Politische‘ als ontologischer Begriff – möchte Jean-Luc Nancy als einen ‚Rückzug des ‚Politischen‘³⁰⁴ verstanden wissen, der nicht ein Moment des Unpolitischen meint, sondern im Gegenteil, ‚das Politische‘ als einen immer schon flüchtigen Moment, einen Moment *im Rückzug* versteht, an dem die Frage der Darstellbarkeit bzw. der Undarstellbarkeit von Gemeinschaft, als Vorgang in actu, als (kollaborative) Praxis in Erscheinung tritt, die weder sich selbst als Werk hervorbringt, noch die Herstellung eines (künstlerischen) Werkes³⁰⁵ zum Ziel haben kann:

Rückzug des Politischen bedeutet nicht dessen Verschwinden. Es bedeutet, dass die philosophische Voraussetzung von allem Politisch-Philosophischen verschwindet, die immer eine ontologische ist. Sie hat unterschiedliche Formen: Sie kann darin bestehen, das Sein als Gemeinschaft zu denken und die Gemeinschaft als Schicksal, oder im Gegenteil darin, das Sein als früher und außerhalb der Gesellschaftsordnung und diese als zufällige Äußerlichkeit des Kommerzes und der Macht. So aber ist Zusammen-sein nie wirklich Thema und Problem der Ontologie. Der Rückzug des Politischen ist die ontologische Entdeckung und Entblößung des Mit-seins.³⁰⁶

Wenn ‚das Politische‘ also als gemeinschaftliches Handeln verstanden werden kann, muss auch hier von einer Unterbrechung und Differenz der Gemeinschaft gesprochen werden. Der* Einzelne* ‚teilt-sich-mit‘ und hat, im Sinne der aristotelischen ‚methexis‘, am Gemeinschaftlichen teil; er* identifiziert sich nicht immanent mit der Gemeinschaft als abgeschlossenes Werk, welche so als Ereignis, d.h. ebenfalls im Sinne Aristoteles‘, als ‚praxis‘ verstanden werden muss und sich immer weiter aufschiebt, sich also stets im

³⁰⁴ Nancy: singular plural sein. S. 67.

³⁰⁵ An den Begriff des Werk schließt sich notgedrungen der Begriff der Autorschaft* an, der wiederum an die Identifikation mit einem in sich geschlossenen Subjekt gebunden ist.

³⁰⁶ Nancy: singular plural sein. S. 67.

Kommen oder im Rückzug befindet.³⁰⁷ Da die Frage nach dem ‚Politischen‘, d.h. auch die Frage nach der Gemeinschaft, unmittelbar mit der Frage nach ihrer Festschreibung, d.h. ihrer Darstellbarkeit, der Frage nach ihrer Re-Präsentation verknüpft ist, trägt die „politische Philosophie der Gemeinschaft [...] die offenen Züge einer politischen Philosophie der Ästhetik oder, wenn man so will, einer Ästhetik der politischen Philosophie“³⁰⁸.

³⁰⁷ Analog dazu könnte man auch von Gemeinschaftlich und Gemeinschaft sprechen: Das Gemeinschaftliche wird durch die Identifikation und Hervorbringung einer Gemeinschaft als Werk bedroht und verunmöglicht. Vgl. Brodocz, André; Schaal, Gary S. [Hrsg.]: Politische Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: Springer, 1999, S. 113.

³⁰⁸ Böckelmann, Janine; Morgenroth, Claas [Hrsg.]: Politik der Gemeinschaft. Zur Konstitution des Politischen in der Gegenwart. Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S. 24.

III. Kollaborative Praxis am Beispiel der Wooster Group

In den vorangegangenen Kapiteln wurde der Versuch unternommen das dramatische Theater, das als Kunstgattung stark vom Werkbegriff geprägt ist, durch den dezidiert theaterwissenschaftlichen Zugriff Erika Fischer-Lichtes und Hans-Thies Lehmanns, aber auch durch die Auseinandersetzung mit dem Butler'schen Performativitätsbegriff, v.a. aber durch Nancys ontologische Bestimmung des ‚Seins‘ als ‚Mit-Sein‘ mit Theaterformen in ein Verhältnis zu setzen, die keine Werke hervorbringen, sondern eine Praxis der *mimesis*. *Mimesis* als Praxis kann selbst allerdings wiederum als ein bestimmtes ‚Kalkül von Darstellung‘ verstanden werden, durch das sich Gemeinschaft ereignet und in Erscheinung gebracht wird.³⁰⁹ Nun möchte ich diese Überlegungen zur ‚praxis‘ nämlich anhand der Aufführung des „Hamlet“ der *Wooster Group*, auf ihre Anwendbarkeit hin überprüfen.

A. Geschichte und Arbeitsweise der Wooster Group

Die *Wooster Group* wurde 1975 in New York gegründet. Die Gründungsmitglieder waren Elizabeth LeCompte, die bei allen Arbeiten die Regie führt, sowie Spalding Gray, der sich in den ersten Arbeiten der *Wooster Group* zusammen mit LeCompte den Regieposten teilte. Des Weiteren waren Jim Clayburgh, Ron Vawter, Willem Dafoe, Kate Valk und Peyton Smith Gründungsmitglieder der *Wooster Group*. Die Gruppe erweiterte sich über die Jahre. Neue Mitglieder kamen dazu, andere verließen die Gruppe. Derzeit sind Zbigniew Bzymek, Enver Chakartash, Matthew Dipple, Mike Farry, Ari Fliakos, Clay Hapaz, Cynthia Hedstrom, Gareth Hobbs, Elizabeth LeCompte, Bona Lee, Erin Mullin, Pamela Reichen, Scott Shepherd, Eric Sluyter, Kate Valk und Robert Wuss Teil der *Wooster Group*. Seit ihrem Beginn hat die Gruppe einundzwanzig Stücke für Theater, zwölf Film- bzw. Videoarbeiten sowie fünf Tanzstücke realisiert. Laut eigener Aussage stehen dabei die Mitglieder selbst im Zentrum der Arbeit.³¹⁰ Seit dem Beginn ihrer Zusammenarbeit führt die *Wooster Group* mit der *Performing Garage* im New Yorker Soho, genauer gesagt in der 33 Wooster Street, ein eigenes Theater. Die Gruppe hat die ehemalige Metallfabrik in den 70ern als Aktionärin der *Grand Street Artists Cooperative*, die ursprünglich im Rahmen der Fluxus-Kunstbewegung in den 1960er Jahren gegründet worden war, erworben. An diesem Ort entstanden alle

³⁰⁹ Vgl. Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S.153.

³¹⁰ The Wooster Group – History, online unter: <http://thewoostergroup.org/history> zuletzt ges. 11.09.17.

bisherigen Arbeiten, bevor sie dort gezeigt wurden, bzw. national und international auf Tour gingen.³¹¹

Die *Wooster Group* nimmt neben geschichtlichen und medialen Ereignissen oft auch autobiographisches Material, oder bereits existierende, literarische und dramatische Texte zum Ausgangspunkt ihrer Arbeiten und benutzt diese als organisatorische Prinzipien:

Sometimes the autobiography is foregrounded (POOR THEATER) and sometimes it is submerged (Ron's illness as source material for ST. ANTONY). Sometimes plays are jumping-off points for a piece (Arthur Miller's *The Crucible* in L.S.D. (...JUST THE HIGH POINTS...), the last eight pages of Chekhov's *Three Sisters* for FISH STORY). And, sometimes a play as a whole is re-imagined through the prism of our developing aesthetic (VIEUX CARRÉ, TO YOU, THE BIRDIE! (*Phèdre*), BRACE UP, the O'Neill plays).³¹²

Dabei spielt Improvisation als theatrales Werkzeug eine entscheidende Rolle. Diese Arbeitsmethode wirft natürlich gerade hinsichtlich kollaborativer Praxen, in denen es die Position einer Regisseurin gibt, d.h. hinsichtlich ihrer Verantwortung und hierarchischen Position innerhalb der Gruppe, einige Fragen auf. Denn, wenn in einer Gruppe das Material der Aufführung gemeinsam recherchiert und produziert wird, ihre Struktur und die Mittel der Darstellungen gemeinsam entwickelt werden, welche Funktion übernimmt dann die Regisseurin? Auf welche Weise kontrolliert sie den Prozess der Proben? Handelt es sich tatsächlich um eine Form der gleichberechtigten Zusammenarbeit, oder um eine ‚flache Hierarchie‘, die sich aus der neoliberalen Logik der sogenannten ‚neuen Arbeitswelt‘ nur allzu gut auf kollaborative Theaterpraxen v.a. in der freien Szene übertragen lässt?³¹³ Handelt es sich dabei doch um Methoden, in denen Hierarchien zwar abgeflacht wurden, aber genau deshalb ‚besser‘ funktionieren, da sie weniger Angriffsfläche bieten. Dadurch hat, was Mitspracherecht anbelangt, immer noch der*die* Regisseur*in das letzte Wort hat und wird als alleinige*r Urheber*in einer Inszenierung genannt. Ein weiteres wichtiges, wenn auch wenig besprochenes Detail, das das Machtgefälle zwischen Regie und anderen Funktionen verstärkt, ist wohl auch der Fakt, dass die Gage eines*einer* Regisseur*in in den meisten Fällen die der Schauspieler*innen (und der Autor*innen) um ein Vielfaches übersteigt.³¹⁴

³¹¹ Nicht alle Produktionen der *Wooster Group* wurden in der *Performing Garage* zur Premiere gebracht. Die Gruppe bezeichnet aber meist die erste Aufführung in New York, v.a. aber in der *Performing Garage* als offizielle Premieren ihrer Arbeiten.

³¹² The *Wooster Group* – History, online unter: <http://thewoostergroup.org/history> zuletzt ges. 11.09.17.

³¹³ Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*. Theater der Zeit, Berlin, 2013.

³¹⁴ Auf das Gefälle zwischen den Gagen männlicher* und weiblicher* Regisseur*innen, Schauspieler*innen und Autor*innen kann leider aus Platzmangel in dieser Masterarbeit nicht eingegangen werden, auch wenn das Thema hinsichtlich eines Vergleichs des Marktwertes von männlicher* und weiblicher* Autorschaft*, bzw. der Verknüpfung von Kapital und Autorschaft*, in denen bestimmte Attribute (wie bspw. männlich*, weiblich*) anders gewertet werden, auch in Bezug auf die Begriffe ‚Autorschaft*‘ und ‚Werk‘ im allgemeinen und auch aus einer gendertheoretischen und diskursanalytischen Perspektive spannend wäre.

Es gibt viele Beispiele kollaborativer Praxen, innerhalb derer sich die Position des*der* Regisseur*in gehalten hat; auch als eine hierarchisch höhergestellte. Wie jede hierarchische Struktur artikuliert diese auch eine politische Komponente mit. So kann Improvisation auch als Bild für demokratische Organisationsformen gelesen werden, in der Machtdispositive und Positionen unter der Voraussetzung künstlerischer Gleichberechtigung immer wieder neu ausgehandelt werden, und in denen es trotzdem leitende Funktionen gibt.³¹⁵ Regieführen scheint hier in den Prozess der Kollaboration eingewoben zu sein, wenn Improvisation als eine wechselseitige und dialogische Form der künstlerischen Kommunikation begriffen wird und die Schauspieler*innen und Performer*innen nicht bloß Material liefern, das der* Regisseur* wiederum nur auswählt und aneinander stückelt. Eine wechselseitige Art der Improvisation findet dann statt, wenn der*die* Regisseur*in während der Proben auf die Schauspieler*innen reagiert, indem er*sie* selbst konzeptuell improvisiert und diese Form der Improvisation in Form von Denkbildern an die Schauspieler*innen zurückgeben kann, ohne konkret zu bestimmen was diese zu tun haben. Der*die* Regisseur*in ist eher damit beschäftigt einen Rahmen zu kreieren, der den Schauspieler*innen genügend Freiheit gibt, weiter zu improvisieren und eigene Entscheidungen zu treffen.³¹⁶

Kollaborative Praxen sind daher nicht als ein „happy together“³¹⁷ zu verstehen, sondern können sich nur durch individuelle Entscheidungen und durch das Übernehmen von Verantwortung durch den*die* Einzelnen artikulieren. Ein Vorgang, der natürlich Reibung und Konflikte impliziert und sichtbar macht, die als wesentlicher Bestandteil dieser Form künstlerischen Arbeitens gelten können.³¹⁸

³¹⁵ Dennoch muss an dieser Stelle gesagt werden, dass das Theater als Institution, im Stadt- und Staatstheaterbetrieb wie auch in der sogenannten ‚freien Szene‘, in den meisten Fällen nicht demokratisch, sondern eher in absoluten und patriarchalen Strukturen geführt wird. Auch wenn sich Gruppen wie die *Wooster Group* längst im Theaterbetrieb etablieren konnten und selbst bereits als institutionalisiert bezeichnet werden können, sich also deshalb auch unabhängig von anderen Theaterinstitutionen autonom organisieren, so bewegen sich die meisten Kollektive doch entweder in äußerst hierarchisch und patriarchal organisierten Machtsystemen, und/oder in finanziell prekären Verhältnissen. Vgl. zum Thema der Prekarität und Prekarisierung von kollaborativer Theaterpraxis, bzw. auch zum Verhältnis von ‚Wert‘ und kollaborativer Praxis: Eikels, Kai van: „Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens“, in: Borman, Hans-Friedrich; Brandstetter, Gabriele; Matzke, Annemarie [Hrsg.]: *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis*, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 125–160.

³¹⁶ Innes, Christopher; Shetova, Maria: *The Wooster Group: media(ted) improvisation*, S. 225-229. In: Innes, Christopher; Shetova, Maria [Hrs.]: *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge University Press, 2013. S. 220.

³¹⁷ Cvejić, Bojana: *Collectivity? You mean Collaboration*. In: *Republicart Webjournal*, erschienen: Jänner 2005, online unter: http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm zuletzt ges. 12.09.17.

³¹⁸ Zum Thema kollaborative Praxen jenseits von Konsens und Gleichschaltung siehe: Ruhsam: *Kollaborative Praxis*.

Besonders Improvisation ist hier als eine Strategie kollaborativer Proben-Praxis zu nennen. Diese Herangehensweise bietet ein großes Maß an darstellerischer Freiheit, oder überhaupt die Möglichkeit sich von der Darstellung als ‚Darstellung-von-etwas‘ wegzubewegen, hin zu einer Praxis der Darstellung, die an das situative Jetzt, den flüchtigen Moment ihrer Entstehung gebunden ist. Gerade deshalb stellt sich allerdings die Frage, ob sich die Überlegungen zur aristotelischen ‚praxis‘ – oder um mit Nancy zu sprechen zu einer Kunst als Praxis, die Gemeinschaft zum Erscheinen bringt – überhaupt mit Improvisation in Verbindung bringen lassen? Schließlich wird das Probenmaterial, das sich während der Improvisationen noch formbar verschieben lässt, irgendwann notgedrungen zur Vorlage und zur Verabredung; die Suchbewegung wird gestoppt und verhärtet sich zu einer bestimmten Darstellungsform, an die sich die Schauspieler*innen während der Aufführung halten müssen, und die der Aufführung vorausgeht. Die Rekonstruktion von Improvisation, die genaue Wiederholung einer einst improvisierten Szene, kann eindeutig als das Gegenteil von Improvisation bezeichnet werden. Wie also können sich die Schauspieler*innen dennoch, auch während den Aufführungen, immer wieder Freiheitsräume erspielen, in denen Unvorhergesehenes passieren kann?

Auch in den Arbeiten der *Wooster Group* ist Improvisation eines der zentralen Mittel und Kalkül der Darstellung. Ich möchte hier v.a. der Verschränkung von Technologie und Improvisation besonderes Augenmerk schenken, die sich nicht nur in ihrer 2007 in New York zur Premiere gekommenen Produktion „Hamlet“ zeigt, sondern für die meisten ihrer Arbeiten ein zentrales Moment darstellt. Auch um – an die Auseinandersetzung mit Techniken der Aufzeichnung anknüpfend – auf Jean-Luc Nancys Verständnis von Film und Bild, als Formen künstlerischer und gemeinschaftlicher Praxis, näher einzugehen und diese in einen theatralen Kontext zu stellen.

LeCompte, die als Regisseurin stark von bildender Kunst und der Photographie beeinflusst ist,³¹⁹ setzt sich, wie es auch in der bildenden Kunst seit der historischen Avantgarde, aber natürlich auch in den 60er und 70er Jahren verstärkt üblich war, mit ihrer Materialität auseinander. Der Inhalt der Malerei, wurde auf das Medium selbst gelenkt: Die Malerei als eine Hinterfragung der Malerei, die die Grenzen des Mediums auszuloten versucht, indem sie auf sich selbst verweist. Diese selbstreferentielle Auseinandersetzung findet man auch in den

³¹⁹Vgl. Innes, Christopher; Shetova, Maria: *The Wooster Group: media(ted) improvisation*, S. 225-229. In: Innes, Christopher; Shetova, Maria [Hrs.]: *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge University Press, 2013. S. 225.

