



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„We are OK.“ Die Arbeit(en) des Performance-Kollektivs
Nature Theater of Oklahoma“

verfasst von

Reinhard Strobl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Jänner 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von: Univ.-Doz. Dr. habil. Krassimira Kruschkova

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Danksagung	3
2	Was ist das Nature Theater of Oklahoma?	5
2.1	Eigendefinition.....	5
2.2	Off-Off-Broadway	6
2.3	Materiallage	7
3	Referenzen und Aufbau der Arbeit	9
4	Die Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma.....	11
4.1	<i>Poetics: A ballet brut</i> (2005)	11
4.2	<i>No Dice</i> (2007).....	12
4.3	<i>Chorègraphie</i> (2008)	13
4.4	<i>Rambo Solo</i> (2008)	14
4.5	<i>Romeo and Juliet</i> (2008).....	15
4.6	<i>Life and Times</i> (2009)	16
5	Postdramatisches Theater als Kontext	18
5.1	<i>Not even a game anymore</i> – Spiel mit den Spielen	18
5.2	Dramatische Vorlagen	20
5.3	Theatertext	21
5.4	Die Zeichenhaftigkeit im Theater	23
5.5	Musikalität	24
5.6	Körperlichkeit	24
5.7	Das Sprechen im postdramatischen Theater	27
5.8	Performance und Performance Art	29
5.9	Sprechakte.....	30
6	Autorschaft.....	33
6.1	<i>Der Tod des Autors</i>	36
6.2	<i>Was ist ein Autor?</i>	41
7	Exkurs: Verfremdung	47

7.1	Wiktor Borissowitsch Schklowski.....	47
7.2	Bertolt Brecht.....	49
8	Der Einbruch des Realen?	58
8.1	Experten des Alltags	58
8.2	Exkurs: Flooding With Love For The Kid.....	61
8.3	Dokumentarisches Theater	62
8.4	Life story interview.....	64
8.5	Parrhesia.....	67
8.6	Das Autobiografische	68
9	Exkurs: Cage und Cunningham.....	70
10	Der Zuschauer	74
11	Resümee.....	80
12	Quellen- und Literaturverzeichnis.....	83
12.1	Literatur.....	83
12.2	Internet	86
12.3	Videoaufzeichnungen.....	87
13	Abstract	88
14	Curriculum Vitae Reinhard Strobl.....	89

1 Einleitung und Danksagung

„Auf dem Rennplatz in Clayton wird heute von sechs Uhr früh bis Mitternacht Personal für das Theater in Oklahoma aufgenommen! Das große Theater von Oklahoma ruft euch! Es ruft nur heute, nur einmal! Wer jetzt die Gelegenheit versäumt, versäumt sie für immer! Wer an seine Zukunft denkt, gehört zu uns! Jeder ist willkommen! Wer Künstler werden will, melde sich! Wir sind das Theater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort! Wer sich für uns entschieden hat, den beglückwünschen wir gleich hier! Aber beeilt euch, damit ihr bis Mitternacht vorgelassen werdet! Um zwölf Uhr wird alles geschlossen und nicht mehr geöffnet! Verflucht sei, wer uns nicht glaubt! Auf nach Clayton!“¹ (Franz Kafka)

Im Rahmen des Festivals *steirischer herbst* im Jahr 2007, zu der Zeit als ich mein Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft begann, sah ich durch Zufall das Stück *No Dice* einer mir damals unbekanntes amerikanischen Performancegruppe – des Nature Theater of Oklahoma. Sieben Jahre später hatte ich wieder die Möglichkeit eine Arbeit dieser Gruppe – *Life and Times Episode # 6* – beim *steirischen herbst* zu sehen, die im gleichen Bühnenbild wie *No Dice* spielte. Da diese beiden Begegnungen für mich persönlich einen schönen Bogen darstellen, möchte ich dies zum Anlass nehmen, um mein Studium zu beenden.

Die Entscheidung, mich mit den Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma auseinanderzusetzen, fiel letztlich, nachdem ich weitere Stücke in diversen Theatern und bei zahlreichen Festivals gesehen hatte. Mir wurde bewusst, dass ich bis dato alle bisher entstandenen Arbeiten des Kollektivs gesehen hatte, und zwei für mich wesentlichen Kriterien erfüllt waren: mir war für meine Diplomarbeit äußerst wichtig, mich mit Künstlern auseinanderzusetzen, über deren künstlerische Arbeit es noch keine umfangreiche wissenschaftliche Auseinandersetzung gibt; und dass ferner die Möglichkeit besteht, ihnen selbst Fragen zu stellen. Auch heute, nachdem sie fast zehn Jahre als Kollektiv gearbeitet haben, gibt es abgesehen von einigen Kritiken und kurzen Verweisen in der Fachliteratur² keine wirklich umfassende Studie über diese Gruppe. Aus diesem Grund habe ich mich auch dagegen entschieden, nur einzelne Stücke zu analysieren. Vielmehr möchte ich versuchen, auf alle ihre bisherigen Arbeiten – zumindest exemplarisch – einzugehen.

Ich bin der Meinung, dass alle Arbeiten bis zu einem gewissen Grad aufeinander aufbauen und dadurch die Analyse der späteren Arbeiten schwer möglich ist, wenn man über die früheren Arbeiten nicht Bescheid weiß. Eine Kenntnis der vorhergehenden Arbeiten lässt bestimmte künstlerische Entscheidungen schlüssiger – bzw. nicht mehr ganz so beliebig –

¹ Kafka, Franz: Amerika. S. 277.

² Vgl. z.B.: Pewny, Katharina: Das Drama des Prekären.

wirken, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Darüber hinaus entstehen insbesondere in der freien Tanz- und Theaterszene derart viele Arbeiten, dass es immer schwieriger wird, über ältere Arbeiten überhaupt noch Informationen zu erlangen.

Rückblickend kann ich nicht sagen, dass es dieses oder jene Merkmal ihrer Arbeit war, das den Ausschlag gab, meine Diplomarbeit über diese Gruppe zu schreiben; ganz im Gegenteil würde ich sagen, dass mein Interesse über die Jahre wohl am ehesten daraus resultierte, dass es für mich lange Zeit schwer bis unmöglich war, ein relevantes Merkmal zu definieren. Wie ich bei der genaueren Beschreibung der einzelnen Arbeiten noch ausführlicher zeigen werde, lässt sich als Gemeinsamkeiten fast aller Arbeiten anführen, dass Telefongespräche resp. -interviews das Ausgangsmaterial lieferten. Freilich finde ich nicht, dass dies allein ein wissenschaftliches Interesse rechtfertigt, auch da sich die einzelnen Arbeiten dann in ihren konkreten Ausarbeitungen einer klaren Kategorisierung entziehen.

Bevor ich mich jedoch an dieser Stelle konkreter mit den einzelnen Aspekten und Arbeitsweisen des Nature Theater of Oklahoma auseinandersetze, möchte ich mich zunächst bei der künstlerischen Leitung der Company, Kelly Copper und Pavol Liška, für ihre langjährige Unterstützung und nicht ermüdende Bereitschaft, alle meine Fragen zu beantworten, bedanken. Vielen Dank auch meiner Diplomarbeitbetreuerin Dr. habil. Krassimira Kruschkova sowie allen anderen Menschen, die mich motiviert und angeregt haben:

Allen voran seien hier meine Eltern für die Ermöglichung meines Studiums gedankt; dazu meiner Schwester Gerda Strobl, Anna Feldbein, Martin Georg Kraus, Jasna Žmak, Angela Ahlheim, Erich Pacher, Verena Felice, Sigrid Gareis sowie den diversen Veranstaltern und Veranstalterinnen, die mir durch günstige Karten ermöglicht haben, die verschieden Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma an den unterschiedlichsten Orten und in verschiedenen Konstellationen zu sehen; bzw. noch wichtiger: ihnen vielen Dank für ihre Unterstützung der künstlerische Arbeit des Nature Theater of Oklahoma.

Außerdem möchte ich an dieser Stelle noch darauf hinweisen, dass die männliche Schreibweise von Begriffen wie Regisseur, Darsteller, Künstler etc. sich grundsätzlich immer auf beide Geschlechter bezieht, sofern nicht explizit anders darauf hingewiesen wird.

Ferner verwende ich grundsätzlich Begriffe wie Performances, Stücke oder (Bühnen-) Arbeiten synonym, um einer gewissen Monotonie vorzubeugen – auch hier verweise ich gegebenenfalls auf die spezifischen Qualitäten des jeweiligen Begriffs, wenn es der Lektüre dienlich ist oder um bestimmte Aspekt hervorzuheben.

2 Was ist das Nature Theater of Oklahoma?

2.1 Eigendefinition

„Nature Theater of Oklahoma is an OBIE-Award winning New York performance group under the direction of Pavol Liška and Kelly Copper. Since *Poetics: A ballet brut*, our first dance piece created as an ensemble, Nature Theater of Oklahoma has been devoted to making the work we don't know how to make, putting ourselves in impossible situations, and working from out of our own ignorance and unease. We strive to create an unsettling live situation that demands total presence from everyone in the room. We use the readymade material around us, found space, overheard speech, and observed gesture, and through extreme formal manipulation, and superhuman effort, we affect in our work a shift in the perception of everyday reality that extends beyond the site of performance and into the world in which we live.“³ (Nature Theater of Oklahoma)

Wer oder was denn das Nature Theater of Oklahoma genau sei, lässt sich nur auf den ersten Blick leicht beantworten: ein New Yorker Tanz und Performance-Kollektiv unter der Leitung von Kelly Copper und Pavol Liška, lautet die Minimaldefinition, die vorerst einmal genügen muss, um überhaupt einen Bezugsrahmen für diese Arbeit zu schaffen.

Der Name Nature Theater of Oklahoma stammt aus Franz Kafkas Romanfragment *Amerika*, in dem ein Theater bzw. eine Theatergruppe beschrieben wird, die jeden bzw. jede – auch den Hauptprotagonisten des Romans, Karl – brauchen kann und beschäftigt. Karl ist ein tschechischer Einwanderer, der sein Glück in Amerika sucht und nach diversen Stationen und verschiedenen Arbeitgebern schlussendlich besagtem Theater beitrifft.

Warum sich die beiden Regisseure Copper und Liška für diesen Namen für ihr Kollektiv entschieden haben, lässt sich zum Teil schon im Rückgriff auf die Frage selbst beantworten – es handelt sich um ein Kollektiv, indem, abgesehen von den Regisseuren, auch noch andere an der Fertigstellung der verschiedenen Produktionen beteiligt sind, weshalb die fertigen Produktionen nicht nur als Arbeiten der beiden Regisseure rezipiert werden sollen – ein Aspekt, welchen ich mit den damit verbundenen Implikationen im Kapitel 6 zum Thema Autorschaft diskutieren möchte.

Ein weiterer Grund für die ungewöhnliche Namenswahl liegt in der Biografie von Pavol Liška begründet. Geboren in der damaligen Tschechoslowakei, wanderte auch er nach Amerika aus, musste sich wie Karl mit der dortigen Sprache auseinandersetzen und landete nach diversen Jobs schließlich auch beim Theater. Dieser biografische Aspekt wird von den Künstlern am häufigsten als Grund für die Namenswahl genannt. In dieser

³ <http://www.oktheater.org/> 19.02.2012

Selbstbeschreibung wird ein für mich sehr wesentliches Merkmal der Arbeit des Nature Theater of Oklahoma deutlich: das kontinuierliche Aufbauen und in weiterer Folge die Unterminierung bzw. Brechung von Erwartungshaltungen des Publikums. Was aus dieser Beschreibung nämlich nicht hervorgeht, ist, dass sowohl Copper als auch Liška, verschiedene Aspekte Darstellender Kunst studiert haben – Script Writing und Directing –, sie also bei weitem nicht so unbedarft und dilettantisch an die Arbeiten herangehen, wie man das auf den ersten Blick vermuten könnte. Genauso wenig erfolgt die Auswahl der anderen Company-Mitglieder nicht nach dem Prinzip „Wer will, kann kommen“, sondern liegt vielmehr in den Produktionen begründet, die die beiden Regisseure noch vor der Gründung des Nature Theater of Oklahoma realisiert hatten. Einerseits aufgrund der nicht vorhandenen Produktionsmittel und vor allem mit der Zielsetzung, etwas anderes zu machen, wurden die Darsteller im Hinblick auf ihre Offenheit für Neues oder genauer gesagt für das engagiert, was sie eigentlich nicht beherrschten, z. B. Tanzen, Singen oder auch ohne ein fertiges Textbuch zu arbeiten – die Telefongespräche standen immer nur als Audioaufzeichnung zur Verfügung und wurden auch nicht für die Probenarbeit transkribiert.