Arbeiten der *Wooster Group* wieder. So sagt LeCompte bspw. In Zusammenhang mit dem Stück „Frank Dell’s Temptation of St. Anthony“ aus dem Jahr 1988: „[...] the piece is about the making of the piece, always[...]“³²⁰. Eine Aussage, die wohl auf jede Arbeit der *Wooster Group* anwendbar ist. Als Regisseurin bestehe ihre Aufgabe darin, dem kreativen Prozess auf die Beine und somit auf die Bühne zu helfen³²¹; dabei macht sie eben diese Schritte auch für die Zuschauer*innen sichtbar. Die künstlerische Arbeit auf der Bühne soll nicht in der bloßen Interpretation, oder der psychologischen Darstellung von Bedeutung bestehen, sondern sie wird als *Tun* physisch sichtbar, als Handlung, und Ausübung der Praxis Theater: Theater als ein „[...] executing a series of actions[.]“³²² Theatermachen bedeutet für die *Wooster Group* nicht so zu tun als würde man etwas tun, denn „[...] to be actively doing something in performance [is seen] as opposed to be pretending to be doing something.“³²³ Dieses aktive Tun wird bei der *Wooster Group* durch die Offenlegung der Modi der Her- und Darstellung, als ein ‚Work-in-Progress‘ gezeigt. Und ist somit auch immer als aktives Forschen am Medium Theater durch das Theater zu verstehen.³²⁴ Dieser Verweis auf die Modi der Dar- und Herstellung erzeugt bei den Zuschauer*innen den Eindruck von Improvisation; das Gefühl, dass man es bei der Aufführung nicht mit einem schon fertigen Ergebnis zu tun hat, sondern, dass die Arbeit viel eher im Moment der Aufführung selbst entsteht. Dieser Eindruck ist allerdings bis zu einem gewissen Grad irreführend, oder auf eine bestimmte Weise irreführend, denn das Moment von Offenheit und Unabgeschlossenheit, verlangt selbst wieder eine sehr kalkulierte und detaillierte Planung und Struktur und kann nur auf der Grenze zwischen dem Geprobten und dem Risiko sattfinden. D. h., selbst wenn Handlungen spontan improvisiert werden, geschieht dies in einem, meist klar definierten Setting, das geprobt, verabredet und hergestellt werden muss. So gesehen gibt erst eine klare Struktur, als der Rahmen innerhalb dessen sich spontane Improvisation ereignen kann, den Schauspieler*innen die Freiheit zur Improvisation, ohne, dass diese im Chaos untergeht. Gleichzeitig muss diese Struktur aber flexibel bleiben, damit sie in ihren, immer neuen Zwischenräumen, einem freien Spiel der Improvisation Platz geben kann.

³²⁰ Elizabeth LeCompte in: Innes, Christopher; Shevtsova, Maria: *Directors/Directing: Conversation on Theatre*. Cambridge University Press; 1 edition, 2009, S. 113.

³²¹ Ebda.

³²² Ari Fliakos in einem unveröffentlichten Interview geführt von Maria Shevtsova im Rahmen des Gdansk Shakespeare Festival, am 5. August 2009 In: Innes, Christopher; Shetova, Maria: *The Wooster Group: media(ted) improvisation*, S. 225-229. Zitiert nach: Innes; Shetova [Hrs.]: *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Hier: S. 225.

³²³ Ebda.

³²⁴ Zum Thema des Forschens und der Analyse als performative Praxis bei der *Wooster Group* siehe: Salvato, Nick: *Uncloseting Drama: Gertrude Stein and the Wooster Group*. *Modern Drama*, Volume 50, Number 1, Spring 2007, S. 36-59.

Wenn man die Arbeiten der *Wooster Group* und ihren Umgang mit Improvisation also näher betrachtet, so erkennt man mehrere Formen der Improvisation. Da gibt es die Improvisation, die während den Proben als Arbeitsprozess geschieht, und die folglich auf der Bühne, als Verabredung wieder rekonstruiert wird, und es gibt die tatsächlichen improvisierten Handlungen, die sich unvorhergesehen während der Aufführung ereignen. V.a. der erste Typ der Improvisation, der bei den Zuschauer*innen den Eindruck von Improvisation hinterlässt, ist als *double bind* zu verstehen, denn, auch wenn es sich hier um eine verabredete Situation handelt, wohnt man als Zuschauer*in doch tatsächlich auch der Entstehung der Aufführung bei; schließlich wird diese von der Gruppe, niemals als fertiges Ergebnis verstanden. Auch bei „Hamlet“, wie bei den meisten Arbeiten der *Wooster Group*, wurde noch lange nach der Premiere des Stücks weiter, d.h. auch während den Aufführungen, daran gearbeitet, sodass die Aufführungen selbst tatsächlich als ‚Work-in-Progress‘ gesehen werden können. D.h. Verabredungen, die während der Proben getroffen wurden, können auch in den Aufführungen, die selbst wie Proben funktionieren, hinterfragt werden und sind nicht als feststehende Elemente zu verstehen. Auch der Regiestil von LeCompte beinhaltet keine fertigen Konzepte, die sich die Regisseurin vor dem Probenprozess ausdenkt und als Handlungsanweisungen an die Schauspieler*innen weitergibt, vielmehr entstehen diese, indem sie den Schauspieler*innen bei ihrer Arbeit zuschaut und ihnen Aufgaben stellt. Dabei spielt das Recherchematerial eine entscheidende Rolle, das sie im Sinne Erika-Fischer Lichtes als ‚Texte‘ bezeichnet:

Well, you have to be careful when you say ‚improvise‘. We don’t improvise texts. The texts are there. They’re like a guide for us. When I say ‚text‘, I mean both physical and written texts. Our improvisation has to do with how we combine texts. We improvise around how our physical text will meet our oral text. I’ll take a piece of music, a text, and a physical thing on the TV and I’ll say, ‘Ok, you have to do all these three things together’. The performers take all these texts and make the associations, and they take off of them. They don’t make anything up on their own out of thin air. The way they combine the material is the way they make something up on their own.³²⁵

Die Grenze und Arbeitsteilung zwischen Regie und Schauspiel ist also keine klar gezogene; gerade durch die Arbeitsweise der Improvisation hängt das Ergebnis der Zusammenarbeit vom Einfallsreichtum und dem konzeptuellen Mitdenken aller Beteiligten ab. Zudem sind die Prozesse auf der Bühne stark durch den Einsatz von Technologie geprägt und entstehen durch die Kombination und Verzahnung unterschiedlicher Medien. Infolgedessen nehmen auch die Techniker*innen, die diese Technologien bedienen, in den Prozessen der Improvisation, auf den Proben, wie auch auf der Bühne eine wichtige Rolle ein. Im Folgenden gehe ich nun,

³²⁵ Innes; Shevtsova: *Directors/Directing*. S. 29.

unter besonderer Rücksichtnahme auf die bereits beschriebenen Arbeitsmethoden der Gruppe, dezidiert auf die Praxis der Darstellung in „Hamlet“ der *Wooster Group* ein.

B. Hamlet

„OK, you can play the tape.“³²⁶



Abb. 1: Rechts im Vordergrund Scott Shepherd, auf der Leinwand im Hintergrund Richard Burton als Hamlet im Jahr 1964. Photo: © Paula Court

Im „Hamlet“ der *Wooster Group*, einer Produktion die als Koproduktion mit dem *Festival de Barcelona Grec*, am 27. Juni 2006 im *Mercat de les Flors* in Barcelona zum ersten Mal aufgeführt wurde,³²⁷ bezieht sich die Gruppe auf die filmische Aufnahme einer Broadway Produktion der Shakespeare Tragödie „Hamlet“, in der Richard Burton den Hamlet gibt und John Gielgud Regie führt. Die Aufnahme aus dem Jahr 1964 wurde live durch das Verfahren der ‚Electronovision‘,³²⁸ aus siebzehn verschiedenen Perspektiven aufgezeichnet und, nach der Logik eines ‚instant movies‘³²⁹, gleichzeitig geschnitten und als besondere Vorführung

³²⁶ So lautet der erste Satz in der Inszenierung ‚Hamlet‘ der *Wooster Group*, der auf der Bühne von Scott Shepherd gesprochen wird.

³²⁷ Die Gruppe selbst bezeichnet die amerikanische Erstaufführung als Premiere des Stücks, demnach fand diese am 09. Oktober 2007 am Public Theatre in New York statt. Für weitere Gastspieldaten, wie auch für einen Überblick über Probenzeiten siehe: The *Wooster Group* „Hamlet“, Homepage der Gruppe, online unter: <http://thewoostergroup.org/hamlet> zuletzt ges. 07.09.17

³²⁸ Lamoureux, Johanne; Ross, Christine: *Precarious visualities: new perspectives on identification in contemporary art and visual culture*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2008 S. 344.

³²⁹ Ebda.

dieses ‚Theatrofilms‘ an nur zwei Tagen in fast tausend verschiedenen Kinos in den gesamten USA gezeigt.³³⁰ Die *Wooster Group* versucht diesen Prozess, laut eigener Aussage, umzudrehen: die Gruppe rekonstruiert ein hypothetisches Theaterstück „[...] from the fragmentary evidence of the edited film [...]“³³¹. Diese fragmentierte filmische ‚Evidenz‘ soll in den folgenden Kapiteln mit Jean-Lucs Überlegungen zur ‚Evidenz des Films‘³³² verglichen und in den Zusammenhang mit dem Theater als künstlerische Praxis gebracht werden, die Gemeinschaft in Erscheinung bringt. Schließlich entpuppt sich die Frage nach der Praxis des Filmes, in der Aufführung von ‚Hamlet‘ durch die *Wooster Group*, als eine überaus komplexe, geht die theatrale Situation, in der die Zuschauer*innen die Aufführung rezipieren, doch über die Betrachtung eines einzelnen Films weit hinaus. In der *Wooster-Group*-Bearbeitung von ‚Hamlet‘ finden sich die Zuschauer*innen einer Aufspaltung bildlicher und zeitlicher Ebenen ausgesetzt, deren performative Handlungen miteinander interagieren und sich aufeinander beziehen, bzw. sich voneinander differenzieren. Dabei reflektiert die Aufführung und v.a. ihre multiple mediale Aufspaltung eine zeitgenössische und v.a. digitale Entwicklung im Umgang mit Bildern.³³³

Die Schauspieler*innen versuchen sich dem Verfahren der ‚Electronovision‘ und der dadurch entstandenen Aufzeichnung, dem ‚Theatrofilm‘, wie auch der Aufführung an sich, zu nähern, indem sie das Filmmaterial auf der Bühne betrachten, kommentieren, manipulieren, es bspw. von den Techniker*innen in unterschiedlicher Schnelligkeit abspielen lassen und es dabei nach- bzw. darstellen. Gerade weil die Bilder selbst einer ständigen Manipulation unterworfen werden, nimmt man als Zuschauerin* – ich gehe hier von meiner eigenen Zuschauerinnenerfahrung aus³³⁴ – die reale Situation der Aufführung, als eine von den Bildern der Aufzeichnung infiltrierte und manipuliert wahr. Denn die Ebenen von Darstellung und Dargestelltem, bzw. die Ebene des Films und die Ebene des Spiels, bleiben durch die ständige und wechselseitige Reaktion aufeinander nur bedingt unterscheidbar und begeben sich hierarchisch auf dieselbe Stufe: Gegenwart – die Performance der *Wooster Group* – wirkt auf die Aufführung der Inszenierung des ‚Hamlet‘, aus dem Jahr 1964, oder zumindest auf deren Aufzeichnung, genauso ein, wie die Geister der damaligen Aufführung im Jetzt der

³³⁰ ‚Richard Burton talks Electronovision‘, veröffentlicht am 07.04.2007, online unter:

<https://www.youtube.com/watch?v=sLQDW4ZgckQ> zuletzt ges. 11.09.2017

³³¹ Programmhefttext zu ‚Hamlet‘, In: *The Wooster Group Hamlet*, Homepage der Gruppe, online unter:

<http://thewoostergroup.org/hamlet> zuletzt ges. 07.09.17.

³³² Nancy, Jean-Luc: *Die Evidenz des Films Abbas Kiarostami*. Berlin: Verlag Brinkmann & Bose, 2001.

³³³ Vgl. Worthen, W.B.: *Hamlet at Ground Zero: The Wooster Group and the Archive of Performance*. *Shakespeare Quarterly* 59.3, Herbst, 2008.

³³⁴ Siehe Kapitel ‚Aufführungsanalyse‘, S. 80 in vorliegender Masterarbeit.

Wooster Group anwesend zu sein scheinen.³³⁵ Künstlichkeit, im Sinne von Gemachtheit, das Ausstellen der Materialität, die Manipulation des Filmmaterials, das Sichtbarmachen von Effekten, wie etwa das Vortäuschen eines Fast Forward als reale Spielsituation und Bühnenmittel, erhöhen das Gefühl der Authentizität, sodass durch diese Aufsplitterung von Zeit und Raum die reale Situation der Aufführung näher an die Zuschauer*in heranrückt und so die Intensität der Erfahrung erhöht.

1. Aufführungsanalyse

Eine umfassende Analyse der gesamten Aufführung würde an dieser Stelle den Rahmen der Masterarbeit sprengen und wohl auch an ihrer Fragestellung vorbeiziehen. Die Analyse, die ich im Folgenden vornehme orientiert sich daher zwar weitestgehend an den Kriterien die Erika Fischer-Lichte³³⁶ für die Analyse einer Theateraufführung festgelegt hat, befolgt diese allerdings nicht im strengen Maß. Viel eher werde ich bestimmte Aspekte der Aufführung herausarbeiten, die mir hinsichtlich der Beantwortung der Frage, wie kollaborative Praxen zur Überschreitung eines Werkes beitragen, nützlich erscheinen. Ich beziehe mich bei meiner Analyse einmal auf eine Aufführung an der ich selbst im Zuschauer*innenraum anwesend war und die am 19. November 2006 im HAU 2 (am Theater Hebbel am Ufer) in Berlin gezeigt wurde und – da seit dieser Theatererfahrung nun schon über ein Jahrzehnt vergangen ist und sich zwar aus der Erinnerung eine bestimmte Atmosphäre, nicht aber die einzelnen Details der Aufführung, rekonstruieren lassen – stütze ich mich bei den nachfolgenden Beschreibungen zudem auf mehrere Live-Mitschnitte, aus den Archiven der *Wooster Group*, hier im Speziellen ein Ausschnitt der Aufnahme, die Zbigniew Bzymek, Mitglied der *Wooster Group*, während einer Aufführung im Oktober 2012 in der *Performing Garage* in New York, aufgenommen hat.³³⁷ Der Ausschnitt dieser Live-Aufnahme, die von mehreren Perspektiven aus gefilmt und nachträglich geschnitten wurde, zeigt Scott Shepherd, der Richard Burtons Antwort auf eine Interviewfrage über das Format der ‚Electronovision‘ nachspricht.³³⁸ Die Szene verwandelt sich allerdings kurzerhand, durch einige Verschiebungen der Requisiten, in

³³⁵ Zum Begriff der ‚Geister‘ bzw. des ‚Ghosting‘ vgl. Parker-Starbuck, Jennifer: The play-within-the-film-within-the-play’s the thing: re-transmitting analogue bodies in the Wooster Group’s *Hamlet*. In: International Journal of Performance Arts and Digital Media, Vol. 5 Nr. 1, 2009. Sowie: Kapitel ‚Theatergeister‘ auf S.93 in vorliegender Masterarbeit.

³³⁶ Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text.

³³⁷ The Wooster Group: ‘from the archives — HAMLET at The Performing Garage (2012)’, veröffentlicht am 13.11.2015, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=qketPcH48V0> zuletzt ges. 01.09.17.

³³⁸ ‘Richard Burton talks Electronovision’, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=sLQDW4ZqckQ> zuletzt ges. 11.09.2017.

die Doppelung des Burton Films,³³⁹ der zeitgleich auf den Monitoren, die auf der Bühne stehen, zu sehen ist. Genauer gesagt handelt es sich dabei um den Anfang der 2. Szene aus dem 1. Akt des Burton-Hamlets. Auf der Bühne in der *Performing Garage* spielen nun Ari Fliakos Claudius, Kate Valk Gertrude, Scott Shepherd Hamlet, Casey Spooner Laertes. Der Part von Cornelius und Voltimand, sowie auch jener von Polonius, wird durch das Fast Forward übergangen. Der Ausschnitt bricht an der Stelle der ersten Replik Gertrudes ab.