Ohne hier näher auf die genauen Biografien der beiden Regisseure oder der einzelnen Company-Mitglieder einzugehen, sei an dieser Stelle noch kurz auf ihre sehr ausführliche Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Medien, spezifisch mit der bildenden Kunst, mit dem Film und mit der Literatur, verwiesen. Es sind diese unterschiedlichen Einflüsse, die es für mich nahezu unmöglich machen, das Feld, in dem das Kollektiv arbeitet, mit einem präziseren Begriff als Darstellende Kunst zu beschreiben.

2.2 Off-Off-Broadway

Da ich aber im Laufe meiner Arbeit häufiger auf ein weit verbreitetes Missverständnis gestoßen bin, möchte ich kurz auf den Begriff Off-Off-Broadway-Theater eingehen, der oftmals, zumindest in englischen Kritiken, verwendet und von diversen europäischen Veranstaltern in Ankündigungstexten übernommen wurde. Die durch den New Yorker Sprachgebrauch geprägte Bezeichnung Off-Off-Broadway trifft nämlich keinerlei Aussage über das Genre (wenn sich manche Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma mit dem Genre Musical auseinandersetzen, so geht es nicht darum, sich damit in Opposition zu den klassischen Musicals zu stellen) und ist auch nicht mit der europäischen, freien oder Off-Theaterszene gleichzusetzen, da die unterschiedlichen bzw. nicht vorhandenen Förderstrukturen einen derartigen Vergleich nahezu unmöglich machen. Off-Off bedeutet in diesem Fall einfach nur, dass die Anzahl der Sitzplätze in der Hauptspielstätte des Theaters

100 nicht übersteigt, also dass Arbeiten von derartig bezeichneten Gruppen nur in vergleichsweise kleinen Theatern gezeigt werden. Ein Theater mit 100 bis 500 Plätzen wäre dem entsprechend ein Off-Theater; ab 500 Sitzplätzen ein Broadwaytheater.

Die von mir eingangs verwendete Bezeichnung Tanz und Performance-Kollektiv ist auch nur insofern korrekt, als ich mich in einer Arbeit ausschließlich auf die Bühnenarbeiten des Nature Theater of Oklahoma beziehen werde und die im Tanz und Performance-Bereich üblichen Showings und Workshoppräsentation sowie die im Kollektiv oder von den Regisseuren alleine produzierten Filme, Radioshows etc. nicht näher beschreiben werde. Diese Einschränkung führt dazu, dass ich mich bei meinen Überlegungen zu dem seriellen Projekt *Life and Times* vorrangig auf die ersten vier von insgesamt geplanten zehn Teilen konzentriere, da der fünfte Teil als Buch veröffentlicht wurde und *Episode # 6* aus technischen Gründen, in keinem inhaltlichen Zusammenhang zu den bisherigen Episoden steht. Aus *Life and Times Episode # 4* wurde mittlerweile ein eigener Teil 4.5 abgespalten, da das Ausgangsmaterial jedoch aus zehn Interviews besteht, werde ich mich im Folgenden vor allem auf diese Zahl beziehen.

2.3 Materiallage

Es ist ein vorrangiges Ziel meiner Arbeit, einige der wesentlichsten Merkmale, die für das gesamte Schaffenswerk der Gruppe prägend sind, herauszustellen, weshalb ich die einzelnen Produktionen auch nur schematisch skizziere und in Abhängigkeit des jeweiligen Themenkomplexes stärker darauf eingehe. Ferner erklären sich bestimmte künstlerische Entscheidungen nur durch die vorhergehenden Arbeiten, es gibt also gewisse Entwicklungslinien. In diesem Sinn können auch alle Aussagen, die ich im Folgenden treffe, nicht als allgemeingültige oder unverrückbare Kennzeichen der Arbeit des Nature Theater of Oklahoma gesehen werden – abgesehen von dem grundsätzlichen Problem, dass mit einer deskriptiven Herangehensweise nur retrospektiv Aussagen getroffen werden können, liegt es vielmehr auch im Interesse von Copper und Liška, dass ihre Arbeit nicht in einem eindeutigen Bezugsrahmen gelesen wird, weshalb sie auch kontinuierlich versuchen, die Grenzen auszuweiten oder andere Richtungen einzuschlagen.

Eine daraus resultierende Schwierigkeit ist der Umgang mit allen von mir gesammelten Materialien (Interviews, Texten und insbesondere Videoaufzeichnungen etc.), da diese einzig und allein Momentaufnahmen darstellten und insbesondere alle darin enthaltenen Aussagen auf zukünftige Projektideen und Umsetzungsvorhaben zumeist nicht eingetreten sind bzw. teilweise die Arbeiten selbst im Rahmen der weiteren Aufführungen geändert

wurden. Auf der einen Seite mussten bei diversen Arbeiten die Darsteller für Folgeaufführungen ersetzt werden, andererseits wurden jedoch auch maßgebliche inszenatorische Änderungen vorgenommen, weshalb eine detaillierte Analyse nur für eine spezifische Aufführungsserie in einem bestimmten Kontext sinnvoll erscheint, was meines Erachtens aber, insbesondere für die Betrachtung einer international produzierenden Gruppe, eine zu starke Einschränkung wäre. Dass sich diverse Stücke auf Grund von Umbesetzungen bis zu einem gewissen Grad verändern, wirkt vielleicht auf den ersten Blick nicht so besonders und trifft wohl auch auf die meisten Stücke zu, wie sie an den diversen Theatern- und Opernhäusern zu sehen sind. Geht es aber dort zumeist darum, auch mit der neuen Besetzung die ursprüngliche Intention des Regisseurs zu reproduzieren, so arbeitet das Nature Theater of Oklahoma kontinuierlich daran, seine Arbeiten weiterzuentwickeln und versucht, eben zu verhindern, dass sie ‚Selbstläufer‘ werden. Das dies teilweise nur bedingt gelingt, wurde meines Erachtens vor allem an den ersten Teilen von *Life and Times* deutlich, die unter anderem mit Schauspielern des Burgtheaters entwickelt und zumindest in Wien mit diesen gezeigt wurden, für die folgende Tour-Version standen jedoch ausschließlich amerikanische Schauspieler zur Verfügung. Auch wenn die Tourversion dadurch bis zu einem gewissen Grad homogener wirkte, so waren für mich persönlich die Aufführungen der Wiener Version insofern spannender, weil die Burgtheaterschauspieler durch ihre Ausbildung und ihre bisherigen Theatererfahrungen eine ganz andere Bühnenpräsenz hatten als die amerikanischen Kollegen. Ich hoffe, dass durch dieses Beispiel deutlich wird, dass die Studie insbesondere von Videoaufzeichnungen nur bedingt dazu geeignet ist, Aussagen zu treffen, die über allgemeine Inszenierungsmerkmale hinausgehen, da diese zumeist zu einem sehr frühen Zeitpunkt entstanden, und dem Letztstand der jeweiligen Produktionen teilweise nur mehr bedingt vergleichbar sind.

3 Referenzen und Aufbau der Arbeit

Aufgrund des Mangels an einschlägiger Fachliteratur über das Nature Theater of Oklahoma greife ich im Folgenden vor allem auf Analysen über Künstler und Kollektive zurück, in deren Arbeiten ich signifikante Ähnlichkeiten sehe – bzw. wenn diese von Copper und Liška als Referenzen oder Vorbilder genannt wurden, wie z. B. The Wooster Group, Richard Foreman, John Cage etc. Auch eine derartige Auswahl kann nicht vollständig sein, sie beruht mehr darauf, inwieweit es mir möglich war, Bezüge zu den Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma herzustellen oder Arbeiten von diesen Künstlern live zu sehen. Darüber hinaus werden meine Überlegungen durch die Vergleiche zu anderen Gruppen wie Forced Entertainment, Rimini Protokoll oder auch Regisseuren wie René Pollesch geprägt. Zu dem dienen mir als maßgebliche theatertheoretische Modelle die Überlegungen von Hans-Thies Lehmann und das von ihm beschriebene *postdramatische Theater* als auch Bernd Stegemanns *Kritik des Theaters*.

Sowohl die Auswahl der Theoretiker als auch der Künstler, deren Arbeiten ich als Referenzen herangezogen habe, ist zugegebenermaßen sehr subjektiv, jedoch erschien es mir als die beste Möglichkeit, den Ansprüchen von Copper und Liška gerecht zu werden, für das Publikum Zugänge zu eröffnen und ihm die Möglichkeit zu geben, sich eine eigene Meinung zu bilden – dem Zuschauer nicht die einzig wahre Lesart vorzuschreiben oder nur die eine Botschaft zu vermitteln. Bevor ich nun mit den eigentlichen Ausführungen beginne, möchte ich an dieser Stelle noch einen kurzen Überblick über die folgenden Kapitel geben und kurz anführen, worin die einzelnen Schwerpunkte begründet liegen:

Die folgenden Kurzbeschreibungen der einzelnen Stücke sollen einen groben Überblick über die Entstehung und den Inhalt der jeweiligen Arbeiten geben. Im anschließenden Kapitel gehe ich verstärkt auf Hans-Thies Lehmanns Konzeption des postdramatischen Theaters und Bernd Stegemann ein, um die Arbeiten des Nature Theaters in einen theatertheoretischen Kontext zu verorten.

Das Kapitel 6 (Autorschaft) beschäftigt sich mit Fragen, die in Anbetracht der spezifischen Herangehensweise – Umgang mit Found Footage-Material, kollaborative Praxis, Alleatorik etc. – aufgeworfen werden. Hierzu gehört ein Exkurs in die Arbeit von Merce Cunningham und John Cage (Kapitel 9). Dieser Exkurs erfolgt, da Copper und Liška das Publikum bei ihren Arbeiten sehr stark mitemdenken und ferner in diversen Arbeiten Zufallsoperationen eingesetzt haben. Das Kapitel 7 (Verfremdung) ist ein Ergebnis aus Gesprächen mit den beiden Regisseuren, die sich über einen längeren Zeitraum sehr stark mit dem russischen

Formalismus beschäftigten, während durch die Kapitel 8 (Der Einbruch des Realen?) und 10 (Der Zuschauer) ein kleiner Schwerpunkt auf *Life and Times* gelegt werden soll, da dieses Projekt die Gruppe bereits am längsten beschäftigt, was sich entsprechend auch in meiner Arbeit widerspiegeln soll.

4 Die Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma

Es ist im Rahmen meiner Diplomarbeit leider nicht möglich, allzu detailliert auf die einzelnen Stücke einzugehen. Für das weitere Verständnis meiner Ausführungen erachte ich es jedoch als notwendig, zumindest einen groben Überblick über die Bühnenarbeiten zu bieten. In den Kapiteln 6 bis 9 fokussiere mich dann jeweils auf eine der hier vorgestellten Arbeiten.

4.1 *Poetics: A ballet brut* (2005)

Die erste Arbeit, die unter dem Label Nature Theater of Oklahoma produziert wurde, ist ein Tanzstück, dessen Bewegungsmaterial sich primär aus alltäglichen Gesten und Bewegungen zusammensetzt. Die Darsteller verfügten über keine spezifische Tanzausbildung, und der völlige Verzicht auf Sprache wird nur durch die eingespielten Popsongs unterbrochen. Ausgangspunkt war eine Krise resp. das völlige Infragestellen von gemeinhin anerkannten konstituierenden Theatermitteln – Text, konsistente Handlung etc. – sowie für das Theater scheinbar wichtige Funktionen, wie etwa die des Regisseurs.⁴ Liška, als künstlerischer Leiter, suchte nach Möglichkeiten, wie er die gesamte Entwicklung des Stücks anleiten könnte, ohne dabei aber die klassischen Aufgaben des Regisseurs wahrzunehmen, also beispielsweise zu bestimmen, wann wer welche Auf- und Abgänge habe, wie jemand seine Rolle anlegen sollte und so weiter.

Es ging jedoch nicht darum, eine kollaborative, hierarchiefreie Form der Zusammenarbeit zu entwickeln, deshalb wurden z. B. alle Auf- und Abgänge der Schauspieler mit Hilfe eines Würfelspiels bestimmt. Anhand der dadurch entstandenen Partitur sollten die Darsteller improvisieren, sich möglichst alltäglich bewegen, ohne sich dabei verbal zu artikulieren. Aufgrund mangelnder Subventionen musste das gesamte Stück am Küchentisch von Liška und Copper entwickelt werden, weshalb das Bewegungsmaterial sehr reduziert war und der Fokus vor allem auf kleineren Bewegungen lag. Das so gewonnene Bewegungsmaterial wurde in einem weiteren Schritt, wieder unter Einsatz der bereits beschriebenen Würfel (englisch: ‚dice‘), modifiziert und schlussendlich zu einem Stück montiert. Ziel der Arbeit war es einerseits, in Frage zu stellen, welche Bewegungen – und vor allem, in welchem Kontext – als künstlerisch wertvoll gelten können, welche Bedeutungen in den Bewegungen stecken und welche Bedeutungen den jeweiligen Bewegungen zugeschrieben werden. Die Intention der Regisseure war es hierbei nicht, Bedeutungen im Sinne von falsch und richtig vorzugeben, vielmehr sollte die ganze Arbeit eine Einladung an das Publikum darstellen,

⁴ <http://thewriterlylife.blogspot.co.at/2010/01/push-festival-poetics-ballet-brut.html>, 20.02.2013

diese Bedeutungen selbst zu generieren.

Ein Besonderheit dieser Arbeit war, dass versucht wurde, die klassische Theaterarchitektur, die eine Trennung zwischen Publikum und Bühne hervorruft, betont nicht zu bedienen, indem sowohl die Darsteller als auch das Publikum auf der Bühne waren, wobei für das Publikum eine Tribüne auf der Bühne gebaut wurde und alles, was scheinbar vor dem Vorhang stattfand, eigentlich genau dahinter war. Dieser Aspekt wurde aber erst offensichtlich, nachdem der Vorhang gegen Ende des Stücks geöffnet wurde und das Publikum in den Zuschauerraum sehen konnte.

In einem gewissen Sinne wurde also versucht, den Alltag – in Form von alltäglichen Bewegungen – auf die Bühne zu bringen, gleichzeitig wurde aber durch die spezifische Aufführungssituation die Artifizialität betont.

4.2 *No Dice* (2007)

Als Genre-Referenz für die zweite Arbeit, *No Dice*, diente das sogenannte ‚dinner theater‘ (auch bekannt als ‚dinner and show‘) – vor allem in den 70er Jahren in den USA eine sehr populäre Veranstaltungen, bei denen die Leute in Lokalen essen waren und während des Essens oder zwischen den einzelnen Gängen des Menüs ein Theaterstück oder ein Musical sehen konnten. Am deutlichsten äußert sich der Bezug zu diesem spezifischen Format darin, dass alle Besucher am Beginn des Stückes bzw. in der Pause ein Sandwich und etwas zu trinken erhalten. Sowohl die Darsteller als auch die beiden Regisseure präsentieren ein Destillat aus 100 Stunden aufgezeichneter Telefongespräche, die Liška mit Freunden und Verwandten im Vorfeld geführt hatte. Dieser Aspekt ist insofern besonders erwähnenswert, als dass die Wiedergabe von eben solchen Telefongesprächen quasi zum Haupt- bzw. Alleinstellungsmerkmal der Gruppe wurde; auf der einen Seite, weil sie sich keiner anderen Methode bedienten, um an Textmaterial zu gelangen, zum anderen vor allem, weil die Telefongespräche resp. die Ausschnitte davon, eins zu eins von den Darstellern auf der Bühne wiedergegeben wurden – unter Verwendung aller Füllwörter, etwaiger Inquit-Formeln oder auch grammatikalischer Fehler. Die einzige Ausnahme betraf dabei Personennamen, die teilweise abgeändert oder gänzlich durch den Namen des jeweiligen Darstellers ersetzt wurden. Im Gegensatz zu späteren Arbeiten wurden die Gespräche ohne einen bestimmten thematischen Fokus geführt, dementsprechend ist für das Publikum in der Aufführung auch kein stringenter Handlungsfaden auszumachen.

Das Bewegungsmaterial bestand aus 52 im Alltag beobachtbaren Bewegungen, die in vier Gruppen zu je 13 Positionen unterteilt waren – analog zu einem kompletten Kartenspiel,

dass diesmal anstatt der Würfel (daher der englische Titel ‚no dice‘) verwendet wurde, um festzulegen, wann, welche Bewegung gezeigt wird.

Nach Liškas eigenen Schilderungen war für ihn in seiner Kindheit das Radio das einzige Medium, über das er Zugang zu künstlerischen Ausdrucksformen erhielt; auch Theaterstücke konnte er nur als Hörspiele, die er zum nochmaligen Hören aufzeichnete, konsumieren. Aufgrund dieser Erfahrungen, und weil auch Copper – ihre Vater war beim Rundfunk tätig – bereits in ihrer Kindheit begann, mit einem Kassettenrekorder zu experimentieren, entschieden sich die beiden, für ihr zweites Stück aufgezeichnete Gespräche zu verwenden.⁵ Ein weiterer Bezugspunkt für diese Arbeit war Andy Warhol, der bereits in den 60er Jahren mit einer Polaroidkamera sowie einem tragbaren Kassettenrekorder unterwegs war, um mit diesem belanglose Gespräche bzw. Gesprächsfetzen aufzuzeichnen. *No Dice* stellt letztlich insofern eine Weiterentwicklung von *Poetics: A ballet brut* dar, als dass das alltägliche Bewegungsmaterial auch noch um alltägliche Gespräche ergänzt wurde. Ihr Interesse an diesen Gesprächen basierte auf Liškas Überlegung, dass es für Autoren nicht möglich sei, so zu schreiben, wie man eben im Alltag spricht – auch wenn diese Alltagssprache durch die Präsentation in einem Kunstkontext auf einmal viel künstlicher wirkt.

4.3 Chorègraphie (2008)

Auf Einladung des Tanzquartier Wien im Rahmen des Themenschwerpunkts *Nichts ist aufregend. Nichts ist sexy. Nichts ist nicht peinlich.* entstand die Arbeit *Chorègraphie*, die sich am Format der Castingshow orientiert. Copper hatte die Aufgabe, eine einminütige Bewegungssequenz aus *No Dice* so exakt als möglich sprachlich wiederzugeben – Wiener Tänzer und Tänzerinnen hatten dann den Auftrag, die verbalen Anweisungen Coppers so exakt wie nur möglich auszuführen. Liška fungiert als Juror und beurteilt, wer diese Anweisungen am besten bzw. am akkuratesten umsetzt.

Diese Arbeit stellt insofern einen Bruch dar, als hier im Gegensatz zu den ersten beiden Arbeiten keine alleatorischen Prinzipien eingesetzt wurden und bis zu einem gewissen Grad Liška als Juror die klassische Funktion des Regisseurs – verstanden als entscheidendes Regulativ, dass die Leistungen der einzelnen Mitglieder bewertet – wieder verstärkt einnimmt. Natürlich wurden sowohl in *Poetics: A ballet brut* als auch in *No Dice* bestimmte Entscheidungen getroffen, doch lässt sich die Funktion von Copper und Liška eher mit der

⁵ Vgl.: Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André: Prinzip Krise. S. 10f.

von Trainern vergleichen, die im Rahmen eines bestimmten Regelwerks versuchen, ihr Team auf die Konfrontation mit dem anderen Team (dem Publikum) vorzubereiten, um Strategien für dieses Aufeinandertreffen zu entwickeln. Zu entscheiden, welche der Tänzer die Aufgabe nun am besten erfüllt hätten, stellt insofern ein unmögliches Unterfangen dar, als die ganze Arbeit mit der Unübersetzbarkeit von Bewegung in Sprache resp. der Rückführung spielt und es dementsprechend unmöglich ist, wirklich zu entscheiden, wer diese Aufgabe am besten umsetzt.

Chorègraphie wurde nach der Uraufführung in Wien nur mehr ein weiteres Mal aufgeführt, nimmt also in der Company-Geschichte eine sehr marginale Position ein, weshalb ich diese Produktion mehr der Vollständigkeit halber erwähne, sie im Weiteren aber außen vor lasse.

4.4 Rambo Solo (2008)

Der Performer Zackary Oberzan, der bereits in den Arbeiten *No Dice* und *Poetics: A ballet brut* beteiligt war, lieferte das Material für die Arbeit *Rambo Solo*. In einem Interview, das Liška mit ihm führte, beschrieb er einerseits seine Begeisterung für den Stoff um den Vietnamveteranen John Rambo und ging andererseits sehr detailliert auf die für ihn maßgeblichen Unterschiede zwischen David Morells Buch *First Blood* (1972) und der gleichnamigen Verfilmung *First Blood* (1982) ein.

Geprobt wurde ausschließlich in Oberzans Apartment, was erwähnenswert ist, da die dabei entstandenen Videoaufzeichnungen auch quasi das Bühnenbild für *Rambo Solo* bildeten. Während Oberzan das Interview auf der Bühne live präsentiert, werden im Hintergrund drei aufgezeichnete (Proben-)Mitschnitte projiziert, dem Publikum wird also die Möglichkeit gegeben, selbst darüber zu entscheiden, wie exakt Oberzan in seiner Darstellung ist; gleichzeitig wurde auf die Unmöglichkeit der exakten Wiederholung hingewiesen. Oberzans Performance stellt quasi ein Reenactment der bisherigen Präsentationen dar.

Die Art der Präsentation betont einerseits den ephemeren Charakter der Darstellenden Kunst, stellte diesen jedoch auch gleichzeitig in Frage. Diverse Theatermacher berufen sich auf die Einmaligkeit der Aufführung und ihre Unwiederholbarkeit – paradoxerweise sind die meisten Aufführungen jedoch genau darauf angewiesen, dass sie wiederholbar sind. Als international produzierendes Kollektiv ist freilich auch das Nature Theater of Oklahoma mit dem Dilemma konfrontiert, einmalige Erlebnisse herzustellen, die aber wiederholbar sein müssen.

Fast allen Arbeiten liegt ein Regelwerk zu Grunde, das im Bedarfsfall erweitert wird, um

die Darsteller zu zwingen, immer weiter an ihrer Performance – Performance hier im doppelten Sinne von Leistung und Aufführung – zu arbeiten.

4.5 *Romeo and Juliet* (2008)

Auch für *Romeo and Juliet* bilden wiederum Telefongespräche die Grundlage, mit dem wesentlichen Unterschied zu *No Dice*, dass diese nun mit einem ganz klaren inhaltlichen Fokus geführt wurden. 30 Freunde und Bekannte wurden von Liška gebeten, den Inhalt von *Romeo und Julia* – des Theaterstücks, des Films oder des Balletts etc. – so exakt wie möglich wiederzugeben. Ein gemeinsames Merkmal aller Telefonate war, dass es niemand gelang, die Handlung vollständig zu erzählen, vielmehr verloren sich die meisten Gesprächspartner in Anekdoten darüber, was für sie die Geschichte von *Romeo und Julia* persönlich bedeuten würde – wann sie es diese zum ersten Mal gelesen oder gesehen hätten etc.

Präsentiert werden die unterschiedlichen Texte von einer Darstellerin und einem Darsteller in dem in *No Dice* und *Rambo Solo* bereits erprobten Stil der exakten Wiedergabe, welche wiederum durch die Ausstattung der Darsteller mit kleinen mobilen Abspielgeräten ermöglicht wurde. Hier, wie auch zumeist in *No dice*, waren die Audioaufzeichnung das einzige Material für die Darsteller, es gab keine Transkription. Ein wesentlicher Unterschied in der Präsentation lag jedoch darin, dass alles extrem artifiziell wirkte, da die Künstlichkeit über die weitere Ausstattung, Sprache und Bewegungen betont wurde. Es ging also nie darum, dass sich die beiden Darsteller mit den ursprünglichen Erzählern identifizierten, die Inhalte wurden verfremdet wiedergegeben.