Bevor ich nun den Ausschnitt dieser Szene im Detail analysiere, möchte ich einige allgemeine Beobachtungen, die nicht nur für diese kurze Sequenz gelten, sondern auf die gesamte Aufführung zutreffen, anmerken. Darin beziehe ich mich sowohl auf eigene Beobachtungen, die aus der Erinnerung meiner eigenen Theatererfahrung resultieren,³⁴⁰ auf oben angeführten Mitschnitt,³⁴¹ aber auch auf zahlreiche Mitschnitte und Videos aus dem Archiv der *Wooster Group*³⁴², sowie auf einen längeren Live-Mitschnitt der beim *Festiwal Szekspirowski* im August 2009 in Gdynia in Polen aufgenommen wurde.³⁴³ Zudem gibt es bereits eine Reihe an literatur- und theaterwissenschaftlichen Publikationen, in denen detaillierte Beobachtungen festgehalten wurden, sodass ich diese mit meinen eigenen Erfahrungen und Beobachtungen vergleichen konnte.³⁴⁴ Allgemein ist also zu beobachten, dass sich Ausstattung und Bühne zwar am ‚Original‘, d.h. dem Burton-Film orientieren, sich allerdings in vielen Details – und nicht nur durch die, auf der Bühne positionierten Monitore – grundsätzlich davon unterscheiden. So sind bspw. Tisch, Stühle, Treppe, Plateau und eine Schiebetüre aus der

³³⁹ ‚Richard Burton talks Electronovision‘, veröffentlicht am 07.04.2007, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=sLQDW4ZgckQ> zuletzt ges. 11.09.2017.

³⁴⁰ Der ‚Hamlet‘ der *Wooster Group* gastierte am Hebbel am Ufer (HAU Berlin) im November 2006. Ich war als Zuschauerin im Publikum anwesend.

³⁴¹ The Wooster Group: ‚from the archives — HAMLET at The Performing Garage (2012)‘, veröffentlicht am 13.11.2015, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gketPcH48V0> zuletzt ges. 01.09.17.

³⁴² Das Archiv der *Wooster Group* ist in Ausschnitten auch auf deren Homepage zugänglich: The Wooster Group – Archive, online unter: <http://thewoostergroup.org/blog/tag/hamlet/> zuletzt ges. 11.09.17. Und: The Wooster Group: YouTube Channel, online unter: <https://www.youtube.com/user/TheWoosterGroup/search?query=Hamlet> zuletzt ges. 11.09.17

³⁴³ Mitschnitt der Aufführung von ‚Hamlet‘ der *Wooster Group*, am Festiwal Szekspirowski im Teatr Muzyczny, in Gdynia, am 05. August 2009: XIII Festiwal Szekspirowski: The Wooster Group, Hamlet (Fragment z próby), online gestellt am 13.08.2009 unter: https://www.youtube.com/watch?v=9VwDPThy_68 zuletzt ges. 11.09.17

³⁴⁴ Vgl. Arfara, Katia: *The Wooster Group: Hamlet, or the Tragic of the Surface*. Performance Research, Oxford: Routledge, 2008, S.134-137.

Vgl. Callens, Johan: *The Wooster Group's Hamlet, According to the True, Original Copies*. Theatre Journal, Vol. 61, No. 4, Digital Media and Performance, December 2009, S 539-561.

Vgl. Hopkins, D.J.: *Hamlet's Mirror Image: Theatre, Film, and The Shakespearean Imaginary*. In: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. 29, Nr. 1, Herbst 2014, Department of Theatre, University of Kansas, S. 7-24.

Vgl. Kalu, Joy Kristin: *Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*. Berlin: transcript Verlag, 2014. S. 214.

Vgl. Parker-Starbuck: *The play-within-the-film-within-the-play's the thing: re-transmitting analogue bodies in the Wooster Group's Hamlet*.

Vgl. Worthen: *Hamlet at Ground Zero: The Wooster Group and the Archive of Performance*.

Gielgud-Inszenierung auch auf der Bühne der *Performing Garage* vorhanden und als Referenzen erkennbar, die Abstände, Maße und Materialien sind allerdings andere, wirken improvisierter, stellen sich quasi selbst als Requisiten aus. Auch hier wird klar, dass der *Wooster-Group*-Hamlet, als Reenactment von „Hamlet“ aus dem Jahr 1964, keine perfekte Kopie der Aufführung sein kann, oder sein will, sondern, dass sich die *Wooster Group*-Aufführung, ob beabsichtigt oder nicht, immer nur durch Differenzen und Verschiebungen in Bezug auf den Burton-Hamlet auszeichnen kann.^{345 346} Weiter befindet sich im Hintergrund der Bühne eine große Leinwand. Zudem stehen, oder hängen insgesamt zehn Monitore, ein Mikrofon und drei Kameras auf der Bühne. Drei der Monitore, die in Richtung des Publikums ausgerichtet sind, können, während der Aufführung, durch Seilzügen in der Höhe verstellt werden. Auch die restlichen Bildschirme, die auf Möbeln installiert sind, wie auch alle übrigen schweren und großen Requisiten (Stühle, Tische), sind mit Rollen versehen, sodass sie ebenso, ohne große Mühe, sehr schnell neu positioniert werden können. Die Monitore sind so angeordnet, dass die Schauspieler*innen auf der Bühne stets auf einen von ihnen blicken können, um die Synchronität der Bewegungen zu kontrollieren. Dabei handelt es sich auch dieses Mal nicht um eine einfache Kopie der Bewegungen der Filmdarsteller*innen, die Schauspieler*innen der *Wooster Group* wechseln, oft mit einem Satz, zwischen Vorder- und Hinterbühne hin- und her und passen ihre Position so dem Schnitt des Films, seinen Einstellungen und seiner Cadrage an. Dabei stellen die Schauspieler*innen auch die Abnutzungserscheinungen, die die Zeit auf dem Filmmaterial hinterlassen hat, oder auch Störungen, die absichtlich hergestellt werden, nach; wie bspw. Sprünge, die ihre ‚natürlichen‘ Bewegungen unterbrechen, oder, sie spielen, wenn der Film vorgespult wird, im Fast Forward, d.h. sprechen und bewegen sich so schnell, dass es für die Zuschauer*innen kaum verständlich ist. Die Eingriffe in den Film, wie bspw. das Vorspulen, werden live während der Aufführung von den Techniker*innen vorgenommen und teilweise auch seitens der

³⁴⁵ Das selbstreferentielle Ausstellen des Theatervorgangs auf der Bühne kann als Merkmal postdramatischen Theaters verstanden werden. So wird die realistische und psychologische Spielweise des Burton-Films an vielen weiteren Stellen untergraben; bspw. durch Mehrfachbesetzung: Kate Valk gibt sowohl die Gertrude als auch die Ophelia und muss in den Szenen in denen sie beide Rollen verkörpert, oft sehr schnell Position und Kostüm wechseln, um mit der Darstellung des Films Schritt halten zu können. Diese Rollen- und Kostümwechsel passieren offen auf der Bühne und für die Zuschauer*innen beobachtbar. Valk imitiert in ihrem Spiel die Bewegungen der Filmdarsteller*innen nahezu perfekt und stellt doch, durch eine leichte Überzeichnung, den Prozess ihrer Aneignung aus. Und doch bleibt, gerade durch diese Überdrehung der Bewegungen, durch ihre mimetische Interpretation, ihre eigene Körperlichkeit sichtbar. Vgl. Parker-Starbuck: *The play-within-the-film-within-the-play's the thing: re-transmitting analogue bodies in the Wooster Group's Hamlet*. S. 9.

³⁴⁶ „Despite its digital-culture texture, the Wooster Group Hamlet finally refuses to locate dramatic performance as the recovery of lost information: the originals can be found, but they cannot be played, or at least they cannot be played as themselves — the digital inscription projected as Burton's film is itself a restoration and remediation of that nearly lost original, made from two known surviving copies, imaging the two remaining, nonidentical copies of that other Hamlet, the 1603 first quarto.” In: Worthen: *Hamlet at Ground Zero: The Wooster Group and the Archive of Performance*. S. 319-320.

Schauspieler*innen, durch kurze Ansagen, die diese an die Techniker*innen richten, veranlasst. Tatsächlich imitieren die Schauspieler*innen also nicht die Aufführung des Hamlets unter der Regie von John Gielgud, sondern wie sie es ausdrücken: sie versuchen nicht „[...] to reverse the process [of Electronovision], reconstructing a hypothetical theater piece from the fragmentary evidence of the edited film[.]“, sondern, sie stellen mimetisch den Film, in seiner tatsächlichen materiellen Komponente, dar.



Abb. 2: Links: Judson Williams, rechts Scott Shepherd. Im Hintergrund, aufgrund von Bildstörungen und Rauschen, auf der Leinwand kaum zu erkennen: Richard Burton. Photo: © Mihaela Marin

Der Verweis auf die Materialität des Films findet aber nicht nur durch die Darstellung des Verschleißes des Filmmaterials, dem im Nachhinein hinzugefügten Rauschen, der Kratzer oder des Fast Forwards statt, sondern bspw. auch dadurch, dass die Darsteller*innen des Burton-Films auf den Bildschirmen ein- und ausgeblendet werden, sodass die Schauspieler*innen der *Wooster Group* oftmals vor einer Leinwand, d.h. vor einem filmischen Raum auftreten, aus dem die Körper zum Verschwinden gebracht wurden und in denen nur mehr Stimmen zu hören sind, die sich über die Stimmen der Bühnenschauspieler*innen legen und zusammen mit diesen einen gespenstischen Chor

bilden.³⁴⁷ Auch das Fade-Out, bzw. das Fade-In, der Filmdarsteller*innen passiert live; durch die Digitalisierung des Filmmaterials können die Körper nach Belieben von den Techniker*innen ein und ausgeblendet werden.



Abb. 3: Kurz nach dieser Aufnahme verschwindet das Bild Burtons und hinterlässt Scott Shepherd in einer schmerzhaft verkrampft wirkenden Pose, allein auf der Bühne, vor einem von Körpern ‚entleerten‘ filmischen Raum © Paula Court.

Diese Digitalisierung macht es auch möglich die Farben der Kostüme der Filmdarsteller*innen zu verändern. Die S/W-Aufzeichnung wurde kurzerhand, an manchen Stellen, koloriert. So wurden dem Kostüm, das Eileen Herlie als Gertrude in der Gielgud-Inszenierung trägt, die Farben des Kostüms von Kate Valks im Wooster-Hamlet, im Nachhinein hinzugefügt.³⁴⁸

³⁴⁷ Hopkins, D.J.: Hamlet's Mirror Image: Theatre, Film, and The Shakespearean Imaginary. In: Journal of Dramatic Theory and Criticism, Vol. 29, Nr. 1, Herbst 2014, Department of Theatre, University of Kansas, S. 7-24, hier: S. 16.

³⁴⁸ Vgl. Worthen: *Hamlet at Ground Zero*. S. 316-317.



Abb. 4: Rechts im Vordergrund Ari Fliakos. Links im Vordergrund Kate Valk, im Hintergrund auf der Leinwand Eileen Herlie, als Gertrude, deren Kostüm im Nachhinein koloriert wurde © Paula Court.

Eine weitere Veränderung, die durch die Digitalisierung des Filmmaterials möglich gemacht wurde, ist die Wiederherstellung der Metrik. Im ‚Original‘ der Gielgud-Inszenierung wurde vor allem durch die schauspielerische Interpretation Burtons der Rhythmus des Texts maßgeblich verändert, sodass dieser von einer werktreuen Wiedergabe des Shakespeare-Dramas abweicht. In der Aufführung der *Wooster Group* wurde der Film dahingehend manipuliert, dass die Pausen, die der Schauspieler Burton dem Text hinzugefügt hat, herausgeschnitten wurden. Auch die Auf- und Abgänge der Filmdarsteller*innen wurden teilweise beschleunigt oder komplett weggeschnitten. Genauso werden ganze Passagen, die Shepherd für unwichtig hält, während der Aufführung übersprungen. Zudem wurde dem Film und natürlich der gesamten Aufführung, ein Soundtrack hinzugefügt, der vorwiegend aus Knistern und Rauschen besteht; Geräusche, die sich auf die Störungen im Bild beziehen, welche ebenso bewusst an bestimmten Stellen inszeniert und erzeugt wurden. Weiters wurden auch Geräusche, die durch die Bewegungen auf der Bühne entstehen, verstärkt, aufgenommen und verändert wiedergegeben, so, dass sie auch auf die Wahrnehmung des Films einwirken und auch hier ein gespenstisches Ineinandergreifen von Aufzeichnung und Live-Erfahrung entsteht.³⁴⁹

³⁴⁹ Callens: *The Wooster Group's Hamlet, According to the True, Original Copies*. S. 8.

Ein weiteres Element, das mir hinsichtlich des postdramatischen Umgangs mit dem dramatischen Stoff Shakespeares, als besonders erwähnenswert erscheint, sind die inszenierten Pausen, die im Sinne Lehmanns auch als Unterbrechungen des dramatischen Kosmos gelesen werden können. Die Schauspieler*innen sind im *Wooster-Group-Hamlet* dann in die Pause entlassen, wenn der Bildschirm plötzlich blau wird und das Wort ‚unrendered‘ erscheint. Natürlich ist diese Pause keine ‚authentische‘ Pause, wie ich allerdings schon im Kapitel zu ‚Unterbrechung‘ und der ‚Ästhetik der Unentscheidbarkeit‘³⁵⁰ festzuhalten versucht habe, enthalten diese Arten von Inszenierungsbrüchen, selbst intendiert, noch immer Spuren oder Splitter des Realen. Lehmann erwähnt hier als Beispiel eben genau eine solche inszenierte Pause in Jan Fabres ‚Die Macht der theatralen Torheit‘, eine Inszenierung in der sich die Schauspieler*innen mitten in der Vorstellung einer Art ‚Pause‘ hingeben, deren Grund, ob nun real notwendig oder inszeniert, ungeklärt bleibt.³⁵¹ Ähnlich wie bei Fabre fangen auch die Schauspieler*innen der *Wooster Group* an sich die Zeit zu vertreiben, indem sie in Zeitschriften blättern, telefonieren oder erstmal gar nichts tun. Spätestens aber ab dem Moment in dem sie beginnen sich anscheinend zum Zeitvertreib weitere filmische ‚Hamlet‘ Adaptation³⁵² anzuschauen, wird klar, dass hier ein Spiel mit dem Moment des Authentischen im Hinblick auf die gerade stattfindende Aufführung getrieben wird.

2. Szenenanalyse: Hamlet, 1. Akt, 2.

Scott Shepherd sitzt allein auf einem Stuhl in der Mitte der Bühne, hinter ihm ein Monitor auf dem er selbst in Nahaufnahme live zu sehen ist.³⁵³ Auf der großen Leinwand im Hintergrund der Bühne sehen wir den Gielgud-Hamlet. Shepherd beginnt das Interview mit Richard Burton nachzusprechen, in dem dieser über die Prozesse der ‚Electronovision‘ befragt wird³⁵⁴, ersetzt aber dabei das Wort ‚Theatrofilm‘ mit ‚reverse Theatrofilm‘, also dem Prozess, den die *Wooster Group* im Moment der Aufführung zu erzeugen sucht: Die Rekonstruktion der

³⁵⁰ Lehmann, *Postdramatisches Theater*. S. 171.

³⁵¹ Lehmann verweist hier auf Jan Fabres ‚Die Macht der theatralen Torheit‘, eine Inszenierung in der die Schauspieler*innen mitten in der Vorstellung eine Art ‚Pause‘ machen, deren Grund, ob nun real notwendig oder inszeniert, ungeklärt bleibt. S. 171-172.

³⁵² Die Filme, die hier, während der sogenannten ‚Pause‘ gezeigt werden sind zum einen ‚Hamlet‘ von Regisseur Michael Almereyda, aus dem Jahr 2000, zum anderen ‚Hamlet‘ von Kenneth Branagh, aus dem Jahr 1996.

³⁵³ Ich beziehe mich in der Analyse auf folgenden Ausschnitt:

The *Wooster Group*: ‚from the archives — HAMLET at The Performing Garage (2012)‘, veröffentlicht am 13.11.2015, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=qketPcH48V0> zuletzt ges. 01.09.17.

³⁵⁴ ‚Richard Burton talks Electronovision‘, veröffentlicht am 07.04.2007, online unter:

<https://www.youtube.com/watch?v=sLQDW4ZqckQ> zuletzt ges. 11.09.2017

Aufführung aus filmischen Spuren des ‚Theatrofilms‘ von 1964 und somit die Umkehrung des Prozesses der ‚Electronovision‘. Plötzlich erscheint eine Störung, ein Rauschen im Film, das einen schnellen Szenenwechsel ankündigt. Von links werden ein Tisch und ein Stuhl – die an die Tafel und den Thron im Film erinnern, allerdings weit ‚ärmer‘ wirken – auf Rollen, in die Mitte der Bühne geschoben. Scott spricht weiter den Text des Interwies, wechselt aber Position und setzt sich rechts in den Vordergrund der Bühne. Die Anordnung der Möbel und Personen entspricht nun weitestgehend der im Film. Ein weiteres akustisches Rauschen ist im Hintergrund zu hören. Kate Valk betritt als Gertude die Bühne und setzt sich auf den ‚Thron‘, imitiert dabei gekonnt den Auftritt und die Bewegungen von Eileen Herlie, die ebenfalls, im selben Moment, im Film zu sehen ist. Der Soundtrack verändert sich und leise Musik wird hörbar, die zwar nicht aus dem Film entnommen ist, aber wahrscheinlich die Filmmusik vergleichbarer Produktionen zu imitieren sucht. Jetzt muss sich Shepherd beeilen, um seinen Auftritt als Hamlet nicht zu verpassen: Er hastet von der Vorderbühne über das Plateau, das rechts auf der Bühne aufgebaut ist, nach hinten; eine Schiebetüre – deren Dimensionen ebenso weit geringer ausfallen, wie ihr filmisches Äquivalent – wird dabei zur Seite geschoben, kurz bevor Richard Burton erscheint, gibt es ein Flackern im Bild, eine Störung, die den Rollenwechsel Shepherds ankündigt, der nun als Hamlet die Treppe des Plateaus im selben Winkel betritt, wie Richard Burton im Hintergrund auf der Leinwand. Valks und sein Blick begegnen sich genau im selben Moment in dem sich auch die Blicke der Filmdarsteller*innen begegnen. Valks Gesicht wird, wie Shepherds zu Beginn der Szene, in Nahaufnahme am Monitor hinter ihr live übertragen. Wiederum kündigen einige Geräusche, die von Filmflackern begleitet werden, den Auftritt von Ari Fliakos als Claudius an, der hinter Valk/Gertude auftaucht und nun gemeinsam mit Alfred Drake, der im Burton-Film den Claudius gibt, zu sprechen beginnt; dabei überlappen sich die beiden Stimmen und klingen fast mechanisch. Schließlich gibt Shepherd in Richtung Techniker*innen den Befehl ‚Fast‘. Ab diesem Zeitpunkt erscheinen anstatt des Wortes ‚Play‘, die Buchstaben ‚FF‘ für Fast Forward im linken oberen Eck der Leinwand und der Film, wie auch das Spiel auf der Bühne beschleunigen sich. Fliakos wechselt Position und bewegt sich in Richtung Plateau. Damit die Positionen auf der Bühne, der Cadrage des Films, auch weiterhin entsprechen, wird kurz der Tisch an dem Valk noch immer schweigend sitzt, nachjustiert. Fliakos folgt den Bewegungen Drakes zurück zum Tisch, dabei werden auf der Leinwand weitere Bildstörungen und Überblendungen sichtbar, die für die Zuschauer*innen nicht zu identifizieren sind. Der Tisch wird weitere Male nachjustiert, natürlich wird das Spiel dabei nicht unterbrochen. Dieses Nachjustieren wird von Greg Mehrten, der einen Diener spielt, und Alessandro Magania

übernommen, der sich schwarz verummt im Hintergrund so unauffällig wie möglich bewegt. Das Ruckeln, das durch das Fast Forward im Film entsteht, ‚fährt‘ dabei nicht nur ‚in‘ die Körper der Schauspieler*innen auf der Bühne, sondern wird auch durch Rütteln am Tisch imitiert, quasi mechanisch und analog erzeugt. Der Part von Cornelius und Voltimand wird von niemandem auf der Bühne nachgestellt. Fliakos verabschiedet sie allerdings genauso wie Claudius. Ein weiteres Rauschen kündigt den Auftritt Spooners als Laertes an. Fliakos geht über die Treppen auf das Plateau und imitiert dabei einen heftigen Sprung im Filmmaterial, oben angekommen, begrüßt er Spooner, und sie drehen sich beide, zwar nicht den Bewegungen der Filmdarsteller*innen folgend, aber doch so, dass sie dem Schnitt des Films entsprechend, dem Publikum zugewandt bleiben. Polonius Part wird zur Gänze aus dem Film geschnitten, was wiederum von einem Aufflackern im Film und einem Geräusch begleitet wird, das an einen Fotoblink erinnert. Spooner geht ab, begleitet von Filmruckeln und weitem Blitzgeräuschen. Fliakos wendet sich Shepherd zu, der sich, um der Nahaufnahme im Film zu entsprechen, rechts an die Vorderbühne stellt.

3. Virtuosität und Scheitern

Laut Elizabeth LeCompte birgt v.a. die Einbindung von Technologie immer auch ein hohes Maß an Risiko und eben auch die Möglichkeit des Scheiterns.³⁵⁵ Diese Möglichkeit des Scheiterns definiert die Regisseurin als ein wesentliches Moment der künstlerischen Prozesse innerhalb der *Wooster Group*. Ein technischer Fehler kann als ästhetisches Mittel, d.h. als Mittel der Darstellung auf die Materialität der Technologie und so auch auf die Materialität und Gemachtheit der Inszenierung verweisen, sodass ein Bezug zum situativen und performativen ‚Jetzt‘ der Aufführung hergestellt wird; der Fehler kann aber auch eine Möglichkeit die Interaktion her- und ausstellen: Die Performer*innen müssen gerade, wenn etwas schiefgeht, d.h. durch das unvorhergesehene Erscheinen emergenter Phänomene, aufeinander, aber auch auf die Techniker*innen reagieren und miteinander interagieren. Dieses Scheitern ist bei der *Wooster Group* als eine kalkulierte Darstellung von Fehlern zu verstehen. D.h. Fehler die während der Proben passieren werden teilweise in den Aufführungen abgesprochen übernommen und reproduziert, oder es werden sogar während

³⁵⁵ Interessant sind hier auch die verschiedenen Ebenen auf denen die Inszenierung scheitern kann; so kann man unter Scheitern auch das intendierte Scheitern an der werktreuen Wiedergabe eines vermeintlichen Originals verstehen, ob diese nur als exakte Wiedergabe eines dramatischen Werkes oder der exakten Reproduktion der Aufzeichnung einer scheinbar werktreuen Inszenierung verstanden wird. Denn selbst das ‚Original‘ der Aufzeichnung aus dem Jahr 1964 entpuppt sich als fehlerhaft und somit als gescheiterter Versuch einer werktreuen Inszenierung des ‚originalen‘ Shakespeare-Textes aus dem Jahr 1602, der sich wiederum selbst einer eindeutigen Festschreibung entzieht.

der Aufführungen neue Fehler provoziert.^{356 357}

It changes all the time. Like, last night I think the technicians made a mistake and there was a skip in the digital, so Scott missed a couple of lines that he likes. So, he asked the technicians to go back and do it again. That happens all the time, but it's random. Some of it is vestigial, coming from things that we were experimenting with and that happened by accident, or from when I was working on structuring the piece; and some of it is new every night. Mistakes are made and, when the mistakes are made, we like to use them as some kind of impulse towards something unexpected.³⁵⁸

Dieser Umgang mit Technologien und dem damit einhergehenden Risiko des Scheiterns, erweist sich also als sehr genau kalkuliertes Mittel der Darstellung: ein Moment in dem sich *mimesis* auf *praxis* bezieht, eine Form der Praxis der Darstellung und des Kalküls, die sich einem festgeschriebenen Werk auch deshalb entzieht, weil – auch wenn manche, der sogenannten ‚Fehler‘ abgesprochen sind – sich immer wieder neue unvorhersehbare Fehler ereignen, auf die wiederum anders reagiert werden muss und die Performer*innen, die Techniker*innen, aber auch die Zuschauer*innen in einen ständigen Zustand der Wachheit versetzen.³⁵⁹ In diesem Sinne setzt sich die *Wooster Group* in ihrer Arbeit zu „Hamlet“ nicht einfach nur mit Technologien der bildlichen Aufzeichnung auseinander, sondern befragt diese hinsichtlich theatraler Vorgänge, wie ihrer Unmittelbarkeit, ihrer ‚Liveness‘, ihrer Wiederholbarkeit, ihrer Flüchtigkeit: befragt sie nach ihrer Praxis.

Die Gruppe bezieht sich in „Hamlet“ also nicht nur auf den spezifischen und historisch klar definierten Moment einer bestimmten Aufführung des Shakespeare-Stücks, sondern auch auf dessen Aufzeichnung, auf die Materialität des Films und gleichzeitig auf den Moment seiner Ausstrahlung. Damit aber nicht genug, sind dies doch nur die Momente, die vor ihrer eigenen Aufführung des *Wooster-Group-Hamlets* liegen, vor ihrem ‚Reenactment‘, dass die Schauspieler*innen auf der Bühne immer wieder selbstreferentiell kommentieren und hinterfragen. Die Gruppe setzt sich durch die Heraufbeschwörung eines bestimmten Moments der Theatergeschichte mit einer bestimmten Ästhetik und Form von Theater auseinander, die als ‚dramatisch‘ bezeichnet werden kann und die sich die Hervorbringung von Werken zum Ziel gesetzt hat, durchschreiten dieses Werk, und öffnet es gerade durch dieses Durchschreiten. Auf diese Weise beziehen die New Yorker den Inhalt des Stücks, in dem es

³⁵⁶ LeCompte, Elizabeth; Valk, Kate; Fliakos, Ari; Shetova, Maria: A Conversation on The *Wooster Group's* Hamlet. In: *New Theatre Quarterly*, Vol 29, Issue 2, Mai 2013, S. 121-131.

³⁵⁷ Zum Begriff der Improvisation in den Arbeiten der *Wooster Group* siehe: Innes, Christopher; Shetova, Maria: *The Wooster Group: media(ted) improvisation*. S. 225-229. In: Innes, Christopher; Shetova, Maria [Hrsg.]: *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*.

³⁵⁸ LeCompte, Elizabeth; Valk, Kate; Fliakos, Ari; Shetova, Maria: A Conversation on The *Wooster Group's* Hamlet. S. 122.

³⁵⁹ Vgl. Innes, Christopher; Shetova, Maria: *The Wooster Group: media(ted) improvisation*. In: Innes, Christopher; Shetova, Maria [Hrsg.]: *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. S. 225-229.

um den berühmtesten Geist der (westlichen) Theatergeschichte geht, geisterhaft auf seine inszenatorische Form; sie brechen die Abgeschlossenheit eines dramatischen Werkes auf, indem sie dieses simulieren und die Simulation als solche sichtbar machen. Gleichzeitig funktioniert der „Hamlet“ aus dem Jahr 2007, nicht nur als Simulation des ‚Originals‘, sondern ist eben auch selbst eine Aufführung der Shakespeare Tragödie. So spricht Scott Shepherd, der den Hamlet spielt, und immer wieder in das Geschehen der Aufführung einzugreifen scheint – ob vereinbart oder nicht bleibt an vielen Stellen unklar – von dieser Art des Spiels als „[...] a way of Hamlet orchestrating the making of the piece [...]“.³⁶⁰ Als würde Hamlet selbst sich also mit der Aufzeichnung der Broadway Produktion auseinandersetzen. Es handelt sich in diesem Sinne um eine theatrale Praxis, die in ihrer Selbstreferentialität nicht nur als bloße Spielerei zu verstehen ist, sondern den Inhalt des Shakespearestücks als Praxis widerspiegelt, wodurch es zu einer geisterhaften Dopplung zwischen der ‚realen‘ Situation der Aufführung und dem Inhalt des Stücks kommt, in anderen Worten: Inhalt und Spielweise, als Kalkül der Darstellung, verschränken sich ineinander; der Inhalt des Stücks, der in sich geschlossene ‚mythos‘, wird in eine offene und an vielen Stellen improvisierte Form der Darstellungspraxis übersetzt, wird nicht als fiktive, in sich geschlossene Geschichte dargestellt, nicht als ‚poiesis‘, als Werk hervorgebracht, sondern ereignet sich auf der Bühne durch ‚mimesis‘ als ‚praxis‘. So wird die Aufführung selbst zu einer Art Geisterbeschwörung, aber auch zu einer Praxis des Erinnerns, des Bildes und des Films, v.a. aber überführt sie das Hervorbringen eines Werkes, in eine Praxis der Gemeinschaft, die sich über die Jahrzehnte hinweg erstreckt, sowie im Zusammenspiel von Techniker*innen und Schauspieler*innen manifestiert. Gerade indem sie sich als solche sichtbar macht, ist die Imitation des „Hamlet“ aus dem Jahr 1964 nicht mehr als reine Kopie zu verstehen, sie ist keine reine Repräsentation mehr, sondern nähert sich der Sphäre des Realen.

4. Technologie

Die *Wooster Group* untersucht mit „Hamlet“ nicht nur Aufzeichnungstechnologien der ‚Electronovision‘ und ihre Digitalisierung, d.h. die Aufführungsdispositive von Film auf der Bühne sowie das Zusammenspiel von Vergangenheit und Gegenwart und von dramatischem und postdramatischem Theater. Ihre Arbeit kann vielmehr auch als Reflexion über die Rolle der Technologie in der Ausformulierung kollektiver Ängste gelesen werden: Ängste, die sich durch den Kalten Krieg oder auch durch die Anschläge des 11. September (nicht nur) in die

³⁶⁰ Unveröffentlichten Interview geführt von Maria Shevtsova im Rahmen des Gdansk Shakespeare Festival, am 5. August 2009 In: Innes, Christopher; Shetova, Maria: *The Wooster Group: media(ted) improvisation*, S. 225-229. Hier: S. 228.

amerikanische Gesellschaft eingeschrieben haben und sich auch im Umgang mit Technologie ausdrücken, dabei v.a. in den Technologien der Bildproduktion.³⁶¹ In der Ankündigung zur Vorführung des Burton-Films heißt es etwa: “This has never happened before. The immediacy, the sense of being there is unlike any experience you have ever known. This is the theater of the future, taking shape before your eyes today.”³⁶² Diese retro-futuristisch anmutende Bewerbung des „Wunders der Electronovision“³⁶³ und des damit ermöglichten ‘Theatrofilms’ spiegelt den überbordenden Enthusiasmus für die damals zukunftsweisenden Technologien wider, der die amerikanische Gesellschaft in den 50er und 60er Jahren erfasst hatte. Ein Enthusiasmus, der in seiner Überspitztheit und der totalen Idealisierung einer technologisierten Zukunft wohl auch als Versuch der Verdrängung von Zukunftsängsten gelesen werden kann, die durch einen möglichen Einsatz nuklearer Waffen die Welt und insbesondere die amerikanische Gesellschaft in Atem hielten.³⁶⁴ In einem Interview wird der Schauspieler Richard Burton im Vorfeld der Vorführung des ‘Theatrofilms’ gefragt: “What is the flight plan of this? And [...] when Hamlet bursts upon the twentieth century, now with Electronovision, Hamlet can burst in over a thousand places at once.”³⁶⁵ Der Journalist nutzt subtil die Sprache der Kriegsführung für die Unterhaltungstechnologie und schließt mit den Worten: “Richard Burton, the actor, at ground zero, when Hamlet exploded into the twentieth century.”³⁶⁶ Aus heutiger Sicht kündigt das unheimliche Echo dieser Sätze, die uns aus der Vergangenheit erreichen, nicht die damals erwartete nukleare Katastrophe an, sondern ein anderes katastrophales Ereignis, ein anderes *Ground Zero*, dessen Bild nicht durch die ‘Electronovision’ sondern durch digitale Technologien der Aufzeichnung und Reproduktion explosionsartig auf unzähligen Bildschirmen vervielfacht wurde und das als Widerhall wohl auch in der Arbeit der *Wooster Group* zu spüren ist, selbst wenn ‘Hamlet’ die Anschläge des 11. Septembers nicht explizit thematisiert. Die Spuren der Geschichte werden durch die Aufzeichnungstechnologie erst zu Spuren der Geschichte und sind als Widerhall in der Unterhaltungstechnologie, in den Medien der Bildaufzeichnung, der Filmtechnologie und somit auch im gegenwärtigen Theater (in dem digitale Technologien mit zunehmender

³⁶¹ Vgl. Worthen: *Hamlet at Ground Zero: The Wooster Group and the Archive of Performance*.

³⁶² ‘Richard Burton's Hamlet, Electronovision Trailer, 1964’ veröffentlicht am 20.12.2013, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9NcMdXKib9c> zuletzt ges. 17.08.17.