Im zweiten Teil der Aufführung wurde dies sogar explizit von den Darstellern thematisiert, in dem sie z. B. über ihr Verhältnis zur Rolle sprechen, während der Abschluss des Stücks die Rezitation der „Balkonszene“ aus dem Shakespear’schen *Romeo and Juliet* bildete. Die beiden Regisseure haben sich in allen Interviews geweigert, explizit auf die Frage zu antworten, welche der dargestellten Versionen denn nun die richtige sei – vielmehr verwiesen sie auf die Deutungshoheit des Publikums und sagten, dass es nicht die eine richtige Version gäbe, sondern jeder für sich entscheiden müsste, welche die richtige resp. präferierte Version sei.

Sehr deutlich wird in dieser Arbeit, dass sich beide Regisseure auch bei der Behandlung eines klassischen Stoffes nicht für dessen konventionelle Präsentation interessieren und der Inhalt zugunsten von formalen Aspekten immer mehr in den Hintergrund rückt.

4.6 *Life and Times* (2009)

Das aktuell noch laufende Projekt des Nature Theater of Oklahoma ist die zehnteilige Serie *Life and Times*, die auf Interviews mit Kirstin Worrall, Musikern und Darstellerin in *No Dice*, basiert. Liška stellte Worrall die Frage „Can you tell me the story of your life?“, wobei Worrall versuchte, die Aufgabe so exakt wie möglich und nach bestem Wissen und Gewissen zu erfüllen, sodass es nicht bei einem Interview blieb, sondern insgesamt zehn Interviews notwendig waren, um das Leben der damals 34jährigen zu erfassen. Insgesamt wurden dadurch 16 Stunden an Audioaufzeichnungen produziert, die nun sukzessive für die Bühne verarbeitet werden und schlussendlich in einem 24stündigen Marathon präsentiert werden sollen.

Ausgewählt wurde Kristin Worrall angesichts der scheinbaren Durchschnittlichkeit ihres Lebens, da dieses scheinbar mit einer ganz normalen amerikanischen Mittelstandsbiografie vergleichbar ist, weshalb es dem Publikum entsprechend viele Anknüpfungspunkte bietet. Während in *Rambo Solo* Zachary Oberzan selbst seine Geschichte vorträgt, ist Kristin Worrall in *Life and Times* selten bis gar nicht auf der Bühne zu sehen – vielmehr wird ihre Biografie immer von mehreren Darstellern und in den unterschiedlichsten Settings präsentiert: So wird in *Episode #1* mit dem Genre Musical experimentiert – wobei hier die Herausforderung für alle Darsteller ist, sich mit Gesang und Musik auseinanderzusetzen, während *Episode # 2* den Fokus stärker auf Tanz und exakte Choreografien legt. Die *Episodes # 3 & 4* konzentrieren sich auf die Elemente Mystery und Suspense, während *Episode # 4.5* als Stop-Motion-Animationsfilm präsentiert wird und das Buch *Episode # 5* sich mit frühen mittelalterlichen Darstellungsformen und Kalligraphie beschäftigt. Dieser Mix aus unterschiedlichen Genres und Darstellungsformen rekurriert in Worralls Erzählung – sie beschreibt z. B. des Öfteren ihre Faszination für Agatha Christie, weshalb *Episode # 3 & 4* im Bühnenbild von *The Mousetrap* spielen. Ein anderes wichtiges Leitprinzip ist die kontinuierliche Überforderung aller Beteiligten, indem man etwa zuerst singen, in einem weiteren Schritt dann allerdings auch tanzen sollte. So orientiert sich dann auch das Bewegungsmaterial für *Episode # 1* an den Übungen, die im Rahmen der Spartakiade – eine Massengymnastik-Veranstaltung, die zur Zeiten der Sowjetunion alle fünf Jahre abgehalten wurde – präsentiert wurden, um in einem weiteren Schritt die Choreografie durch die Zusammenarbeit mit der Tänzerin Fumiko Ikeda zu perfektionieren etc.

Die einzelnen Episoden verweisen immer auf die einzelnen Interviews, wobei man grob sagen kann, dass jedes Interview einen bestimmten Lebensabschnitt in Worralls Leben betrifft. So behandelt *Episode # 1* die ersten sechs Lebensjahre, die *Episode # 2* die ersten

Schuljahre, die Episoden 3 und 4 die Pubertät und *Episode # 5* die ersten sexuellen Erfahrungen. Es ist anzunehmen, dass sich die restlichen fünf Interviews entsprechend mit einer weiteren Chronik von Lebensabschnitten oder einschneidenden Erlebnissen befassen, jedoch gab es bei der Aufzeichnung des sechsten Interviews technische Probleme, weshalb es nicht genug Material für ein abendfüllendes Stück gab und die folgenden Episoden gerade erst entwickelt werden. Derzeit ist geplant, aus den nächsten beiden Episoden einen Film zu machen. Der Materialmangel von *Episode 6* führte dazu, dass Liška und Copper neue Interviews diesmal aber mit allen Companymitgliedern führten, die sich ähnlich wie in *No Dice* mit den Lebens- und Arbeitsbedingungen auseinandersetzen, jedoch zumindest inhaltlich keine Bezüge zu Worralls Leben haben. Da ich *Episode # 6* bis jetzt in zwei sehr unterschiedlichen Versionen – einmal als Try Out beim Festival *Foreign Affairs* in Berlin 2013 und dann die eigentliche Uraufführung im Rahmen des *steirischen herbst* 2014 – gesehen habe, werde ich mich im weiteren Verlauf auf die ersten vier Episoden konzentrieren.

Einen Sonderfall stellt für mich *Episode # 5* dar, die zu einem Buch verarbeitet wurde, das – so zumindest die Ursprungsintention – aber nur im Rahmen einer Aufführung, genauer gesagt während eines Orgelkonzerts gelesen resp. betrachtet werden sollte. Inwiefern das Live-Orgelspiel bzw. die Tatsache ausreicht, dass das Publikum Zeit und Ort teilt, um von einer Aufführungssituation zu sprechen, sei vorerst offengelassen.

5 Postdramatisches Theater als Kontext

Hans-Thies Lehmanns Studie *Das postdramatische Theater* und Bernd Stegemanns *Kritik des Theaters* stellen für mich die geeigneten theoretischen Grundlagen dar, um die Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma in einem entsprechenden theoretischen Rahmen zu kontextualisieren. Wie aus der Kurzbeschreibung der einzelnen Stücke bereits deutlich geworden ist, ist es nahezu unmöglich, alle Arbeiten unter einem spezifischeren Begriff als ‚Performance‘ zu subsumieren, da nicht nur das gesamte Œvre, sondern schon die einzelnen Arbeiten sich keiner bestimmten Sparte der darstellenden Kunst zuordnen lassen. *Life and Times # 5* lässt sich sogar nur noch insofern als Aufführung lesen, als die Besucher das Buch ursprünglich nur zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort rezipieren können, es also sowohl einen klaren Beginn als auch ein klares Ende gab, und dass durch die Live-Orgelbegleitung bis zu einem gewissen Grad eine Ko-Präsenz der Darsteller und dem Publikum gegeben war.⁶ Da man das Buch mittlerweile auch nach den jeweiligen Vorstellungen käuflich erwerben kann, fällt dieses Kriterium der Ko-Präsenz allerdings weg. Von dieser spezifischen Arbeit abgesehen, möchte ich jedoch im Folgenden auf einige der, von Lehmann vorgeschlagenen, Kennzeichen eines postdramatischen Theaters näher eingehen. Unter dem Begriff des ‚postdramatischen Theaters‘ verstehe ich primär Arbeiten, denen keine dramatische Textvorlage zu Grunde liegt, jedoch muss an dieser Stelle betont werden, dass viele der beschriebenen Kennzeichen sich oftmals im gleichen Maße auch in Inszenierungen dramatischer Texte wiederfinden, weshalb das folgende Kapitel eher bestimmte Kennzeichen eines zeitgenössischen Theaters beschreibt.

5.1 *Not even a game anymore*⁷ – Spiel mit den Spielen

Bereits im Vorwort zur 3. Auflage seiner Studie verweist Lehmann darauf, dass in diversen Diskursen „[...] das ‚Spiel‘ nicht im Sinne von play, sondern von game [...]“⁸ verstanden wird. Durch diesen Rückgriff auf die unterschiedlichen englischen Übersetzungen des Wortes ‚Spiel‘ in ‚game‘ oder ‚play‘, lässt sich sogleich ein erstes Merkmal des postdramatischen Theaters benennen, es handelt sich um Aufführungen, denen keine dramatische Textvorlage (‚play‘ im Englischen für Theaterstück) zu Grunde liegt, das Spiel sich vielmehr aus unterschiedlichsten Text- und sonstigen Vorlagen oder gegebenenfalls erst auch im performativen Vollzug konstituiert. Verschiedenste Spiele oder Spielarten waren für die

⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. S. 63 – 128.

⁷ Helmer, Judith; Malzacher, Florian [Hrsg.]: *Not even a game anymore. The Theatre of Forced Entertainment / Das Theater von Forced Entertainment*.

⁸ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. S. 6.

Entstehung einiger Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma konstituierende Faktoren, weshalb ich mich an dieser Stelle mit dem Spielbegriff ausführlicher auseinandersetze:

„Spielen ist eine fundamentale Eigenschaft menschlicher Existenz und Kultur, dessen Ausformungen so variationsreich sind, dass jede einheitliche Definition ‚des Spielens‘ zum Scheitern verurteilt ist. Spielen kann das Gegenteil zum Ernst des Lebens sein, zur Anstrengung der Arbeit oder zur Langeweile des Alltags. Spielen ist dann Freiheit, Entfaltung der Lebensenergien oder zweckloses Tun, das sich gerade darin selbst genießen kann. Die Ziellosigkeit des Spielens, das seinen Zweck in seinem eigenen Vollzug hat, wird besonders in modernen Spieltheorien hervorgehoben. Durch die Regeln des Spiels entsteht eine begrenzte Sonderrealität, in der Spielhandlungen im Vergleich zu den Handlungen der gesellschaftlichen Realität konsequenzvermindernd sind. Die Verbindung von Konsequenzverminderung und Regelbegrenzung ergibt zusammen die besondere Souveränitätserfahrung des Spielens.“⁹

Wichtig erscheint mir an Stegemanns Feststellung insbesondere der Verweis auf das dem Spiel zu Grunde liegende Regelwerk. Es sind diverse Regeln, die von den Darstellern des Nature Theater of Oklahoma befolgt werden müssen, jedoch können diese Regeln auch jederzeit im Laufe des Probenprozesses oder im Zuge der Aufführungen geändert oder gegeben falls auch verschärft werden.

Parallelen dazu gibt es z. B. im klassischen Fußballspiel, indem die Abseitsregel, die verhindern soll, dass ein Spieler die ganze Zeit vor dem gegnerischen Tor wartet, nachträglich eingeführt wurde, damit das Spiel weiter spannend bleibt. Fußball bzw. Teamsportarten generell sind auch insofern ein gutes Beispiel, als die beiden Regisseure immer darauf Wert legen, dass es bestimmte Freistellen, dramaturgische Lücken, gibt, die von den Darstellern gefüllt werden müssen.¹⁰ So ist in *No Dice* zwar festgelegt, dass sich die Darsteller zu gewissen Zeitpunkten in bestimmten Bühnenbereichen befinden müssen, um eine ausgeloste Bewegungssequenz zu erfüllen, es bleibt ihnen jedoch selbst überlassen, wie sie es schaffen von Punkt A nach Punkt B zu kommen. Die Darsteller müssen also bis zu einem gewissen Grad improvisieren – oder noch exakter: sie müssen fortwährend darum kämpfen, dass für das Publikum die Spannung erhalten bleibt. Auch in *Life and Times Episode # 1* gab es diverse Bewegungssequenzen, bei denen jedoch weder festgelegt war, wann noch in welcher Reihenfolge sie erfolgen würden. Jede Bewegungssequenz wurde auf eine Tafel geschrieben und während der Aufführung hatte ein sogenannter ‚Dance Captain‘ die Aufgabe, den Darstellern jeweils eine der zuvor gemischten Karten so lange zu zeigen, bis alle die geforderten Bewegungen ausführten. Auch hier müssen sich die Darsteller kontinuierlich entscheiden, wie und wann sie die nächste Bewegungssequenz, bis zu einem

⁹ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.163.