³⁶³ Vgl. Brandon Hunter, Lindsay: ‘To Be, or not to be Recorded’ *The Burton Hamlet, the Wooster Group, and the Miracle of Electronovision*. S. 67-77. In: Constantinidis, Stratos E. [Hrsg.]: *Text & Presentation, The Comparative Drama Conference Series 5*, McFarland & Company, Inc., Publishers: Jefferson, North Carolina, and London. 2008.

³⁶⁴ Vgl. Worthen: *Hamlet at Ground Zero*.

³⁶⁵ ‘Richard Burton talks Electronovision’, veröffentlicht am 07.04.2007, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=sLQDW4ZqckQ> zuletzt ges. 11.09.2017.

³⁶⁶ Ebda.

Selbstverständlichkeit als Bühnenmittel eingesetzt werden) eindeutig wahrnehmbar. Die (scheinbare) Möglichkeit der digitalen Wiederherstellung eines bestimmten geschichtlichen Moments aus den Spuren archivierter Aufzeichnungen wirft dabei vor allem Fragen nach neuen Möglichkeiten performativer Strategien der Re-Präsentation eines historischen (Bild-)Archivs genauso wie nach neuen Strategien der Re-Präsentation eines Archivs dramatischer Texte auf. Dabei wird Gegenwart, zumindest im ‚Hamlet‘ der *Wooster Group*, nicht als bloße Ableitung und als ein chronologisches Resultat der Vergangenheit verstanden, die theatrale Situation zielt vielmehr auf eine Präsenz ab, in der Vergangenheit und Gegenwart gleichzeitig im Hier und Jetzt vorhanden sind und sich gegenseitig beeinflussen.

So ist auch das Verhältnis von ‚dramatischem‘ und ‚postdramatischem Theater‘ im ‚Hamlet‘ der *Wooster Group* nicht als bloße Ableitung oder als chronologisch fortschrittlich zu verstehen, es ist ein Moment der Befragung, in dem das ‚dramatische‘ vom ‚postdramatischen‘ und das ‚postdramatische‘ vom ‚dramatischen Theater‘ her untersucht wird. Auch wenn Ben Brantley in seiner Kritik in der *New York Times* die Aufführung der *Wooster Group* als „sophisticated form of karaoke“³⁶⁷ bezeichnet, so ist sie doch weit mehr als das, denn die Frage, ob es sich bei der Aufführung des ‚Hamlet‘ tatsächlich um die Aufführung der Shakespeare-Tragödie handelt – die Frage nach der Möglichkeit einer werktreuen Inszenierung selbst – stellt den zentralen Ausgangspunkt der Aufführung dar. Die Gruppe konstruiert und dekonstruiert augenzwinkernd das, was einen vermeintlich ‚authentischen Shakespeare‘³⁶⁸ ausmacht:

The performance often adopts an elegiac mode, seemingly mourning the twenty-first-century American actor’s lack of the perceived authority of a Burton and the direct access to ‘the Shakespearean’ of a Gielgud. In counterpoint, the *Wooster Group* makes an entire show out of that ironic, winking nostalgia, by creating abundance out of lack.³⁶⁹

³⁶⁷ Brantley, Ben: Looks It Not Like the King? Well, More Like Burton. *The New York Times*, erschienen am 1 November 2007, online unter: <http://www.nytimes.com/2007/11/01/theater/reviews/01haml.html> zuletzt ges. 18.08.17.

³⁶⁸ Vgl. Orgel, Stephen: *The Authentic Shakespeare and Other Problems of the Early Modern Stage*. New York: Routledge, 2002.

³⁶⁹ Hopkins: *Hamlet’s Mirror Image: Theatre, Film, and The Shakespearean Imaginary*. S. 19.

5. Theatergeister

„What, has this thing appeared again to-night?“³⁷⁰

“We channel the ghost of the legendary 1964 performance, descending into a kind of madness, intentionally replacing our own spirit with the spirit of another.”³⁷¹

Mit „Hamlet“ nähert sich die *Wooster Group* einem Stück, das in der westlichen Theatergeschichte wie kein zweites die Frage nach Authentizität, nach Original und Kopie, nach Werktreue und somit auch nach Autorschaft* dermaßen pointiert stellt. Seit seiner Premiere im Jahr 1603 hat „Hamlet“ in jeder Theatergeneration Spuren hinterlassen und die jeweiligen Theatergenerationen haben sich selbst wiederum in das Stück eingeschrieben, es so verändert und die Frage nach dem Original zu einer überaus diffizilen und komplexen gemacht.³⁷² Als Theatermacher*in setzt man sich aus heutiger Sicht mit der Aufführung des Stückes also nicht nur mit dem sogenannten ‚Original‘, dem elisabethanischen Theaterstück, auseinander, sondern mit einer ganzen Reihe von Inszenierungen, Regiestilen, Schauspieler*innen und Ästhetiken. Ähnlich dem unheimlichen Wiederhall von Geschichte in Technologie³⁷³ kann ein geisterhaftes Erscheinen von „Hamlet“ auch in den jeweiligen Theaterepochen beobachtet werden.³⁷⁴ Ein Geist, der die unterschiedlichen Theatergenerationen auf unterschiedliche Weise heimgesucht hat und v. a. auch selbst von diesen heimgesucht wurde. Um den Diskurs „Hamlet“ im Rahmen seiner Aufführung zu verstehen, ist es demnach wichtig festzuhalten, dass es sich bei der literarischen und theatralen Diskursbildung um eine ständige Re-Artikulation handelt, die zu einer immer neuen und veränderten Ausformulierung führt, welche eben nicht auf die stabile Textbasis

³⁷⁰ Shakespeare, William: *Hamlet* Englisch/Deutsch. Hrsg. v. Klein, Holger, Stuttgart: Reclam, 2014, S. 88.

³⁷¹ Text im Programmheft In: *The Wooster Group Hamlet*, Homepage der Gruppe, online unter: <http://thewoostergroup.org/hamlet> zuletzt ges. 07.09.17.

³⁷² Barbara Hodgdon spricht in ihrem Text mit dem Titel „Re-Incarnations“ über die Einschreibung von ‚Hamlet‘ in ein kulturelles Gedächtnis von der Idee der Wiedergeburt “as a potentially productive metaphor for the sorts of Shakespearean repetition compulsions at work in late twentieth- and early twenty-first century performative culture.” Hodgdon geht noch einen Schritt weiter, wenn sie meint, dass jede ‚Hamlet‘-Inszenierung „an exercise in reincarnation, a surrogate performance“ sei; jede Aufführung werde somit nicht nur vom Theatergeist des Stückes bewohnt, sondern von den Gespenstern anderer Schauspieler*innen und der Ästhetik anderer Theatertraditionen. Vgl. Hodgdon, Barbara: “Re-Incarnations,” In: Aebischer, Pascale; Esche, Edward J.; Wheale, Nigel [Hrsg.]: *Remaking Shakespeare: Performance Across Media, Genres, and Cultures*. New York: Palgrave, 2003, S. 190.

Auch Marvin Carlson spricht in diesem Zusammenhang von einer “haunted stage”. Vgl. Carlson, Marvin: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press, 2001.

³⁷³ Vgl. Worthen: *Hamlet at Ground Zero: The Wooster Group and the Archive of Performance*.

³⁷⁴ Vgl. Parker-Starbuck: *The play-within-the-film-within-the-play’s the thing: re-transmitting analogue bodies in the Wooster Group’s Hamlet*.

eines in sich geschlossenen und wiederabrufbaren Werkes zurückzuführen ist.³⁷⁵ So gleicht die Bearbeitung des Shakespeare-Stoffes einer Art Geisterbeschwörung, deren Gespenster allein durch die Anrufung des Autorennamens* immer wieder neu und verändert erscheinen. Diese Gespenster sind es auch, die den Autorennamen* eher zu einem komplexen und vielschichtigen literarischen Diskurs verdichten, ohne dadurch eine spezifische und klar zu umfassende Autorschaft* festzumachen.^{376 377}

Wie ich bereits in den einleitenden Kapiteln dieser Masterarbeit erläutert habe, ist die Frage nach der Werktreue einer Inszenierung mit der Frage nach einer eindeutigen Zuschreibung von Autorschaft* verknüpft. In der Logik des Werkes wird die Authentizität des Stücks mit der Autorität von Autorschaft* gleichgesetzt. Der Begriff der ‚Werktreue‘ wird jedoch (wie in den einleitenden Kapiteln anhand der Ausführungen von Erika Fischer-Lichte skizziert) angesichts der stetigen interpretatorischen Übersetzungsleistung der am Probenprozess beteiligten Personen jedoch obsolet. Wenn es aber um die Inszenierung eines Shakespeare-Stückes geht, so ist der Diskurs der Werktreue und der damit verbundenen Autorschaft* schon vor der jeweiligen Inszenierung durch die einhergehende Diffusierung von Autorschaft* in einem kollaborativen Probenprozess überaus komplexen und diffizilen Mechanismen ausgesetzt, denn über die letzten Jahrhunderte hinweg haben sich unzählige Interpretation palimpsestartig in das ‚Original‘ eingeschrieben und sind nicht mehr von diesem zu unterscheiden. Zudem bringt der Text selbst die Formen theatraler Repräsentation an ihre Grenzen. Auch wenn die Stücke Shakespeares, wie bereits mit Hans-Thies Lehmann festgestellt, ihren dramatischen Rahmen nicht überschreiten,³⁷⁸ so loten sie doch die Grenzen der dramatischen Form aus und sind darin hochgradig selbstreferentiell: „*Hamlet* is perhaps the quintessential metatheatrical play; it is a play about theatre, about plays and players, about ghosts and ghosting.“³⁷⁹ Auch Lionel Abel schreibt in seiner Untersuchung mit dem Titel ‘Tragedy and Metatheatre’: „[...] there is hardly a scene in the whole work in which some character is not trying to dramatize another“.³⁸⁰ Diese Art der Selbstreferentialität, der

³⁷⁵ Hopkins: *Hamlet's Mirror Image: Theatre, Film, and The Shakespearean Imaginary*. S. 19.

³⁷⁶ Vgl. Hopkins, D.J.; Reynolds, Bryan: *The Making of Authorships: Transversal Navigation in the Wake of Hamlet*, Robert Wilson, Wolfgang Wiens, and Shakespace,” In: Burt, Richard [Hrsg.]: *Shakespeare after mass media*. New York [u.a.]: Palgrave, 2002.

³⁷⁷ Vgl. Hodgdon, Barbara: “Re-Incarnations,” In: *Remaking Shakespeare: Performance Across Media, Genres, and Cultures*, eds. Pascale Aebischer, Edward J. Esche, and Nigel Wheale (New York: Palgrave, 2003), S. 190. Hodgdon, Barbara: *The Shakespeare trade: performances and appropriations*. Philadelphia, Pa.: Univ. of Pennsylvania Press, 1998.

³⁷⁸ Siehe Kapitel: Unterbrechung, S.71-72 in dieser Masterarbeit.

³⁷⁹ Parker-Starbuck: *The play-within-the-film-within-the-play's the thing: re-transmitting analogue bodies in the Wooster Group's Hamlet*. S. 23.

³⁸⁰ Abel, Lionel: *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang. 1963, S. 45.

Selbstbefragung des Theaters, kann als Shakespeare'sche Theatertradition verstanden werden, in die sich die *Wooster Group* einreicht, auch wenn deren Inszenierung die in Shakespeares Text angelegten Meta-Ebenen tatsächlich überschreitet, indem sie den Moment der Selbstreferentialität nicht nur auf den dramatischen Text, sondern auch auf den tatsächlichen Moment seiner Aufführung bezieht. In einem Publikumsgespräch anlässlich der Aufführung von „Hamlet“ im Rahmen des *Dublin Theatre Festival*, geführt und aufgezeichnet im Online-Archiv der *Wooster Group* zu finden, beschreibt Scott Shepherd das ‚Double bind‘, mit dem die *Wooster Group* in ihrer Hamlet-Inszenierung arbeitet, als eine Art Zwickmühle, in der er sich als Schauspieler befindet:

My personal predicament is parallel with Hamlet's, you know, because he also has a dead ancestor coming back and telling him what he has to do, [...] and he doesn't want to do it. In trying to cope with that idea – that he is going to have to obey a command from the dead that this is going to shape his identity, [...] that he is not becoming what he thought he was – that's where I think I live in this.³⁸¹

In diesem Sinne reflektiert die formale, ästhetische und konzeptuelle Herangehensweise der *Wooster Group* den geschlossenen Kosmos des Dramas und öffnet ihn, gerade indem sie dessen Fragestellung auf die eigenen Aufführungsdispositive überträgt. Was die komplexe Diskursbildung von Autorschaft* in Bezug auf „Hamlet“ anbelangt, so schlägt D.J. Hopkins in seinem Aufsatz „Hamlet's Mirror Image: Theatre, Film, and The Shakespearean Imaginary“³⁸² vor, den Namen ‚Shakespeare‘ mit dem Term ‚the Shakespearean‘ zu ersetzen:

‚Shakespeare‘ as a concept suggests a putatively static—though enduringly elusive—biographical identity. By contrast, the phrase “the Shakespearean” offers a flexible, provisional concept, one continually formed and reformed under dynamic cultural pressures. Just exactly what can be described as ‚Shakespearean‘ is the subject of intense consideration in the *Wooster Group's Hamlet*.³⁸³

‚The Shakespearean‘ findet seine Entsprechung im Deutschen wohl nur als Adjektiv und wird somit eher spezifisch genutzt: die ‚Shakespeare'sche Sprache‘, die ‚Shakespeare'sche Theatergeschichte‘, oder auch die „Shakespeare'sche Weltfülle“.³⁸⁴ Um die umfassende Bedeutung, die im Namen ‚Shakespeare‘ mitschwingt, zu greifen, genügt diese spezifische Zuschreibung allerdings nicht. Genauso meint vorliegende Masterarbeit auch mit dem Namen ‚Shakespeare‘ – im Sinne von ‚Shakespearean‘ – keine einheitliche, durch biographische oder historische Festschreibungen geschlossene Entität, sondern viel eher ‚the Shakespearean‘:

³⁸¹ The Wooster Group, ‚October 12, 2012 – HAMLET Dublin – talkback – Scott's Predicament‘, online unter: <http://thewoostergroup.org/blog/2012/10/12/hamlet-dublin-talkback-scotts-predicament/> zuletzt ges. 11.09.17.

³⁸² Vgl. Hopkins: Hamlet's Mirror Image: Theatre, Film, and The Shakespearean Imaginary.

³⁸³ Ebda. S.9.

³⁸⁴ Ein Ausdruck mit dem Hans-Thies Lehmann in seinem Aufsatz „Shakespeares Grinsen“ die Verwandtschaft von Forced Entertainment zur Shakespeareschen Theatertradition umschreibt. Vgl. Lehmann: Shakespeares Grinsen. In: Helmer [Hrsg.]: "Not even a game anymore". S.103-117.

einen sich stetig verändernden, literarischen, wie theatralen Diskurs.³⁸⁵ In diesem Sinne bezeichnet der Name ‚Shakespeare‘ auch eine Theatertradition, die über epochale Grenzen hinweg als kollaborative Praxis begriffen werden kann. Die *Wooster Group* reiht sich in die Shakespeare’sche Theatertradition ein, welche nicht auf der Autorität einer klar abzugrenzenden Autorschaft* gründet, sondern das kollaborative Neu- und Umschreiben von Texten durch deren Aufführungen in den Vordergrund stellt.

6. Performance als Schreiben

Im „Hamlet“ der *Wooster Group* fungiert der Burton-Film aus dem Jahr 1964 als eine Allegorie des vermeintlich fixierten Texts, des Dramas als Ausgangspunkt einer Inszenierung und als dessen Überschreitung.³⁸⁶ In diesem Sinne, aber auch im Sinne LeComptes, die Textvorlagen nicht auf das geschriebene Drama, d.h. auf literarische Vorlagen beschränkt,³⁸⁷ ist der Film als Werk zu begreifen, der die Grenzen seiner Vorlage (nämlich die der Tragödie „Hamlet“) und somit im selben Moment auch die Grenzen der literarischen Gattung des Dramas übertritt: „The spectacular bodies of Shakespearean cinema exceed their textual source material much as do the bodies of live theatre.“³⁸⁸ Natürlich kann die im Sinne Fischer-Lichtes verstandene Übersetzungsleistung, die durch die Aufführung des Textes von einem semiotischen System in ein anderes stattfindet³⁸⁹ (und im spezifischen Fall der Inszenierung aus dem Jahr 1964 auf Film ‚festgehalten‘ wurde),³⁹⁰ selbst bereits als eine Überschreitung des dramatischen Werkes gelesen werden. Dabei wirkt jede Überschreitung des Werkes durch die Aufführung auf eben dieses zurück, und bringt den Text in Bewegung, löst ihn von der Fixierung des Werkes. W.B. Worthen, der in seinem Artikel „*Hamlet at Ground Zero*“ bezeichnet den dramatischen Text dementsprechend als ein Archiv, das durch seine Aufführung neu geschrieben wird.³⁹¹ „The archive is remade by its performance; the interface between information and platform, recorded and live, text and performance is a

³⁸⁵ Bereits im Kapitel ‚Die Überschreitung der Autorschaft* als Überschreitung des Werkes‘ wurde mit Michel Foucault und Roland Barthes der Autorenname* nicht als bloßer Eigenname definiert, sondern als ein Diskursträger, der verschiedene Funktionen innehaben kann. Siehe S. 22-26 in dieser Masterarbeit.

³⁸⁶ „The apparent fixity of cinematic bodies mirrors the seeming stability of Shakespearean texts, a congruence played out in much Shakespeare-on-film criticism. However, the interplay of theatrical and cinematic performance in this production both asserts and destabilizes these commonplace fixities.” In: Hopkins: *Hamlet’s Mirror Image: Theatre, Film, and The Shakespearean Imaginary*. S. 18.

³⁸⁷ Innes; Shetova: *The Wooster Group: media(ted) improvisation*, S. 225-229. In: Innes, Christopher; Shetova, Maria: *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press, 2013. S. 227.

³⁸⁸ Hopkins: *Hamlet’s Mirror Image: Theatre, Film, and The Shakespearean Imaginary*. S. 18.

³⁸⁹ Fischer, Lichte: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*.

³⁹⁰ Ich werde später mithilfe von Jean-Luc Nancy auf das Medium Film und sein Verhältnis zu Werk und kollaborativer Praxis, auch in Zusammenhang mit der Aufführung des „Hamlet“ der *Wooster Group*, eingehen. Siehe Kapitel ‚Film als Körper‘ S. 105 in vorliegender Masterarbeit.

³⁹¹ Auch wenn Worthen im angeführten Zitat nicht von „Schreiben“ spricht, so tut er dies im angeführten Artikel an anderer Stelle: „[...] writing in the practices of performance [...]“ In: Worthen: *Hamlet at Ground Zero*. S. 306.

dynamic exchange.”³⁹² Das in sich geschlossene Drama, das Werk, wird so zum Text, d.h. zu einer performativen Praxis, zu einem andauernden Prozess des Schreibens und des Entschreibens. Diese Auffassung von Literatur als einer Praxis des Schreibens, das mit Jean-Luc Nancy im Kapitel ‚Schreiben‘³⁹³ erläutert wurde, bringt der „Hamlet“ der *Wooster Group* mit der immer schon zum Scheitern verurteilten exakten Reproduktion der Aufführung aus dem Jahr 1964 auf den Punkt und verweist dabei nicht nur auf die Performativität von Literatur, sondern lässt das performative Moment der Aufführung selbst, als einen Akt des kollaborativen und performativen Schreibens und des Entschreibens in Erscheinung treten. Eine Form der kollaborativen Praxis, die den Werk- und damit auch den Autorenbegriff* maßgeblich verändert:

[...] a dichotomy between writing and performing, the recorded and the live, are inadequate to the critical assessment of performance today, if they ever were really adequate at all.³⁹⁴

Die Aufführung als Akt des Schreibens und Entschreibens von Bedeutung, die Frage nach Unmittelbarkeit und Authentizität des Dargestellten sowie die Frage nach der Gemeinschaft, in der das Erlebte eingebettet ist, sind seit der Einführung der als bahnbrechend empfundenen Technologie der ‚Electronovision‘ zwar verändert, aber dennoch in ungebrochener Dringlichkeit im gegenwärtigen Theater präsent und durch die digitale Revolution nur noch deutlicher hervorgetreten. Dabei scheinen all diese Themen Unmittelbarkeit, Re-Präsentation, Authentizität, Gemeinschaft alle zum Körper zu führen:

This *Hamlet* then, is a play that ‘takes up the bodies’ – historical, material, dis-embodied, doubled. It performs and re-performs theatre itself, showing, in a digital, post-dramatic time concerned with media representation and remediation, how theatre bodies matter.³⁹⁵

Was aber ist ein ‘theatre body’ überhaupt? Und welche Rolle nimmt der analoge Körper in einer digitalen Welt ein? Welche Formen der Re-Präsentation können in diesem Kontext auf der Bühne stattfinden? Fragen, die im Vorfeld nach einer genaueren Analyse dessen verlangen, was nun tatsächlich auf der Bühne, während der Aufführung des „Hamlet“ der *Wooster Group* passiert.

³⁹² Ebda. S. 317.

³⁹³ Siehe Kapitel ‚Schreiben‘, S. 58 in vorliegender Masterarbeit

³⁹⁴ Worthen: *Hamlet at Ground Zero: The Wooster Group and the Archive of Performance*, S. 306.

³⁹⁵ Parker-Starbuck: *The play-within-the-film-within-the-play’s the thing: re-transmitting analogue bodies in the Wooster Group’s Hamlet*. S. 26.

7. Film als Körper

Die künstlerische Praxis der *Wooster Group* in „Hamlet“ ähnelt mimetisch der Praxis des Films, wobei Jean-Luc Nancy den Blick als zentrales Moment charakterisiert. Die Praxis, mit der sich die *Wooster Group* der Aufführung und Aufzeichnung aus dem Jahr 1964 nähert, verhält sich mimetisch zum Objekt, das erforscht wird. Um dieser Praxis der *Wooster Group* sowie den sehr komplexen Zusammenhängen innerhalb dieser medialen Aufsplitterung und dem speziellen Umgang mit Bildlichkeit und Zeitlichkeit bei „Hamlet“ wissenschaftlich nachzugehen, muss also mit Jean-Luc Nancy gefragt werden, was ein Bild *tut* und v.a. auch, was der Film als *bewegtes* (oder auch *sich bewegendes*) Bild tut; was die Praxis des Bildes und des Films ist und wie sich hier Gemeinschaft, als Geschehen des Mimetischen ereignet, d.h. wie es sich zum Theater als gemeinschaftliche Praxis verhält.

Wie bereits hinsichtlich der Begriffe ‚mimesis‘, ‚praxis‘ und ‚bíos‘ erläutert, ist das ‚Sein‘ im ontologischen Sinne als eine Form der Re-Präsentation zu verstehen und daher mit dem Theater, aber auch mit dem Film, wesensverwandt. Die Bilder des Films erscheinen uns in ihrer ‚Re-Präsenz‘ ähnlich der des ‚Seins‘. Sie sind in ihrer Materialität auch durch die Dispositive des Kinos, der Leinwand, des Raumes, etc. *präsent*, sie erscheinen nicht als Darstellung von etwas, sondern beziehen sich auf die Sphäre des Realen; und doch verweisen sie gleichzeitig auch auf etwas Abwesendes, auf eine Trennung und einen Aufschub, auf ein Draußen. Auch hier versucht Nancy die Dualismen der Präsenz und der Repräsentation, des Ab- und Anwesenden, des Innen und Außen, aber auch des Subjekt- und Objektverhältnisses anders und neu zu denken. Dabei geht es für Nancy in der Rezeption eines Bildes nicht mehr um den mimetischen Verweis auf das (auf dem Bild) Dargestellte, sondern um das Paradoxon der Mit-Teilung,³⁹⁶ der Distanz und gleichzeitig der Kontinuität, der Intimität, des Kontaktes und der Trennung. Nancy versucht über den Begriff der ‚Evidenz‘ und den Blick, als Vorgänge und Praxen begriffen, diese dualistisch gedachten Momente von Intimität und Distanz zu überwinden. Dieser Überwindung möchte ich mich im Folgenden, auch in Bezug auf „Hamlet“ der *Wooster Group*, widmen.

³⁹⁶ „Das gemeinsame Sein ist weder Gewebe noch Leib, weder Subjekt noch Substanz, und folglich gibt es auch keine Zerrissenheit des Seins, aber es *ist* Mit-Teilung.“ In: Nancy: Die undarstellbare Gemeinschaft, S.67. Als Mit-Teilung ist hier einmal ein trennendes Moment zu verstehen, ohne welches Singularitäten gar nicht entstehen könnten, genauso aber auch ein Einander-teilen, als Gemeinsam-sein.

8. methexis

Wesentlich für die Überwindung von Präsenz und Repräsentation als zwei voneinander getrennte Begriffspaare ist für Nancy der Moment, in dem Sinn entsteht und – im Sinne von Sinn machen (*faire [du] sens*) – nicht aufhört zu entstehen, sich also permanent ereignet. Diese Entstehung von Sinn verknüpft der Philosoph mit dem Moment der Sinnesempfindung und damit auch mit dem Körper, oder besser gesagt, den Körpern. Da der Körper nur mit anderen Körpern existiert und ihm Gemeinschaft, das ‚Mit-Sein‘ ontologisch zugrunde liegt, sind Sinn und Sinnesempfindung, als Momente, in denen sich Gemeinschaft ereignet, miteinander verwoben. Das Sinnesempfinden ist ein Empfinden von sich selbst als singular plural existierenden Körper. ‚Sinnesgeschehen‘ findet also nur in der Öffnung, der Mit-Teilung, der Teilnahme, im Kommunizieren statt; genau an der Stelle, an der auch Sinn entsteht:

Der Sinn besteht nur im Verweisen von einem oder mehreren auf einen oder mehrere andere. Und ebenso von sich selbst auf sich selbst, unter der Bedingung, dass sich dieses ‚Selbst‘ sich selbst als ein anderes präsentiert – und das ist die Bedingung des Körpers. Der Körper ist dieses Draußen, durch das ich mir eine Veränderung meiner selbst zurücksenden kann, die ebenso von meinem Körper wie von den anderen Körpern um ihn herum kommen kann. Das nennt sich Sinnesempfindung: Und das ist die erste Stufe des Sinnes.³⁹⁷

Diese Form der Sinnesempfindung, die sinnliche Empfindung des Sinns, welcher keinesfalls als Bedeutung einer in sich geschlossenen Botschaft zu verstehen ist, sondern als die Grenze von Bedeutung, als ein „sich gegenseitig (in sich) spüren“,³⁹⁸ findet in der Kunst, in der Literatur, im Theater, aber auch im Film einen privilegierten Ort. Denn das Bild – das *bewegte* Bild im Kino – ist „das Sprechen des Fehlens von Sprache. Und wir verstehen es, es teilt uns die Aussage mit, ihren Sinn und ihre Wahrheit.“³⁹⁹ Dies ist aber nur möglich durch eine neue Art des Blickens, ein neues Sehen: ein Sehen, das dem Hören gleichkommt, denn beim Hören hören wir uns hören, wir hören uns selbst und wir hören die Resonanz des fremden Klanges in uns. Nancy spricht von der Kraft des Bildes, die er auch mit dem „Klang des Bildes“⁴⁰⁰ umschreibt: das Bild als Resonanzkörper, das sich (in) uns ‚mit-teilt‘, indem es in uns selbst einen Resonanzkörper findet. Dabei führt der Philosoph einen weiteren Begriff aus der griechischen Philosophie ein und stellt ihn dem der ‚mimesis‘ an die Seite: die ‚methexis‘. Als Praxis der ‚Teilnahme‘ sind die beiden Begriffe eng miteinander verknüpft:

³⁹⁷ Nancy, Jean-Luc: Mit-Sinn. S. 21-32 In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. Hier: S. 24.

³⁹⁸ Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst. In: Ebda. S. 153.

³⁹⁹ Nancy, Jean-Luc: Das Bild: Mimesis & Methexis. In: Huber, Jörg [Hrsg.]: Ästhetik Erfahrung. Zürich; Wien; New York: Interventionen 13, 2004. S. 172.

⁴⁰⁰ Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S 154.

„Im Mit-Schwingen der Resonanz-Korrespondenz ereignet sich die Ein- und Ausfaltung von Mimesis und Methexis als Praxis der Mit-Teilung und Teilnahme.“⁴⁰¹ Der Sog der Bilder entsteht demnach nicht nur durch das Begehren, den oder das andere zu empfinden, sondern v.a. auch durch unser Begehren, uns im anderen zu empfinden, „d.h. in der Empfindung von uns im anderen und von uns als einem außen.“⁴⁰² Eine Lust, die gerade deshalb Raum findet, weil es nicht zur Verschmelzung von Betrachter*innen und Bildern kommt. Ein Vorgang, der sich im Bild des Toten besonders klar ausformuliert:

Wenn sich die *imago* zuallererst im Prinzip einer Totenmaske ausformt, dann deshalb, weil die *Mimesis* im Moment des Gießens jene *Methexis* moduliert, mittels derer die Lebenden den Tod des Toten teilen. Diese Teilhabe am Tod [...], die *Methexis* am Dahinschwinden, dient der Mimesis im eigentlichen Sinn als Modell. Das Bild (*imago*) ist der Effekt des Begehrens (des Begehrens, mit dem Anderen zusammen zu sein), oder besser gesagt: es eröffnet den Raum des Begehrens, es höhlt eine Kluft aus.⁴⁰³

9. Der Blick

Diese Kluft löst also in den Betrachter*innen ein Begehren aus und wirkt als Sog auf sie ein, bringt sie dazu, sich auf das Betrachten der Bilder einzulassen, jedoch nicht durch einen Blick der Immanenz, sondern durch einen Blick der Kontemplation, einen Blick, der sich einem Grund, einem fixen Standpunkt, entzieht und somit ein unabschließbarer Prozess bleibt, sodass auch das Bild als ein ‚entwertetes‘ Bild zu verstehen ist. Wie ich bereits an anderen Stellen dieser Masterarbeit verdeutlicht habe, wird durch diesen Vorgang – die ‚mimesis‘ als ‚praxis‘ – wie auch durch einen Blick, der sich selbst als performativ wahrnimmt, die Verzahnung der Begriffe ‚Werk‘ und ‚Autorschaft*‘ (als eine an eine bestimmte Person gebundene Funktion) überwunden: „das Kunst-Werk ereignet sich, und ist in dem Sinn auch nicht vollständig zuschreibbar. Es ist Vorgang der Subjektivierung, aber nicht einem Subjekt autorschaftlich eindeutig zuzuweisen.“⁴⁰⁴

Der Blick lässt sich zusammen mit dem Werk nicht abschließen, sondern bleibt ständig in Bewegung, ist selbst Bewegung und ist eben

[...] nicht der Blick als Standpunkt (kein oder nur wenig ‚Standpunkt‘, ist das Bild immer näher dran oder weiter entfernt als alles, das ein ‚Standpunkt‘ fixieren könnte – und es ist

⁴⁰¹ Ebda.

⁴⁰² Ebda.

⁴⁰³ Nancy, Jean-Luc: Das Bild: Mimesis & Methexis. In: Jörg Huber [Hrsg.]: Ästhetik Erfahrung. Zürich; Wien; New York: Interventionen 13, 2004. S. 175.

⁴⁰⁴ Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S. 156.

deshalb einem Filmzuschauer [sic!] nicht möglich sich mit so einem Standpunkt zu identifizieren [...].⁴⁰⁵

Auch darin ähneln die Dispositive des Films jenen des Theaters, denn es handelt sich bei dieser Überlegung zum Blick um

[...] ein Modell für das, was Brecht *Verfremdung* genannt hat, und was nichts anderes als das Wesen des Schauspiels bezeichnet, insofern als das Schauspiel nichts ‚Spektakuläres‘ an sich hat), nur den Blick als das, was vorwärts bringt, ein Vergessen des Selbst oder eher: Aufzeigen, daß [sic!] da nie ein *Selbst*, in der Position des Zuschauers [sic!], war, denn ein Subjekt ist nichts als die Spitze einer Bewegung, gespannt, auf ein Kommendes hin, das sich auf unbestimmte Zeit ankündigt.⁴⁰⁶

Der Vorgang der Subjektivierung, der gleichzeitig ein Vergessen des Selbst ist, findet im „Hamlet“ der *Wooster Group* durch das Heraufbeschwören von Geistern aus einer längst vergangenen und verlorenen Zeit statt. Denn ‚mimesis‘, welche auch als Praxis der Subjektivierung gelesen werden kann, geht allgemein und im speziellen Fall der *Wooster Group*, von der Erfahrung eines Mangels aus. Bei „Hamlet“ handelt es sich um den Versuch, diesem Mangel durch die minutiöse Rekonstruktion einer, doch immer hypothetisch bleibenden Aufführung, entgegen zu wirken, um sich gleichzeitig dem Sog der realen und materiellen Präsenz der Bilder hinzugeben. Die Rekonstruktion der einstigen Aufführung als eine Praxis der ‚mimesis‘ bringt etwas Geisterhaftes in Erscheinung; etwas, das weder die Präsenz des damaligen Stückes noch dessen Repräsentation sein kann, sodass die ‚methexis‘ als Mit-Teilung, Kluft und gleichzeitige Verbindung dieses Dritte als etwas Geisterhaftes offenbart. Es ist die Erfahrung der Existenz selbst, die sich

[...] mit etwas vermischt, was nicht mehr [...] [ihre] Repräsentation, sondern [...] [ihr] Widerhall ist. Es bleibt nicht mehr auf einen Punkt fixiert, sondern wird exponiert, es wird nach außen gedrängt und kehrt zu sich zurück, es ist im buchstäblichen Sinne ‚bewegt‘ (*é-mu*), und zwar nicht vor, sondern in der Resonanz: nicht mehr als *punctum caecum*, sondern als *corpus sensitivus*.⁴⁰⁷

Im „Hamlet“ der *Wooster Group* wird eine Möglichkeit des Blickes sichtbar, eine „Evidenz und die Gewißheit [sic!] eines kinematografischen Blicks (*regard*) als Bezugnahme (*égard*) auf die Welt und auf ihre Wahrheit.“⁴⁰⁸ Es ist weder ein Blick, der auf die Repräsentation gerichtet ist, noch einer, der selbst als repräsentativ gelten kann.⁴⁰⁹ Denn dieser Blick ist bewegt und schaut auf etwas Bewegtes: der Blick setzt sich in Bewegung, wird davongetragen und mitgerissen, wird zum Blick eines anderen. So verfolgen die Zuschauer*innen im „Hamlet“ der *Wooster Group* den Blick der Performer*innen auf den

⁴⁰⁵ Nancy, Jean-Luc: Die Evidenz des Films, S. 52.