¹⁰ Vgl.: Malzacher, Florian: Was bisher beim Nature Theater of Oklahoma geschah. S. 18f.

gewissen Grad also die neue Strategie, umsetzen.

Einen weiteren Aspekt des Spiels beschrieb der Anthropologe Gregory Bateson, der anhand seiner Untersuchung von Primaten feststellte, dass Spielen keine menschliche Domäne ist.¹¹ Seine Untersuchungen sind insofern auch in theatertheoretischer Hinsicht interessant, als er erforschte, wann eine Handlung als spielerisch wahrgenommen wurde. Damit Primaten einen gespielten Biss als solchen erkennen, muss ein echter Biss angedeutet werden, jedoch mit dem Hinweis versehen, dass es sich eben um keinen echten Biss handelt.

Auch im Theater muss das Publikum reale Handlungen von gespielten Handlungen unterscheiden; oder es muss die entsprechenden Hinweise erkennen, dass es sich eben nur um ein Spiel handelt – freilich wird gerade in vielen zeitgenössischen Theaterformen genau damit gespielt, dass eine derartige Unterscheidung eigentlich nicht mehr möglich ist.¹²

Laut Stegemann lässt sich die Gemeinsamkeit des Publikums so gesehen als eine Faszination an spielenden Menschen beschreiben, wobei es für die Spiele bzw. das Vorspielen verschiedene Intentionen gibt und in den unterschiedlichen Epochen gab. Gegenwärtige Formen des Theaters würden sich oftmals gerade dadurch auszeichnen, dass die Spiele bzw. auch die Spielregeln offensiv ausgestellt werden:

„Die Betonung des Spiels in der Postmoderne schließt hier wiederum bruchlos an und verstärkt die Tendenz zur Unverbindlichkeit. Die ‚Bricolage‘ als spielerisches Basteln an neuen Realitäten wird zur Qualität erhoben, in der Realität zum Spielmaterial gemacht wird.“¹³

5.2 Dramatische Vorlagen

Auch wenn sich Lehmanns Studie dem Namen nach scheinbar ausschließlich mit dem Theater auseinandersetzt, so wird der Begriff auch von ihm, insbesondere bei seinen Beispielen, viel weiter gefasst, weshalb alle von ihm beschriebenen Kriterien auch nicht unbedingt Zeichen eines Theaters bzw. einer darstellenden Kunst der 90er Jahre, also der Entstehungszeit der Studie, sind, sondern je nach Sparte auch oftmals viel früher auftraten. So traten im zeitgenössischen Tanz bestimmte Tendenzen – vor allem in der Abgrenzung zur Artifizialität des Balletts – viel früher zu Tage; ein weiteres Beispiel für frühe Formen des so genannten postdramatischen Theaters wären die Happenings der 60er Jahre, in deren Ausformungen sich bereits viele Merkmale des heutigen Theaters erkennen lassen.

Als ein wesentliches Merkmal des postdramatischen Theaters gilt der Verzicht auf

¹¹ Vgl.: Bateson, Gregory: Eine Theorie des Spiels und Phantasie.

¹² Vgl.: Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.166f.

¹³ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.160f.

dramatische Textvorlagen bzw. die Verwendung von anderen Textsorten. Auch dies ist jedoch kein Alleinstellungsmerkmal des zeitgenössischen Theatergeschehens – beispielhaft sei an dieser Stelle auf die Texte resp. Textflächen von Elfriede Jelinek oder die Arbeiten von Heiner Müller, am bekanntesten ist hier wohl sein Text *Hamletmaschine*, verwiesen. *Hamletmaschine* ist meines Erachtens insofern ein besonders interessantes Beispiel, da es auf eine dramatische Vorlage verweist, also auch im postdramatischen Theater die Verwendung von dramatischen Textvorlagen nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden kann, auch wenn mit diesen oftmals auch anders umgegangen wird bzw. sie anders kontextualisiert werden. Beispiele hierfür wären die *Wallenstein*-Bearbeitung von Rimini Protokoll, wo ein Mann, der zuvor tatsächlich von Beruf Politiker gewesen war, auf der Bühnen einen Politiker darstellte; oder das Kollektiv SheShePop, das für seine Bearbeitung von Shakespeares *King Lear* die echten Väter der Performer auf die Bühne holte.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch einmal auf die Arbeit *Romeo and Juliet* des Nature Theater of Oklahoma verwiesen, auf weitere Beispiele möchte ich an dieser Stelle vorerst verzichten, jedoch ist es wichtig, zu betonen, dass, auch wenn es diese Vorlagen gibt, die darin enthaltenen Figuren zumeist nicht auf der Bühne personifiziert dargestellt werden. Es spricht also zumeist nicht Hamlet, sondern es ist klar erkennbar, resp. wird erkennbar gemacht, dass ein Darsteller den für die Figur Hamlet geschriebenen Text spricht. Durch diese besondere Herangehensweise, bleibt es für das Publikum oftmals unklar, ob es sich um den Text einer Figur handelt oder ob es nun eine Äußerung des Darstellers oder des durch den Darsteller sprechenden Regisseurs ist. Bevor ich mich ausführlicher mit den Aspekten des Sprechens beschäftige, möchte ich jedoch noch kurz auf die Arbeit mit Text – genauer gesagt: auf den Begriff des Theatertexts – eingehen.

5.3 Theatertext

„Die Theaterraufführung läßt aus dem Verhalten auf der Bühne und im Zuschauerraum einen gemeinsamen Text entstehen, selbst wenn gesprochene Rede nicht vorkommt. Zugängliche Beschreibung von Theater ist darum gebunden an die Lektüre dieses Gesamttexts. Wie sich virtuell die Blicke aller Beteiligten treffen können, so bildet die Theatersituation eine Ganzheit aus evidenten und verborgenen kommunikativen Prozessen.“¹⁴

Das hier von Lehmann beschriebene Element der Textentstehung – Text nicht verstanden als literarischer, gesprochener oder geschriebener Text – bedingt als wesentliche Voraussetzung, dass sich sowohl die Darsteller als auch das Publikum zur gleichen Zeit im

¹⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 13.

gleichen Raum befinden, die Produktion und die Rezeption also gleichzeitig stattfinden, womit eines der wesentlichen Merkmale Darstellender Kunst beschrieben wird. Es handelt sich hierbei um ein Ereignis, wie Dieter Mersch ausführt:

„Das Ereignis, wie wohl ein Gemachtes, ist doch kein Machbares. Geplant, ist es gleichwohl nicht Planbares, konstruiert, ist es doch nicht nichts Konstruierbares. Es *schafft* sich, vollbringt sich.“¹⁵

Dramatische Textvorlagen werden genauso als Material verstanden, wobei diese resp. das gesprochene Wort gleichberechtigt neben anderen Materialien des Theaters – wie z. B. Bewegung oder Licht – stehen. In der Negierung der Vorherrschaft des gesprochenen Wortes wird der Begriff des postdramatischen Theaters schlüssiger: es ist ein, Theater in dem der dramatische Text nicht mehr (vor)herrscht.¹⁶

Wie eingehend erwähnt, ist das Nature Theater of Oklahoma vor allem durch die Wiedergabe von aufgenommenen Telefongesprächen bekannt geworden, weshalb sie – mit Ausnahme von *Poetics: A ballet brut* – ein tendenziell sehr sprachlastiges Theater produzieren. Jedoch gilt auch hier, dass der Text zugunsten der anderen Elemente in den Hintergrund tritt oder keine besondere Stellung einnimmt, vielmehr wird versucht, sich von den klassischen Sprechtheater-Konventionen zu lösen oder mit diesen spielerisch umzugehen.

„Postdramatisches Theater schließt also die Gegenwart / die Wiederaufnahme / das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein, auch solcher, die schon früher der dramatischen Idee auf der Ebene des Textes oder des Theaters den Abschied gegeben haben.“¹⁷

Auch hier ließe sich wieder an vielen Beispielen belegen, dass die Schaffung theatraler Situation, jenseits der klassischen Guckkastenbühne, keine Erfindung des Theaters der 90er Jahre ist. Es ist jedoch auffallend, dass in einer zunehmend größeren Anzahl von Inszenierungen, die konstituierende Bedeutung des Zuschauers nicht nur mitgedacht wird, sondern sich diese auch in der jeweiligen Aufführung widerspiegelt. Dies äußert sich oft in bestimmten räumlichen Anordnungen des Publikums beispielsweise der Arenabühne, in der der das Publikum um die gesamte Spielfläche sitzt, oder wie in *Poetics: A ballet brut*, wo das Publikum auf der Bühne Platz nimmt. Im Speziellen an der Schnittstelle zur Bildenden Kunst gibt es auch zunehmend immer mehr Settings, die eine Mischform aus Installation und Aufführungssituation darstellen. Weitere Möglichkeiten bietet das Lichtdesign, welches den Akteuren ermöglicht, auch ihr Publikum zu sehen; und in weiterer Folge dafür sorgt,

¹⁵ Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. S. 234.

¹⁶ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 13.

¹⁷ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 31.

dass die Akteure in einen direkten Dialog mit dem Publikum treten können.

In vielen Arbeiten beschränken sich die Künstler nicht darauf, die sogenannte „vierte Wand“ (Vgl. Kapitel 7) einzureißen, vielmehr sollen jegliche Wände oder Grenzen zwischen der Bühne und den Zuschauern verschwinden. Neben architektonischen oder inszenatorischen Maßnahmen, sind es vor allem oftmals die konkreten, die ausgesprochenen Inhalte, durch die die Frage danach gestellt wird, was denn noch real oder fiktiv sei. Künstler bedienen sich diverser Strategien, um neue Deutungs- und Betrachtungsweisen zu evozieren.

„Ein durchgängiges Prinzip des postdramatischen Theaters ist die Enthierarchisierung der Theatermittel. Diese non-hierarchische Struktur widerspricht eklatant der Tradition, die zur Vermeidung von Verwirrung und zur Herstellung von Harmonie und Verständlichkeit eine hypotaktische, die Über- und Unterordnung der Elemente regelnde Verknüpfungsweise bevorzugte.“¹⁸

Linguistischer Text, Kostüme, Licht, Bühnenbild etc. – diese Elemente können alle für sich stehen bzw. auch jederzeit in den Fokus oder den Hintergrund rücken. Es wird dadurch für den Zuschauer oftmals nahezu unmöglich, sich noch auf die Handlung, die Narration zu konzentrieren, da über die diversen Bühnenmittel andere Ebenen in den Vordergrund gerückt werden. Ein Beispiel hierfür wären die Arbeiten des amerikanischen Theaterregisseurs Robert Wilson, dessen Inszenierungen sich vor allem durch eine sehr fokussierende Lichtregie auszeichnen. Die dadurch entstehenden Räume unterstützen die Handlung des Dramas nicht zwangsläufig, ganz im Gegenteil werden unterschiedliche Foki gelegt. So werden beispielsweise Darsteller, die gerade einen Dialog sprechen, durch die Lichtführung scheinbar räumlich getrennt, ferner lässt sie die szenische Anordnung teilweise nicht einmal mehr zueinander sprechen.

5.4 Die Zeichenhaftigkeit im Theater

Einhergehend mit der Enthierarchisierung der theatralen Zeichen ist ihr simultaner Einsatz. So geht teilweise der linguistische Text in der Musik oder der Geräuschkulisse unter, wodurch es für das Publikum schon rein akustisch unmöglich wird, wirklich den gesamten Text zu rezipieren, oder weil verschiedene Darsteller verschiedene Passagen eines Textes gleichzeitig vortragen, weshalb man sich zwangsläufig für einen Vortrag entscheiden muss. Die dadurch oftmals entstehende Überforderung des Zuschauers – oder zumindest eine Forcierung der Aktivität des Zuschauers – ist durchaus beabsichtigt. Der Zuschauer soll aus der Rolle des klassischen Konsumenten zum Prosumenten gemacht werden, indem er sich

¹⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 146f.

aus dem Angebot für bestimmte Teile entscheiden muss.