⁴⁰⁶ Ebda.

⁴⁰⁷ Nancy, Jean-Luc: Die herausgeforderte Gemeinschaft. Zürich; Berlin: diaphanes. 2007, S. 179.

⁴⁰⁸ Nancy: Evidenz des Films. S. 12.

⁴⁰⁹ Ebda. S. 41.

Film „Hamlet“ und werden von deren Blick mitgerissen. Ihr Blick wird durch jenen der Schauspieler*innen nicht vereinnahmt, sondern eher bewegt, in Bewegung gesetzt, sodass ihr Blick selbst wachsam wird, sich intensiviert und dabei bricht, sich vervielfältigt.

10. Evidenz

Diese Bewegung des Blickes, die analog zur Bewegung der Körper und des ‚Seins‘ gelesen werden kann, ist für das Kino ein zentrales Moment, denn genauso wie das ‚Sein‘ ereignet sich auch der Film stets im Kommen und in der Bewegung:

[...] das bedeutet das Wort *Kino*: kontinuierliche Bewegung, nicht Darstellung, die durch Bewegung animiert wird, sondern Mobilität als das Wesen von Präsenz und Präsenz als ein *Kommen*, als Kommen und als Passage [...], Verschiebung der Kontinuation, der Ausdauer, des Fortsetzens, das mehr oder weniger unsicher ist oder nomadisch [...]. Es handelt sich um ein Register des permanenten Bahnens.⁴¹⁰

Doch dieses Bahnen der Bilder, diese Bewegung ist immer schon eine unterbrochene: der Film ist ein immer schon fragmentiertes Voranschreiten⁴¹¹ wie auch „mimesis always involves rupture and a differentiation or mobility.“⁴¹²

Im Kino kommt es zu Brüchen und Unterbrechungen der Bewegung des Bildes, aber auch des Blickes, bspw. durch Montage, Kadrierung, zeitliche Sprünge etc. Es kommt zu Unterbrechungen, die ‚mimesis‘ als ‚praxis‘ sichtbar machen. In diesem Sinne sind auch die mimetischen Praxen der *Wooster Group* als Praxen der Unterbrechung zu verstehen. Durch die Art und Weise, wie der Film als Mittel und Kalkül der Darstellung eingesetzt wird, durch die Aufsplitterung auf mehrere Monitore, das ständige Vor- oder Zurückspulen, das Schneiden des Materials, wird auf das Kino, aber auch auf das Theater als ‚Reales‘ verwiesen. „Das Reale: [...]Die Realität des Bildes ist der Zugang zum Realen *selbst*: zu dem, was die Konsistenz und die Widerständigkeit zum Beispiel des Todes oder des Lebens hat.“⁴¹³ Dabei geht es

[...] um die Öffnung des Sehens auf eine Reales, wohin der Blick sich bewegt und welches er in dieser Weise auch auf sich zu bewegen läßt [sic!]. Es geht um ein ‚Bewegen und ‚Sich-Bewegen‘. Ein ‚Forttragen‘ und um die damit einhergehende Distanz: einen Blick bis zur Intensität einer Evidenz und einer Richtigkeit bringen.⁴¹⁴

Unterbrechungen, die bereits im Film selbst durch den Schnitt, die Kadrierung etc. vorhanden sind, werden zu einem Darstellungsdispositiv der *Wooster Group* und spiegeln sich in ihrer

⁴¹⁰ Ebda. S. 51.

⁴¹¹ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Kino. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

⁴¹² Nancy, Jean-Luc, Lacou-Labarthe, Philippe: *Retreating the Political*. London: Routledge, 1997.

⁴¹³ Nancy: *Evidenz des Films*. S. 15.

⁴¹⁴ Ebda.

„praxis“ der „mimesis“ wider, die analog genauso als Unterbrechung der Kontinuität des „Seins“ zu verstehen ist. Eine Unterbrechung, die etwas sichtbar macht, was in dieser Intensität sonst nicht erfahrbar gewesen wäre. Diesen Überschuss an Erfahrung nennt Nancy „Evidenz“, sie wird erst durch den Blick, und die (richtige) Distanz, d.h. durch eine unterbrochene Bewegung erfahrbar: „Evidenz ist das, was sich in der richtigen Distanz präsentiert, oder sie ist das, demgegenüber man die richtige Distanz findet, die Näherung, die den Bezug statthaben läßt [sic!] und die sich auf Kontinuität hin öffnet“⁴¹⁵. Durch die Evidenz kann Sinn erfahrbar gemacht werden, welcher sich nur in der richtigen Distanz zum Realen⁴¹⁶ ereignet, im Übergang von Präsenz zu Repräsentation, dort, wo das Reale nicht mehr reine Präsenz ist, aber auch noch nicht Teil einer symbolischen Ordnung. Dieser Übergang, diese Grenze, ist im Kino die Leinwand, die „[...] genaugenommen *keine Leinwand* [ist] – kein Hindernis, keine Projektionsfläche –, sondern es handelt sich um eine *Schrift*, um eine [...] Spur.“⁴¹⁷ Wie die Schrift und der Körper ist die Leinwand als die Grenze zwischen Bedeutung und Bedeutungslosem zu verstehen, als eine „irreduzible Struktur der Nähe und des Abstands“,⁴¹⁸ in der die Evidenz *Statt hat*.⁴¹⁹

Im „Hamlet“ der *Wooster Group* wird konstant auf die Grenze des Sinns, welche die Leinwand markiert, hingewiesen, auch die Körper der Schauspieler*innen verweisen dabei auf eine Grenze: Sie sind selbst Zuschauer*innen und unterscheiden sich doch von den Zuschauer*innen im Publikum, sie sind sie selbst, aber vergessen dieses Selbst in der Bewegung, im Blick auf den Film aus dem Jahr 1964 und kommen sich selbst und den anderen darin – durch Teilhabe und Mit-Teilung – doch näher.

Evidenz kann „nur erfahren lassen, *dass* etwas ist, nicht *was* es ist.“⁴²⁰ Die Evidenz öffnet also einen Riss, in den wir blicken können, um mit unserem Blick, unser Mit-Teilung das Reale zu berühren. Ein Kontakt, der nur an der Grenze zum Sinn stattfinden kann und so kein Ineinanderschmelzen, keine Auflösung des Geheimnisses und der Trennung zulässt. Genau hier kann auch die Gemeinschaft erscheinen, denn wie Nancy schreibt: „Wir ‚haben‘ keinen Sinn mehr, weil wir selbst der Sinn sind, ganz und gar, ohne Rückhalt, unendlich, ohne einen

⁴¹⁵ Ebda. S. 55.

⁴¹⁶ Josef Früchtl vergleicht die Kategorie der Evidenz mit Lacans Kategorie des Realen. Vgl. Früchtl, Josef: *Vertrauen in die Welt*. München: Wilhelm Fink. 2013, S. 74.

⁴¹⁷ Nancy: *Evidenz des Films*. S. 52.

⁴¹⁸ Nancy: *singulär plural sein*. S. 12.

⁴¹⁹ Vgl. Nancy: *Corpus*. S. 18. Ausführlicher zitiert in Fußnote 255, auf S. 59 in dieser Masterarbeit

⁴²⁰ Früchtl, Josef: *Vertrauen in die Welt*. S. 74.

anderen Sinn als uns.“⁴²¹ Evidenz und Gemeinschaft *haben* im ontologischen Sein *statt*. Ästhetische Ereignisse, wie der Film und das Theater oder eben die Aufführung des „Hamlet“ der *Wooster Group*, erzeugen Öffnungen, die uns die Wahrnehmung des ontologischen Seins ermöglichen, das in der Gemeinschaft, in ihrer existentiellen und ontologischen Kategorie, in Erscheinung tritt. In diesen Momenten erfahren wir uns als *Singulär-plurales*, als Teil einer ‚entwerkten‘ und einer immer schon kommenden Gemeinschaft.

⁴²¹ Nancy: singulär plural sein. S. 19.

IV. Abschließende Gedanken

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass der Körper, als ‚Corpus‘ – als Körper der Schauspieler*innen, Körper der Zuschauer*innen, aber auch Text und Film als Körper – in seiner Ereignishaftigkeit, d. h. in seiner ‚mimetischen praxis‘, einen der Schlüsselmomente postdramatischer, kollaborativer Praxen bildet. Der Einfluss auf das dramatische Theater und im speziellen Fall auf die Begriffe ‚Autorschaft*‘ und ‚Werk‘, die diese ‚mimetische praxis‘ des Körpers, als Praxis der Mit-teilung und der Teil-nahme (‚methexis‘), also als ein Moment, in dem sich Gemeinschaft ereignet, nimmt, wird in dieser Masterarbeit nicht als eine Abkehr vom dramatischen Theater verstanden, sondern vielmehr als dessen Öffnung und Erweiterung und als eine Befragung der definitorischen Gattungsgrenzen des Dramas. Autorschaft* kann daher nicht an ein abgeschlossenes und klar zu umfassendes Subjekt gebunden sein – wenn es so etwas denn überhaupt je gegeben hat –, sondern wird durch den andauernden Prozess des Schreibens und des Entschreibens ersetzt, der stets mit Gemeinschaft verknüpft ist, die selbst undarstellbar bleibt, so dass auch ‚mimesis‘ nicht als eine verdinglichte Form der Darstellung verstanden werden darf, sondern als Bewegung und Forschung, die sich niemals abschließen lässt.

So ist auch mit dieser Masterarbeit die Forschung zum Thema der kollaborativen Praxis des postdramatischen Theaters und dessen Einflussnahme auf das dramatische Theater nicht als abgeschlossen zu verstehen, sondern hat sich in der spezifischen Auseinandersetzung mit einem einzigen Beispiel kollaborativer Praxis alles andere als erschöpft. Im Zuge der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den kollaborativen Praxen der *Wooster Group* anhand der Produktion ‚Hamlet‘, scheint mir eine allgemein gefasste Analyse kollaborativer Praxen im postdramatischen Theater, als umfassende Kategorisierung und Theoretisierung, auch deshalb unrealistisch, weil sich kollaborative Praxen gerade dadurch auszeichnen, dass sie sich nicht festschreiben lassen. „Die undarstellbare oder entwerkte Gemeinschaft kann nur erfahren, nicht konzipiert oder theoretisiert werden.“⁴²² Kollaborative Praxen kennen also so viele Strategien, wie es Beispiele kollaborativer Praxis gibt, womit auch die Strategien der *Wooster Group* in ‚Hamlet‘ als nur eine von vielen Herangehensweisen postdramatischer, kollaborativer Praxis verstanden werden müssen.

⁴²² Bippus; Etzold; Huber: Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst, In: Bippus; Huber; Richter [Hrsg.]: „Mit-Sein“. S. 142.

Durch die persönlichen Erfahrungen als Zuschauerin, aber auch in der eigenen künstlerischen Praxis in Kollaboration mit anderen Theaterschaffenden, nehme ich Gemeinschaft im Theater als flüchtig wahr, etwas, das sich ich nicht als Konzept oder als Theorie fassen kann, da es sich stets unerwartet, in Momenten der Unabschließbarkeit, und im Plural ereignete. Kollaborative Praxis erlebe ich als eine trennende und gleichzeitig als eine verbindende Berührung und nicht als eine Verschmelzung oder als festgeschriebenes Bild, das sich in irgendeine konzeptuelle Rahmung bringen ließe. In diesem Sinne versuchte ich vorliegende Masterarbeit als Denkbewegung stattfinden zu lassen, die ich nun nicht mit einer alles abschließenden Conclusio beenden möchte, sondern hoffe weitere Möglichkeitsräume der Erforschung kollaborativer Praxen eröffnet zu haben.

Abbildungsverzeichnis

Seite 84, Abb.1: „Hamlet“, *Wooster Group*. Photo: © Paula Court.
Seite 90, Abb.2: „Hamlet“, *Wooster Group*. Photo: © Mihaela Marin.
Seite 91, Abb.3: „Hamlet“, *Wooster Group*. Photo: © Paula Court.
Seite 92, Abb.4: „Hamlet“, *Wooster Group*. Photo: © Paula Court.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Shakespeare, William: Hamlet Englisch/Deutsch. Übers. und hrsg von Holger Klein, Stuttgart: Reclam, 2014.

Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Sieben Bände in einem Ebook. Frankfurt am Main, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.

Sekundärliteratur

Abel, Lionel: Metatheatre: A New View of Dramatic Form, New York: Hill and Wang. 1963.

Aebischer, Pascale; Esche, Edward J.; Wheale, Nigel [Hrsg.]: Remaking Shakespeare: Performance Across Media, Genres, and Cultures. New York: Palgrave, 2003, S. 190.

Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama: eine Darstellung auf semiotisch strukturaler Basis. Berne; Wien: UTB 1996.

Aristoteles: Poetik. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1991.

Arfara, Katia: The Wooster Group: Hamlet, or the Tragic of the Surface. In: Performance Research, A Journal of the Performing Arts. Vol. 13, Nr. 1, Oxford: Routledge, 2008, S.134-137.

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart: Reclam, 1979.

Bath, Corinna; Meissner, Hanna; Trinkaus, Stephan: Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen Bd. 1, Berlin [u.a.]: LIT Verlag, 2013.

Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt am Main. 1988.

Becker, Ruth, Kortendiek Beate [Hrsg.]: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie Methoden Empirie. Wiesbaden: Springer Verlag, 2004.

Bippus, Elke; Huber, Jörg; Richter, Dorothee [Hrsg.]: „Mit-Sein“ Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektiven. Zürich: Ed. Voldmeer, 2010.

Böckelmann, Janine; Morgenroth, Claas [Hrsg.]: Politik der Gemeinschaft. Zur Konstitution des Politischen in der Gegenwart. Bielefeld: transcript Verlag. 2008.