Auf der anderen Seite gibt es jedoch genauso die Tendenz, die Zeichenfülle zu reduzieren und sparsam mit den Zeichen umzugehen bzw. sich eher auf formale Aspekte zu konzentrieren und z. B. mit Mitteln der Repetition, Duration und Varianz zu arbeiten. Auch hier sind die verwendeten Methoden jedoch zumeist nicht geeignet, eine Handlung schlüssiger zu erzählen, stattdessen werden sie vielmehr als Stilmittel eingesetzt.¹⁹

5.5 Musikalität

„Aus der Befreiung des Zeichens aus seiner Funktion, Unterschiede in der Welt zu machen, um die Realität bezeichnen zu können, folgt eine weitere Selbstreferenz, die für das Theater große Folgen hat: Das Sprechen wird zur Entäußerung. Sprecherposition, Mitteilung und Information verschwinden in der Entäußerung. Sprechen wird zu einem Sound, der als sinnliches Ereignis wahrgenommen wird. Sprechen und Hören vereinigen sich zu einem Resonanzraum von Atmosphären.“²⁰

Ein weiteres Kennzeichen des postdramatischen Theaters ist, dass die Musik oftmals ein eigenständige Struktur des Theaters geworden ist, wobei es hier weniger um Musik oder Musiktheater geht, sondern vielmehr Theater als Musik verstanden wird, wie Lehmann ausführt.²¹ Neben dem oftmaligen durchgängigen Einsatz von Musik oder der musikalischen Untermalung, wird vor allem oftmals der Fokus auf die Musikalität der Sprechenden, also Sprechmelodien, Tonfälle, Akzente oder auch ganz allgemein auf einen bestimmten Sprachhabitus, gelegt. Ein Kennzeichen, das insofern für die Arbeit des Nature Theater of Oklahoma maßgeblich ist, als es den Regisseuren eben genau nicht darum ging, auf der Bühne eine bestimmte Bühnensprache zu präsentieren, sondern die Darsteller alltäglich sprechen zu lassen, weshalb etwa Kristin Worrall u. a. aufgrund ihrer eigentümlichen Sprachbehandlung für *Life and Times* ausgewählt wurde.

5.6 Körperlichkeit

Das Interesse im postdramatischen Theater an anderen, eher ungewohnten, Sehgewohnheiten, spiegelt sich auch in einem anderen Umgang mit Körpern und Körperlichkeit wieder, indem die Körper der Darsteller nicht mehr als Träger für einen bestimmten Sinn fungieren:

„Indem der Körper nichts anders als sich selbst vorzeigt, erweist sich die Abkehr vom Körper der Signifikanz und die Hinwendung zu einem Körper sinnfreier Geste (Tanz, Rhythmus, Anmut, Kraft, kinetischer Reichtum) als die äußerste denkbare Aufladung des Körpers mit

¹⁹ Vgl: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 146-155.

²⁰ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.199f.

²¹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 155-158.

einer das gesamte gesellschaftliche Dasein betreffenden Bedeutsamkeit.“²²

Insbesondere in den frühen Arbeiten von Jan Fabre, der von seinem künstlerischen Hintergrund eher aus der Bildenden Kunst stammt, oder auch in den Arbeiten von Einar Schleef – hier sei exemplarisch auf seine Inszenierung von Elfriede Jelineks *Sportstück* (1998) am Wiener Burgtheater verwiesen – wurden diese Tendenzen besonders deutlich. Ganz allgemein lässt sich hier natürlich der zeitgenössische Tanz als Paradebeispiel für einen anderen Umgang mit Körper und Körperlichkeit nennen, der nichts mehr mit der Artifizialität des klassischen Bühnentanzes zu tun hat, auch wenn die Tänzer und Tänzerinnen über die gleiche Kunstfertigkeit, die Virtuosität verfügen. Den Körper als etwas Anagrammatisches zu zeigen;²³ offen zu legen, dass bestimmte Bewegungsabläufe die Performer körperlich extrem fördern; oder der Stillstand, also die Abwesenheit jeglicher Bewegung bis hin zum reinen Sprechen über den Tanz etc. – die Bandbreite an unterschiedlichen Zugängen zur Körperlichkeit ist im postdramatischen Theater enorm, wobei den meisten Arbeiten die Vermeidung von mimetischen Prozessen gemein ist.

„Es gibt kein überzeitlich gültiges Verbot von Mimesis und realistischer Kunst; es gibt nur historische Formationen, in denen bestimmte ästhetische Geschmacksurteile getroffen werden.“²⁴

So kennzeichnet nicht nur der Verzicht auf mimetische Prozesse, sondern vielmehr auch die Thematisierung der theatralen Situation an sich das postdramatische Theater. Die direkte Adressierung oder das Sprechen ‚a partes‘ (französisch für ‚zur Seite sprechen‘; im Theater also ‚zum Publikum sprechen‘) von Schauspielern lassen sich auch bereits in früheren Theaterepochen finden, mit dem wesentlichen Unterschied, dass sich trotzdem noch alles in einem fiktiven Raum oder zu einer fiktiven Zeit abspielte. Auch wenn die anderen Schauspieler resp. die von ihnen dargestellten Figuren in einer Aufführung so tun, als ob sie ‚a partes‘ sprechen, so würden die Zuschauer, auch wenn sie direkt adressiert sind, im klassischen Sprechtheater nicht auf die Idee kommen, wirklich darauf zu antworten – es gibt die stillschweigende Vereinbarung resp. die Komplizenschaft, es scheinbar zu überhören – der Zuschauer ist also trotzdem zu einer gewissen Passivität verdammt. Alle Beteiligten, also sowohl Zuschauer als auch Darsteller, machen es sich zur Aufgabe, die Fiktion am Leben zu erhalten, vielmehr arbeiten sie sogar daran, das Reale so gut wie möglich außen vor zu lassen; und wenn es doch einmal zu Tage tritt, indem ein Schauspieler seinen Text vergisst,

²² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 164f.

²³ Vgl.: Kruschkova, Krassimira: Defigurationen. Zur Szene des Anagramm in zeitgenössischem Tanz und Performance. <http://www.corpusweb.net/defigurationen-3.html> [14.11.2012].

²⁴ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.153.

die Drehbühne stecken bleibt oder sonstige Unfälle passieren, so neigt man dazu, als Zuschauer darüber hinwegzusehen, im besten Fall eignen sich derartige Ereignisse für Anekdoten.

„Erst das postdramatische Theater hat die Gegebenheit der faktisch, nicht konzeptionell fortwährend ‚mitspielenden‘ Ebene des Realen explizit zum *Gegenstand* nicht nur – wie in der Romantik – der Reflexion, sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht. Dies geschieht auf vielen verschiedenen Ebenen, in besonders aufschlussreicher Weise aber durch eine bei den Basismitteln des Theaters einsetzende Strategie und *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*.“²⁵

Oft werden technische Umbauten oder andere für die Aufführungen notwendige Tätigkeiten nicht mehr nur in der Pause oder hinter dem Vorhang gemacht, sondern ganz offen gezeigt – alles wird Teil der Inszenierung.

Wenn die Darsteller bei Jan Fabres *The power of theatrical madness* (1984) offensichtlich eine Rauchpause machen oder in der Arbeit *Free Time* (2008) von Toshiki Okada die Darsteller mitten in der Aufführung Wasser trinken, so kann sich das Publikum nie sicher sein, ob es nun notwendige Pausen sind, um den Fortgang des Abends sicherzustellen, oder ob es inszenierte Aktionen sind. Es sind oft die banalsten Tätigkeiten, die für die größte Irritation sorgen, obwohl oder gerade weil vom Publikum per se nicht mitgedacht wird, dass sich eine Theaterarbeit genau genommen aus ausschließlich banalen Einzelteilen zusammensetzt. Ein Koffer kann auf der Bühne einen sehr großen Symbolgehalt bekommen, ungeachtet der Tatsache, dass es jedoch auch gleichzeitig ein schlichter Koffer, ein Alltagsgegenstand bleibt, wie ihn wahrscheinlich jeder zu Hause hat. Gleiches lässt sich auch für die meisten Kulissen sagen, die, auch wenn sie noch so detailgetreu wirken und scheinbar ein naturalistisches Abbild eines bestimmten Raumes darstellen, zumeist eigentlich nur aus Papier und leichtem Holz bestehen. Sowohl in *Romeo and Juliet* als auch in *Life and Times: Episode 3 & 4* wird dieser Umstand durch die jeweiligen Bühnenbilder explizit deutlich gemacht.

Was für die Requisiten und Kulissen im Theater gilt, lässt sich im gleichen Maße auch für die Handlungen, Bewegungen und Gestiken sagen, erst durch die jeweilige Kontextualisierung erhalten diese Zeichen ihren Mehrwert, die Zeichen am Theater potenzieren sich – was im postdramatischen Theater oft geschieht, ist gerade die Negierung dieser Potenz. Eine Bewegung auf der Bühne ist einerseits einfach eben diese Bewegung und gleichzeitig ein Zeichen für diese Bewegung – wie exemplarisch in *Poetics: A ballet brut* deutlich wird. Welche konkrete Bedeutung oder Zeichenhaftigkeit dieser Bewegung

²⁵ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 171.

nun zugesprochen wird, ist abhängig von der Situation in der sie stattfindet. Nimmt man eine klassische Aufführungssituation, so ist es der Zuschauer, dem es obliegt, das Dargebotene als etwas Materielles oder Zeichenhaftes zu verstehen; ganz unabhängig davon, ob seine Vorstellungen mit denen des Regisseurs kongruent sind oder nicht. Die Reduktion auf der einen Seite, also das scheinbare Vorenthalten von Illusionen, Handlungen oder Identifikationspotentialen, stellt jedoch andererseits gleichzeitig eine Ermächtigung des Zuschauers dar. Theater ist so gesehen eine soziale Situation, da das jeweils subjektive Erlebnis des einzelnen Zuschauers, nicht mehr ausschließlich von ihm selbst, sondern auch von den anderen Zuschauern abhängt.

„Ein Theater, das in dieser Weise nicht mehr einfach spektatorisch ist, sondern soziale Situation, entzieht sich einer objektiven Beschreibung, weil es für jeden einzelnen Beteiligten eine Erfahrung darstellt, die nicht mit der Erfahrung anderer deckungsgleich ist.“²⁶

Vor allem in Abgrenzung zur Medienwelt konstatiert Lehmann ferner das Prinzip der Narration als wesentlichen Zug des postdramatischen Theaters, indem das Theater zu einem Ort des Erzählaktes wird, wobei der Fokus aber vor allem auf persönlichen Erinnerungen oder Erlebnissen der Akteure bzw. gegebenenfalls auch der Regisseure liegt. Ein wesentlicher Unterschied zu anderen Theaterformen liegt hier aber in der Funktion des Erzählers begründet, der hier vor allem den direkten Kontakt mit dem Publikum herstellen soll – in Abgrenzung zu Brechts epischem Theater, in dem das Publikum durch die Distanzierung von dem Dargestellten die Fähigkeit zum Urteilen erhalten soll, geht es in post-epischen oder postdramatischen Formen um „[...] die Nähe in der Distanz, nicht um die Distanzierung des Nahen.“²⁷

5.7 Das Sprechen im postdramatischen Theater

„Symptomatisch für das postdramatische Theater ist, daß die dialogische Struktur zugunsten von *monologischen und* chorischen abgelöst wird. Es mag auf Anhieb überraschen, wenn man für das Theater der Moderne, das schon so lange und so offenkundig den Chor verlassen zu haben scheint, eine chorische Dimension behauptet. Doch beim Verschwinden des Chors handelt es sich nur um eine vordergründige Realität.“²⁸

Das chorische Sprechen von einzelnen Textpassagen mittlerweile eine (nicht nur im postdramatischen Theater) weit verbreitete Strategie. Analog zum Monolog kann der Chor als szenischer Spiegel zum Publikum dienen: ist es beim Monolog der Einzelne, der

²⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 182.

²⁷ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 198.

²⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 233.

(zumeist) den Einzelnen adressiert, so ist der Adressat des Chores (der Menge) das gesamte Publikum. Dargestellt wird ein kollektiver Körper, mit welchem der Bezug zu realen Menschenmassen, Versammlungen etc. evoziert wird. Die Kollektivierung der Darsteller ist aber auch vor allem insofern bedeutsam, da die Stimme des Einzelnen – im Falle von *Life and Times* der Einzelnen, Kristin Worrall, – entwendet, also nicht mehr zuzuordnen ist; ein ähnliches Phänomen wie es bei maskierten Schauspielern auftritt.²⁹

„Die Färbung der Stimme kann eine Atmosphäre erzeugen, die vor jedem Verstehen des Sinns liegt. Die gesenkte Stimme, die Seriosität ausstrahlen will, das erregte Flüstern, das panische Kreischen, sie alle sind alltägliche Phänomene und werden von jeder bewussten Interpretation in ihrer performativen Setzung einer menschlichen Realität sinnlich und sinnhaft wahrgenommen.“³⁰

Für Stegemann ist das Sprechen die dominante Ausdrucksform menschlichen Miteinanders, wodurch es auch zu dem wichtigsten Darstellungsmittel im Theater wird. Beim Versuch einer Systematisierung benennt er vier Sprechweisen, die sich im Gegenwartstheater wiederfinden. Als erste, und laut Stegemann häufigste Ausformung, dient das Sprechen dem Theater zum Hervorrufen einer abwesenden Realität, was durch Formulierungen wie „Es war einmal“, „Stell dir vor“ etc. erreicht wird. Derartige Formeln werden nicht nur im Theater, sondern auch im klassischen Erzählen von Geschichten oftmals verwendet – ein Exempel par excellence für die Verwendungen derartiger Formulierungen ist die Arbeit *And on the 1000th night* von Forced Entertainment, eine Arbeit, die sich, völlig auf Improvisation basierend, dem Geschichtenerzählen widmet. Der Abend folgt dabei sehr einfachen (Spiel-)Regeln, jede Erzählung muss mit „Once upon a time“ beginnen und es dürfen keinen Namen genannt werden. Abwechselnd beginnen nun die Darsteller ihre Geschichten zu erzählen, wobei jedwede Erzählung von den anderen Mitgliedern sofort unterbrochen wird, sobald gegen eine der beiden Regeln verstoßen wurde oder die Geschichte oder die Vorlage bereits klar ist. Was dadurch entsteht, ist ein Abend, an dem nicht nur eine, sondern hunderte – die Arbeit dauert fünf Stunden – Geschichten entstehen. „Die performative Kraft, ein Abwesendes als Anwesendes zu evozieren, ist unendlich.“³¹

Eine weitere Möglichkeit, durch Sprache zu handeln, besteht darin, durch einen Sprechakt (Vgl. Kapitel 5.9) eine Beziehung zu jemand anderem herzustellen, um in einer bestimmten Situation seinen Willen durchzusetzen. Beispiele hierfür wären: Bitten, Befehle oder Mitteilungen über einen bestimmten Zustand, die das Gegenüber als

²⁹ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 235f.

³⁰ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S. 197.

³¹ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.192.

Handlungsaufforderungen versteht.³²

Darüber hinaus benennt Stegemann das moderierende Sprechen und die Formalisierung des Sprechens, wobei er bei der Formalisierung noch die Unterscheidung zwischen schauspielerischem Ereignis (der klassische, antike Botenbericht, wenn der Bote außer Atem von einer Schlacht berichtet, wodurch zwar einerseits der Bericht nicht in der intendierten Gänge vorgetragen werden kann, aber andererseits auch die Schlacht als ein spektakuläres Ereignis präsentiert wird) und der Wahl der formalen Mittel gibt, die einen Widerstand hervorrufen – chorisches, rhythmisierendes, tonloses Sprechen etc. –, gibt. Er benennt also Techniken, die den Sprechvorgang selbst thematisieren. Die sich durch die Selbstthematisierung ergebenden Hindernisse will das moderierende Sprechen vermeiden. Es geht nicht darum, durch das Sprechen zu einem Handelnden zu werden, sondern vielmehr darum, das Gesagte zur Diskussion zu stellen. Um die eigene Realität des Gesagten, die Differenz zwischen dem Text und dem Sprechenden, zu betonen, gibt es entsprechende Inszenierungsstrategien, wenn die Darsteller beispielsweise aus ihren Textbüchern vorlesen, oder Mikrophone an der Rampe verwenden etc. – auf jeden Fall wird deutlich, dass das Gesagte nicht im Augenblick entsteht, der Sprecher auch nicht unbedingt der Urheber desselben sein muss und er das Gesagte oftmals auch nicht bewertet.³³

5.8 Performance und Performance Art

Insbesondere angesichts der von mir praktizierten synonymen Verwendung der Begriffe Aufführung und Performance möchte ich nun in Anlehnung an Lehmann versuchen, das postdramatische Theater von der Performance Art abzugrenzen, sofern diese Grenzziehung überhaupt möglich ist.³⁴ Augenscheinliche Merkmale beider Sparten sind die Ernsthaftigkeit und die Selbstthematisierung der Künstler, denn wie bereits erwähnt stellen die Darsteller im postdramatischen Theater selten Figuren, sondern zumeist sich selbst dar.

Ohne auf die damit verbundenen schauspieltheoretischen Implikationen näher einzugehen, ist es wichtig festzuhalten, dass in beiden Sparten Darsteller oder Performer bzw. die jeweiligen Körper das Material der Aufführung sind. Der wesentliche Unterschied zeigt sich in den Intentionen, entweder eine äußere Wirklichkeit (postdramatisches Theater) oder sich selbst zu transformieren (Performance Art). Eric Burden, Gina Pane oder Marina Abramovic sind vor allem durch Performances bekannt geworden, in denen sie sich selbst verletzt

³² Vgl. Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.193.

³³ Vgl. Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.194f.

³⁴ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 241 – 253.

haben; und in dieser Besonderheit liegt auch die Singularität ihrer Aufführungen begründet:

„Die Performance erzeugt mit dem Kippmoment ein Grenzereignis, das für die Ästhetik der Postmoderne charakteristisch ist. Die Zuschauenden werden durch die paradoxe Beziehung mit einer doppelten Realität konfrontiert. In der Performance können echte Schmerzen erlitten werden, doch verlangen diese nicht danach, die Zuschauer als Sanitäter zu involvieren. Die Dauer der Echtzeithandlungen strapaziert die Geduld der Anwesenden, doch sollen diese nicht fliehen oder sich durch alberne Späße die Zeit verkürzen. Die Wahrnehmung des Dabeiseins wird präsent, der Zuschauer verdoppelt sich quasi in den Besucher einer Performance und einen Beobachter der Erlebnisse, die dieser Besucher dabei macht. Ebenso verdoppelt sich der Performer, der in der besonderen Situation des Angeschautwerdens nach den Regeln seiner Performance zu einer anderen Existenzform wird.“³⁵

Auch Darsteller im (postdramatischen) Theater arbeiten zwar auf einzigartige Momente hin, jedoch sollen diese auch immer wiederholbar sein. Auch wenn es diverse Arbeiten des postdramatischen Theaters gibt, die an der Grenze zur Performance Art operieren; man denke hier wiederum an Schleef oder Fabre, in deren Arbeiten die exzessive Wiederholung von bestimmten Bewegungen zu einem extremen Erschöpfungszustand führt oder auch an die körperliche Disziplinierung, der sich Balletttänzer jahrelang unterwerfen müssen, um die Choreografien ausführen zu können – eine wirkliche Unterscheidung ist de facto unmöglich. In beiden Fällen stellt sich aber die Frage, in welche Situation der Zuschauer gebracht wird.

„Die differentielle Unterscheidung zwischen Performance und Theater (wir wissen, es gibt eine ganz klare Grenze nicht) wäre dort zu treffen, wo die Exponierung des Körpers, die selbst gesetzte Verwundung den Körper nicht nur als signifikantes Material in eine Situation bringt, in der er vom Zeichenprozess ‚mitgenommen wird‘, sondern wo die Situation ausdrücklich zum Zweck der Selbsttransformation herbeigeführt wird. Der Performer im Theater will im Prinzip nicht sich selbst transformieren, sondern eine Situation und vielleicht das Publikum.“³⁶

5.9 Sprechakte

Eine wesentliches theoretisches Fundament für die Konzeption des Performativen ist John Austins Sprechakttheorie, die zwischen performativen und konstativen Sprechakten unterscheidet – konstative Sprechakte sind beschreibende; performative sind solche, die die Realität verändern.³⁷

„Der Performer wird hierdurch [das Aussprechen] zu einem Künstler, der im Vollzug seiner Tätigkeit Kunstwerk und Künstler zugleich wird. Hierbei entfällt der mimetische Anteil der Nachahmung ebenso wie der repräsentative des performativen Sprechakts, da der performte Akt nichts mehr bedeuten will außerhalb der Erzeugung des Kunstwerks Performance. [...] Durch diese Selbstreferenz des Performers und seiner Performanz in der Performance entsteht die eigenwillige Aura einer in sich gekehrten und sich jeder Deutung verweigernden

³⁵ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S. 33.

³⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 248.

³⁷ Vgl. Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte.

Präsenz.“³⁸

Die dadurch oftmals beim Publikum hervorgerufene Verunsicherung darüber, was denn nun gemeint sei, oder ob überhaupt etwas anderes gemeint sei, bzw. auch welches der vielen Elemente nun das dominierende, sinnstiftende sei, kann jedoch nur funktionieren, solange diese Strategie der Verunsicherung nicht als intendiert offen gelegt wird, denn diese ist der einzige Grund, dass eine Irritation der Wahrnehmung überhaupt stattfindet.

„Die Kunstform der Performance und die postmodernen Varianten des Performativen wollen dem Spiel auf den zwei Ebenen des Theaters durch eine selbstreferenzielle Schließung entkommen. Sie wollen nichts bedeuten, sondern sie wollen ‚reines‘ Ereignis sein, dem die Zuschauenden sich dergestalt überantworten, dass sie in der Dauer des Ereignisses zum Autor ihres eigenen Kunsterlebnisses werden.“³⁹

Unabhängig von den intendierten Wirkungen der Aufführung hat der Zuschauer immer für sich selbst zu entscheiden, wie er mit der jeweiligen Situation umgeht, wobei es hier oft zu starken moralischen Konflikten kommt, weil – wie bereits beschrieben – eine Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion oftmals nicht möglich ist. Infolgedessen wird man gezwungen, zu entscheiden, was von dem Dargestellten sowie dem Bühnengeschehen noch tragbar ist und wo die jeweiligen subjektiven Grenzen überschritten werden.

„Die Grenzen des Semiotischen und Sinnlichen sind unbestimmt: Was ein Satz sagt und was ein Satz tut, was eine Bewegung meint, und wie eine Bewegung aussieht, was eine Stimme ausdrückt und wie sie klingt, stehen in einem schwer bestimmbareren Verhältnis zueinander.“⁴⁰

So kann eine faktische Aussage über einen bestimmten Zustand zugleich eine Aufforderung sein, diesen Zustand zu ändern; ein Fingerzeig kann auf etwas Bestimmtes hinweisen, jedoch lässt sich dieser auch als reine, zweckfreie Geste betrachten. Die Unterscheidung zwischen sinnlich und sinnvoll ist insofern relevant, als sich insbesondere die Darstellende Kunst des Sinnlichen bedient, um bestimmte Affekte zu erreichen und den Fokus des Publikums auf etwas Bestimmtes zu ziehen, wie Stegemann ausführt.⁴¹

Wie die bisherigen Ausführungen zeigen sollten, geht es also auch im postdramatischen Theater nicht per se um die Negierung von Sprache oder von Texten, vielmehr interessieren sich verschiedene Regisseure und Kollektive zunehmend für andere Texte bzw. auch Sprechweisen, wie sich auch anhand der Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma ablesen lässt. Die Arbeit mit Laien oder Darstellern, die der eigentlichen Bühnensprache nicht

³⁸ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.28f.

³⁹ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.32.

⁴⁰ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S. 24.

⁴¹ Vgl.: Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S. 24.

mächtig sind, sowie die zunehmende Verwendung von alltäglicher Sprache – all dies sind Versuche, um einer Ästhetisierung, einer ästhetischen Gleichförmigkeit, zu entfliehen.