- Brandon Hunter, Lindsay: 'To Be, or not to be Recorded' The Burton Hamlet, the Wooster Group, and the Miracle of Electronovision. S. 67-77. In: Constantinidis, Stratos E. [Hrsg.]: Text & Presentation, The Comparative Drama Conference Series 5, McFarland & Company, Inc., Publishers: Jefferson, North Carolina, and London. 2008.
- Brauneck, Manfred; [Hrsg. u.a.]: Theaterlexikon. 4. Aufl. Reinbek: Rowohlt. 2001.
- Brodocz, André; Schaal, Gary S. [Hrsg.]: Politische Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: Springer, 1999.
- Brook, Peter: Der leere Raum. Berlin: Alexander Verlag, 13. Aufl. 2016.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 8. Aufl., 2014.
- Butler, Judith: Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen; Frames of war. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010.
- Butler, Judith: Gefährdetes Leben, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2002.
- Callens, Johan: The Wooster Group's Hamlet, According to the True, Original Copies. Theatre Journal, Vol. 61, No. 4, DIGITAL MEDIA AND PERFORMANCE, December 2009, S 539-561.
- Carlson, Marvin: The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine. University of Michigan Press, 2001.
- Crownfield, David [Hrsg.]: Body/Text in Julia Kristeva: Religion, Women, and Psychoanalysis. New York: University of New York Press, 1992.
- Deck, Jan [Hrsg.]: Politisch Theater machen. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Dreyse Passos de Carvalho, Miriam: Die Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs, Frankfurt am Main, 1999.
- Borman, Hans-Friedrich; Brandstetter, Gabriele; Matzke, Annemarie [Hrsg.]: Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis, Bielefeld: transcript Verlag 2010.
- Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005.
- Nünning, Ansgar [Hg.]: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

- Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: Performativität und Ereignis. Tübingen: Francke, 2003.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters: Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988.
- Früchtel, Josef: Vertrauen in die Welt. München: Wilhelm Fink. 2013.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe Band 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen, 12. Auflage. München: C.H. Beck. 1994.
- Guthoff, Heike: Kritik des Habitus. Zur Intersektion von Kollektivität und Geschlecht in der akademischen Philosophie. Transcript, Bielefeld 2013.
- Helmer, Judith [Hrsg.]: "Not even a game anymore": The Theatre of Forced Entertainment / Das Theater von Forced Entertainment. Berlin: Alexander-Verlag, 2004.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. 15. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1984.
- Hornung, Camus [Hrsg.]: Im Zeichen des Geschlechts: Repräsentation, Konstruktion, Intervention. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2008.
- Hölderlin, Friedrich: Anmerkungen zum Ödipus“, in: Sämtliche Werke und Briefe, Band 2, München, 1992.
- Hopkins, D.J.: Hamlet's Mirror Image: Theatre, Film, and The Shakespearean Imaginary. In: Journal of Dramatic Theory and Criticism, Vol. 29, Nr. 1, Herbst 2014, Department of Theatre, University of Kansas, S. 7-24.
- Huber, Jörg [Hrsg.]: Ästhetik Erfahrung. Zürich; Wien; New York: Interventionen 13, 2004.
- Innes, Christopher; Shetova, Maria [Hrs.]: The Cambridge Introduction to Theatre Directing. Cambridge University Press, 2013.
- Innes, Christopher; Shevtsova, Maria: Directors/Directing: Conversation on Theatre. Cambridge University Press; 1 edition, 2009.
- Jannidis, Fotis: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2012.
- Kammer, Stephan; Lüdeke, Roger [Hrsg.]: Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Kalu, Joy Kristin: Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances. Berlin: transcript Verlag, 2014.
- Karl-Josef Pazzini; Andrea Sabisch; Daniel Tyradellis [Hrsg.]: Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung. Zürich-Berlin: diaphanes, 2013.
- Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegel, Bernd [Hrsg.]: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 1996.
- Kretschmer, Jens; Mersch, Dieter [Hrsg.]: Performativität und Praxis. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.

Kunst, Bojana: Prognosis on collaboration. In: Branstetter, Gabriele [Hrsg.]: Prognosen über Bewegungen. Berlin: b_books, 2009.

Kurzenberger, Hajo: Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften –theatrale Kreativität. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

Lamoureux, Johanne; Ross, Christine: Precarious visualities: new perspectives on identification in contemporary art and visual culture. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2008.

Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater. Berlin: Alexander-Verl., 2013.

Lehmann, Hans-Thies: Das Politische Schreiben. Berlin: Theater der Zeit, 2. erweiterte Aufl., 2012.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Vorwort zur 5. Auflage, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2011.

Menke, Christoph, Rebentisch, Juliane, [Hrsg.]: Kunst, Fortschritt, Geschichte. 2006.

Nancy, Jean-Luc: singularär plural sein. Zürich: diaphanes, durchgesehene Neuauflage 2012/2016.

Nancy, Jean-Luc: Corpus. Berlin: diaphanes, 2003.

Nancy, Jean-Luc: Die Evidenz des Films Abbas Kiarostami. Berlin: Verlag Brinkmann & Bose, 2001.

Nancy, Jean-Luc, Lacou-Labarthe, Philippe: Retreating the Political. London: Routledge, 1997.

Nancy, Jean-Luc: Die undarstellbare Gemeinschaft. Stuttgart: Edition Patricia Schwarz, 1988.

Nibbrig, Hart [Hrsg.]: Was heißt ‚Darstellen‘? Frankfurt a. Main: Edition Suhrkamp, 1994.

Martschukat, Jürgen, Patzold, Steffen [Hrsg.]: Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘: Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Wien [u.a.]: Böhlau. 2003.

Marchart, Oliver: *Die politische Differenz*. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp. 2010.

Matzke, Annemarie: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2005.

Matzke, Annemarie; Hajo Kurzenberger [Hrsg.]: TheorieTheaterPraxis. Theater der Zeit 2003.

Matzke, Annemarie; Bormann, Hans-Friedrich; Brandstetter, Gabriele [Hrsg.]: *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst - Medien - Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012.

Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane [Hrsg.]: *Kunst Fortschritt Geschichte*, Berlin: 2006.

Mersch, Dieter: *Das Ereignis der Setzung*. In: Ebda. Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: *Performativität als Ereignis*. Tübingen. 2002.

Orgel, Stephen: *The Authentic Shakespeare and Other Problems of the Early Modern Stage*. New York: Routledge, 2002.

Parker-Starbuck, Jennifer: *The play-within-the-film-within-the-play's the thing: re-transmitting analogue bodies in the Wooster Group's Hamlet*. In: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Vol. 5 Nr. 1, 2009. S. 23-34.

Petrovic-Ziemer, Ljubinka: *Mit Leib und Körper: Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*, Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: M. Niemeyer, 1997.

Salvato, Nick: *Uncloseting Drama: Gertrude Stein and the Wooster Group*. *Modern Drama*, Volume 50, Number 1, Spring 2007, S. 36-59.

Shetova, Maria: *A Conversation on The Wooster Group's Hamlet*. In: *New Theatre Quarterly*, Vol 29, Issue 2, Mai 2013, S. 121-131.

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. 28. Aufl., Frankfurt a. Main: Edition Suhrkamp, 2013.

Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreographie: Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia + Kant. 2011.

Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, 2013.

Tecklenburg, Nina: *Performing Stories: Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2014.

Vogl, Joseph [Hrsg.]: *Gemeinschaften: Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a. Main: Edition Suhrkamp, 1994.

Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002.

Worthen, W.B.: *Hamlet at Ground Zero: The Wooster Group and the Archive of Performance*. *Shakespeare Quarterly* 59.3, Herbst, 2008. S. 303-322.

Onlinequellen

Anton, Adrian: Theater und Kollektivität – schöne Utopie oder schöner Schein? Am 29. März 2012 In:

<https://theatertreffen-blog.de/tt12/2012/03/29/theater-und-kollektivitat-schone-utopie-oder-schoner-schein/> zuletzt ges. 28.04.17

Brantley, Ben: Looks It Not Like the King? Well, More Like Burton. In: The New York Times, erschienen am 1 November 2007, online unter: <http://www.nytimes.com/2007/11/01/theater/reviews/01haml.html> zuletzt ges. 18.08.17

Bräuer, Holm: Praxis. In: utb-Online-Wörterbuch Philosophie, online unter:

http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwbphilosophie_main%5Bentry%5D=722&tx_gbwbphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwbphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=c3cb5598306e61514fcb9a075ecbabe zuletzt ges. 30.06.17.

Berliner Festwochen – Programm: Forced Entertainment „Complete Works: Table Top Shakespeare“, online unter: https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/berlinerfestspiele/programm/programm_bfs/veranstaltungsdetail_bfs_128549.php zuletzt ges. 07.09.17

Cvejić, Bojana: *Collectivity? You mean Collaboration*, 01/2005 in: *Republicart Webjournal*, online unter: http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm, Jänner 2005, zuletzt ges. 12.11.17.

Forced Entertainment – And on the Thousandth Night, Homepage der Gruppe, online unter: <https://www.forcedentertainment.com/project/and-on-the-thousandth-night/> zuletzt ges. 07.09.17

Forced Entertainment – Complete Works: Table Top Shakespeare, online unter: <http://www.forcedentertainment.com/project/complete-works-table-top-shakespeare/> zuletzt ges. 07.09.17

Kehlmann, Daniel: Die Lichtprobe. Eröffnungsrede anlässlich der Salzburger Festspiele 2009, im Wortlaut, erschienen am 25.07.2009, online unter: <http://oe1.orf.at/artikel/215331> zuletzt ges. 28.04.17

Produktive Differenz. Forum für Differenz- und Genderforschung, Universität Wien, veröffentlicht am 10.09.2003, online unter <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4> zuletzt ges. 17.05.17

‘Richard Burton talks Electronovision’, veröffentlicht am 07.04.2007, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=sLQDW4ZqckQ> zuletzt ges. 11.09.2017

‘Richard Burton is Hamlet [1964]’, veröffentlicht am 24.01.2016, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=5chGqVyaq-0> zuletzt ges. 11.09.17

Schauspielhaus Zürich. Nicolas Stemann und Benjamin von Blomberg übernehmen. In: Spiegel online, erschienen am 21.06.2017, online unter:

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/schauspielhaus-zuerich-nicolas-stemann-und-benjamin-von-blomberg-uebernehmen-ab-2019-a-1153276.html> zuletzt ges. 11.09.2017

She She Pop Testament, Homepage der Gruppe, online unter:
<http://www.sheshepop.de/produktionen/archiv/testament.html> zuletzt ges. 07.09.17

Stemann, Nicholas: Wo gibt's hier Spaghetti. In: Süddeutsche Zeitung, erschienen am 17.05.2010, online unter:
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/daniel-kehlmann-und-das-regietheater-wo-gibts-hier-spaghetti-1.172450-2> zuletzt ges. am 28.04.17

Steeman, Nicolas: ‚Nicolas Stemann über Turrini‘, veröffentlicht am 31.10.2012, online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=HIpwGtSJU5w> zuletzt ges. 17.05.17

The Wooster Group – History, Homepage der Gruppe, online unter:
<http://thewoostergroup.org/history> zuletzt ges. 11.09.17.

The Wooster Group Hamlet, Homepage der Gruppe, online unter:
<http://thewoostergroup.org/hamlet> zuletzt ges. 07.09.17

The Wooster Group – Archive, online in Ausschnitten zugänglich unter:
<http://thewoostergroup.org/blog/tag/hamlet/> zuletzt ges. 11.09.17.

The Wooster Group: ‚from the archives — HAMLET at The Performing Garage (2012)‘, veröffentlicht am 13.11.2015, online unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=qketPcH48V0> zuletzt ges. 01.09.17

The Wooster Group: YouTube Channel, online unter:
<https://www.youtube.com/user/TheWoosterGroup/search?query=Hamlet> zuletzt ges. 11.09.17

The Wooster Group: XIII Festiwal Szekspirowski: The Wooster Group, Hamlet (Fragment z próby), online gestellt am 13.08.2009 unter:
https://www.youtube.com/watch?v=9VwDPThy_68 zuletzt ges. 11.09.17

The Wooster Group: ‚Ocotber 12, 2012 – HAMLET Ddublin – talkback – Scott’s Predicament‘ online unter: <http://thewoostergroup.org/blog/2012/10/12/hamlet-dublin-talkback-scotts-predicament/> zuletzt ges. 11.09.17

Turrini, Peter: Rede zur Nestroy Verleihung 2011, Profil erschienen am 2. 11. 2012, online unter: <http://www.profil.at/articles/1244/560/345629/peter-turrini-rede-verleihung-nestroy-preises-2011> zuletzt gesehen: 17.05.17

Abstract

Vorliegende Masterarbeit untersucht, wie kollaborative Praxen des postdramatischen Theaters auf die Begriffe ‚Werk‘ und ‚Autorschaft‘ einwirken. Der Fragestellung wird u.a. anhand einer Analyse der Arbeitsweise des New Yorker Theaterkollektivs *The Wooster Group* und seiner Produktion „Hamlet“ aus dem Jahr 2007 nachgegangen. Dieses Beispiel kollaborativer Praxis erscheint mir für die Behandlung des Themas deshalb als besonders interessant, da die postdramatischen Arbeitsweisen und Auftrittformen der *Wooster Group* zwar als dezidiert kollaborativ bezeichnet werden können, die Dezentrierung und Diffusierung von Autorschaft und damit auch die Überschreitung eines in sich geschlossenen Werkes, jedoch auf scheinbar paradoxe Weise, gerade in Bezugnahme auf ein dramatisches Werk sattfinden.

Nach dem definatorischen Umreißen der Begriffe ‚dramatisches‘ und ‚postdramatisches Theater‘ wird an die Begriffe ‚Werk‘ und ‚Autorschaft‘ herangeführt, um damit den Veränderungen des Subjekt- und Werkbegriffs innerhalb des Theaters nachzuspüren. Zentral sind dabei Prozesse rund um den Begriff der ‚Praxis‘ und der ‚Gemeinschaft‘. Die Verbindung von Sprache, Text bzw. Schreiben und Körper leitet den Denkfaden von einer ‚neuen Ontologie des Körpers‘ (Judith Butler) zu einer neuen Ontologie der Gemeinschaft, als ein Konzept des ‚Mit-Seins‘ und als eine ‚entwerkte Gemeinschaft‘ (Jean-Luc Nancy), welche die wesentliche theoretische Grundlage für die Bearbeitung der Fragestellung liefert.

Da das Filmische im „Hamlet“ der *Wooster Group* zentral ist, wird mithilfe von Jean-Luc Nancys Überlegungen zu Film und Gemeinschaft sein Konzept des ‚corpus‘, einerseits als Körper der Schauspieler*innen und Zuschauer*innen, andererseits als Körper des Texts und des Films, erläutert. Schließlich kann der Körper in seiner Ereignishaftigkeit, d.h. in seiner ‚mimetischen Praxis‘ als ein zentraler Aspekt postdramatischer, kollaborativer Praxis ausgemacht werden, welcher wesentlich zur Überwindung und Veränderung von Werk und Autorschaft* beiträgt.

Lebenslauf

Anna Gschnitzer, geboren am 29.11.1986 in Innsbruck, italienische Staatsbürgerschaft.

2013 - 2017	Master of Arts am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaften an der Universität Wien
2009 - 2012	Bachelor of Arts am Institut für Sprachkunst, Universität für angewandte Kunst, Wien.
02/2009 - 06/2009	Littérature générale et comparée à l'Université d'Aix-Marseille (Erasmus)
10/2005 - 02/2013	Diplomstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaften, Universität Wien.

Tätigkeit als freie Autorin (u.a.)

08/2017	Live-Hörspiel „Atome“ (UA) in der Festung Franzensfeste (Südtirol)
10/2015	„Not so happy together“, Performance, im Rahmen des Symposiums „(Re)Constructing Authorship“ an der <i>Akademie Schloss Solitude</i> (Stuttgart)
05/2015	„Repeater RPTR II“ (UA) Tanztheater von <i>Studio Furio</i> am <i>Pathos München</i>
03/2015	„Modellsimulation mit Pfau“ (UA) ein Stück von <i>theaterkollektiv bureau</i> in Koproduktion mit <i>Theater Rampe</i> (Stuttgart)
02/2015	Bearbeitung der Novelle „Im Kopf von Bruno Schulz“ von Maxim Biller für das <i>Schauspiel Köln</i> (R: Christina Paulhofer)
12/2012	„Ponys. Eine Aufladung“ (UA) ein Stück von <i>theaterkollektiv bureau</i> in Koproduktion mit <i>Garage-X</i> (Wien), <i>Theater unterm Dach</i> und <i>Theater Rampe</i>

Weitere berufliche Tätigkeit und praktische Erfahrungen (u.a.)

Seit 09/2017	Assistentin der Dramaturgie am Residenztheater (München)
05/2013 - 07/2014	Mitarbeiterin der Galerie OstLicht (Wien)
07/2008 - 09/2008	Praktikum im Filmarchiv Austria
09/2008 - 12/2008	Forschungsassistentin im <i>Filmarchiv Austria</i>
10/2007 - 01/2008	Praktikum im Luftschacht Verlag

Auszeichnungen, Stipendien, Einladungen (u.a.)

2017	Starstipendium für Literatur des BKA Wien; Einladung zu den Bozner Autorentagen; Reisestipendium des BKA, Rechercheaufenthalt in New York City; Projektförderung durch das <i>Amt für deutsche Kultur, Provinz Bozen</i>
2016/17	Einladung zum Workshop <i>Infiziert</i> mit Jörg Albrecht, am <i>Schauspielhaus Wien</i> in Kooperation mit <i>Drama Forum der UniT</i>
2016	Einladung zum Wettbewerb im Rahmen des <i>Hans Gratzler Stipendiums</i> (Schauspielhaus Wien), Workshop mit Falk Richter
2016	Einladung zur <i>Summer School</i> des <i>Neuen Instituts für Dramatisches Schreiben</i> (Südtirol/Berlin), Workshop mit Katrin Röggla, Marianna Salzmann, Maxi Obexer
2015	Einladung zur Autorenlounge des Theaterfestivals <i>Kaltstart</i> in Hamburg
2015/16	Kooperationsstipendium der <i>Akademie Schloss Solitude</i>
2014	Jahresstipendium der <i>LiterarMechana</i> ; Dramatik-Stipendium der Stadt Wien