Dies ist und war nie die Domäne der Theaterpraktiker vielmehr versuchen auch einige Autoren und Autorinnen, wie z. B. Gertrude Stein oder Ernst Jandl, den klassischen Konventionen der Textproduktion zu entfliehen. Was Stein durch wiederholte Variation gelang, schafft Jandl etwa durch die konsequente Verwendung des Konjunktivs in *Aus der Fremde*, wodurch eine neue Mischform aus Personenrede und fortwährender Erzählung wurde. Einen anderen Fokus auf Sprache und Sprachbehandlung legt der Regisseur Jan Lauwers mit seinem Kollektiv Needcompany, in dem die Mitglieder mindestens drei verschiedene Sprachen sprechen müssen, was sich in den meisten Aufführungen widerspiegelt. Der unterschiedliche Umgang mit der Stimme über die Modulierung von laut und leise bis hin zur Verwendung von diversen Lautgebungen, nicht zu reden von den technischen Möglichkeiten, die durch die Verwendung von Mikrofonen entstehen etc. – es ist nicht das Fehlen von Sprache oder Texten, die postdramatisches Theater kennzeichnen, vielmehr fehlt oftmals die Stimme, der Text des Dramatikers.⁴²

Mit den bisher angeführten Kennzeichen eines postdramatischen – oder allgemeiner formuliert: eines zeitgenössischen – Theaters sollte hier nur ein erster grober Überblick über die Entwicklungen des Theaters heute geliefert werden. Dabei kann freilich keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden, da es im Rahmen meiner Diplomarbeit nicht möglich ist, alle Aspekte zu beschreiben, und gleichzeitig die beschriebenen Tendenzen noch detaillierter ausgeführt werden müssten. Dessen ungeachtet soll im Folgenden der Fokus auf gewisse Aspekte, die bereits im Bisherigen angeklungen sind, gelegt werden.

⁴² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 261 – 283.

6 Autorschaft

In seinem Text *Dramatische Transformationen* thematisiert Stefan Tigges unter anderem auch das Moment der Autorschaft und bezieht sich dabei auf Autoren resp. Regisseure wie Christoph Schlingensiefel, René Pollesch und Fritz Kater / Armin Petras, deren wesentliche Gemeinsamkeit darin besteht, dass ihre Texte oftmals in Kollektiven entstehen und dann auch von dem jeweiligen Autor inszeniert werden.⁴³ Ein Merkmal, das auch auf die Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma zutrifft, bei welchem – wie ich in diesem Kapitel ausführen werde – das Operieren mit dem Begriff Autor einige Probleme aufwirft.

Die Arbeiten *Poetics: A ballet brut* sowie das Stück *Chorègraphie* will ich an dieser Stelle vorerst außen vor lassen, um mich auf die Arbeiten zu konzentrieren, die auf Telefongesprächen basieren. Auf die im Folgenden diskutierten Fragen könnte man auch anhand von *Poetics: A ballet brut* näher eingehen, jedoch ist der Begriff Autor vorwiegend an Texte resp. Sprache gekoppelt; außerdem lassen sich über die Konzentration auf Sprache mehr Arbeiten des Nature Theater beschreiben. Dementsprechend erscheint mir auch die Besprechung von *Chorègraphie* als Spin Off von *No Dice*, in diesem Kapitel als weniger zielführend, da es nur zwei Aufführungen gab, weshalb es schwerer ist, von dieser Arbeit Rückschlüsse auf das gesamte Schaffenswerk zu ziehen.

Für das weitere Verständnis möchte ich noch einmal in Erinnerung rufen, dass für *No Dice* und *Romeo and Juliet* jeweils mit verschiedenen Leuten telefoniert wurde, während es für *Rambo Solo* und *Life Times* jeweils nur einen Interviewenden, Zachary Oberzan, sowie nur eine Interviewte, Kristin Worrall, gab.

Auch wenn es sich um keine, gemäß der Tradition des Theaters klassische Inszenierung handelt, so nimmt *Romeo and Juliet* doch auf die dramatische Vorlage von William Shakespeare bzw. die zahlreichen Bearbeitungen in Theater, Ballett, Film und Oper Bezug. Shakespeare wird zwar nicht ausdrücklich genannt, jedoch wird ein Dialog aus seiner Vorlage rezitiert. *Rambo Solo* bezieht sich auf David Morells Roman *First Blood* resp. auf die gleichnamige Verfilmung, die im deutschsprachigen Raum unter dem Titel *Rambo* im Kino zu sehen war.⁴⁴

Trotz dieser Referenzen und unzähliger Interviewpartner – von der kollaborativen Praxis in der die Produktionen erarbeitet werden gar nicht zu sprechen – werden alle hier genannten

⁴³ Vgl.: Tigges, Stefan: *Dramatische Transformationen*. Zur Einführung. S. 12.

⁴⁴ Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0083944/releaseinfo> [20.03.2012].

Produktionen dem Nature Theater of Oklahoma zugeordnet, wie bereits erwähnt, ein Name, der wiederum aus Franz Kafkas unvollendetem Roman *Amerika* stammt. Es würde an dieser Stelle zu weit von meinem eigentlichen Thema wegführen, wenn ich mich hier zu sehr mit der Kafka-Rezeption aufhalte. Allerdings sollte kurz darauf hingewiesen werden, dass zumindest in literaturwissenschaftlichen Diskursen mittlerweile nicht mehr von *Amerika*, sondern von *Der Verschollene* gesprochen wird. Der Titel *Amerika* wurde anlässlich der Erstveröffentlichung der Romanfragmente von Max Brod gewählt, der Titel *Der Verschollene* ist das Resultat einer ausführlicheren Beschäftigung mit Kafkas Tagebüchern.⁴⁵

Es kann nicht Ziel dieses Kapitels sein, endgültige Aussagen darüber zu treffen, wer denn nun im konkreten Fall der Autor des jeweiligen Werkes sei, vielmehr möchte ich versuchen, die Probleme darzustellen, die sich ergeben, wenn man versucht, den Begriff Autorschaft auf die gewählten Beispiele anzuwenden. Das gemeinsame Kennzeichen der Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma sind die aufgezeichneten Telefongespräche – egal ob sie zur Gänze oder nur in Auszügen vorkommen – also allgemeiner formuliert: die Arbeiten zeichnen sich durch die Verwendung von Materialien aus, an deren Entstehung auch immer andere Menschen beteiligt waren. Nicht dramaturgische oder inszenatorische Aspekte sollen in diesem Kapitel im Vordergrund stehen, sondern der Fragenkomplex, wer wie als Autor wahrgenommen wird und ob es den Autor bzw. die Funktion des Autors eigentlich noch gibt. Kann man bei einer Präsentation von derartigen Werken noch von einem Autor sprechen oder ist das endgültige Werk dann das Werk aller Beteiligten, steht es also unter einer kollektiven Autorschaft? Ist die Zusammenstellung von Materialien schon ausreichend, um sich Autor oder Autorin zu nennen?

Der Entstehungschronologie entsprechend möchte ich mit dem Stück *No Dice* beginnen, das auf über hundert Stunden aufgezeichneten Telefongesprächen basiert. Für die eigentliche Aufführung wurde das Material auf dreieinhalb Stunden – eigentlich eineinhalb Stunden, da das Material im zweiten Teil nach der Pause fast genau dem ersten Teil entspricht – gekürzt. Die Gespräche wurden wahllos mit Familienmitgliedern, mit Performern des Kollektivs sowie mit Freunden und Bekannten geführt. Genauso wie die Auswahl der Interviewpartner dem Zufall überlassen wurde, gab es auch keinerlei thematische Vorgaben. Die Regisseure führten dazu aus:

„Liška: Der ursprüngliche Grund war, dass ich von mir selber wegkommen wollte. Also habe

⁴⁵ Vgl.: Engel, Manfred; Auerochs, Bernd [Hrsg.]: *Kafka-Handbuch*. S. 175 – 191.

ich mich an jemand anderen gewandt. Und gemeinsam mit demjenigen am anderen Ende der Leitung habe ich etwas erschaffen.

Copper: Viele hatten Verbindungen zum Theater. Ein paar Leute ohne Theaterverbindung waren auch dabei, aber meistens gab es irgendeinen Bezug, der Schwager von irgendjemandem, und den haben wir dann überredet.⁴⁶

Die nicht vorhandene thematische Einschränkung spiegelt sich auch in der eigentlichen Aufführung wieder, in der es faktisch unmöglich ist, einen narrativen Strang zu ermitteln, da die bearbeiteten Fragestellungen sich auf Fragen der Kunst über Religion bis hin zu persönlichen Sorgen – wie dem drohenden Jobverlust oder alltäglichen Problemen, was man am Abend essen solle etc. – erstrecken. Den Begriff der ‚eigentlichen Aufführung‘ habe ich in diesem Fall gewählt, da Liška in dem eben angeführten Zitat aussagt, dass er bereits im Rahmen des Telefonats etwas erschaffen hat. Jedoch liegt die Konzentration auf dem, was schlussendlich auf der Bühne zu sehen ist.

Der Titel *No Dice* gibt keinerlei Aufschluss über den Inhalt der Produktion, sondern beschreibt ausschließlich eine Methode, nämlich ein Kartenspiel und keine Würfel zu verwenden, um die Reihenfolge der entwickelten Bewegungssequenzen zu bestimmen. Angesichts dieses Umstands möchte ich an dieser Stelle auf Umberto Eco verweisen, der in seinem Essay *Zwischen Autor und Text* hinsichtlich der Rezeption seines Romans *Das Foucaultsche Pendel* bemerkte:

„Desgleichen heißt mein Roman *Das Foucaultsche Pendel*, weil das angesprochene Pendel von Léon Foucault erfunden wurde. Hätte Franklin es erfunden, hieße der Roman also *Das Franklinsche Pendel*. Hier war mir von Anfang an bewußt, daß irgendwer eine Anspielung auf Michel Foucault unterstellen würde: Meine Figuren sind total besessen von Analogien, und Foucault schrieb über das Paradigma der Ähnlichkeit. Als empirischer Autor fand ich an diesem latenten Zusammenhang kaum Gefallen. Er klingt wie ein Witz, und dann noch ein dummer. Aber das von Foucault erfundene Pendel stand im Zentrum meiner Geschichte, so daß ich deren Titel nicht verändern mochte. Daher hoffte ich auf einen exemplarischen Leser, der den oberflächlichen Zusammenhang mit Michel Foucault nicht herstellen würde. Ich sollte enttäuscht werden, denn viele kluge Leser sahen eine Parallele. Der Text liegt vor, und vielleicht haben sie sogar recht: Vielleicht bin ich verantwortlich für den seichten Witz – oder vielleicht ist der Witz gar nicht so seicht. Ich weiß es nicht. Das Geschriebene hat sich von mir abgelöst und führt ein Eigenleben.“⁴⁷

Das hier von Eco angeführte Beispiel – es sei auch noch einmal auf die editionsgeschichtliche Auseinandersetzung mit Kafkas Romanfragment erinnert – lässt sich, auch wenn es auf die Literatur, konkret einen Roman bezogen ist, ebenso gut auf jede Theateraufführung anwenden, wobei die Leser durch das anwesende Publikum ersetzt werden. Den Titel gleich auf den Inhalt zu beziehen, ist oftmals nicht möglich; so wird ‚no

⁴⁶ Copper, Kelly; Liška, Pavol: *Anyone thinking of his future, your place ist with us*. S. 7.

⁴⁷ Eco, Umberto: *Zwischen Autor und Text*. S. 291.

dice‘ im Englischen auch umgangssprachlich verwendet, um ‚keine Chance‘ bzw. ‚vergiss es‘ zu sagen. Inwiefern man dem Publikum dadurch eine Möglichkeit gibt, sich unbelasteter auf das Stück einzulassen, oder ihm die Chance nimmt, die Arbeit in einem bestimmten Referenzrahmen zu rezipieren, sei einmal an dieser Stelle als Frage in den Raum gestellt.

Wichtig ist das Zitat meiner Meinung nach vor allem für die anderen Arbeiten, deren Titel explizit auf bestimmte Vorlagen verweisen, während *Life and Times* eine generelle Referenz auf große epische Erzählungen darstellt. Auf die Frage, ob der Titel eine Referenz auf Robert Wilsons *Life and Times of Joseph Stalin* sei, antwortete Pavol Liška, dass dies die gängigste Interpretation von Theatermenschen sei. Eigentlich würde sich der Titel jedoch auf große, oft mehrbändige Biografien beziehen, wie z. B.: *Life and Times of Genghis Khan*.⁴⁸

Genauso irreführend oder vom jeweiligen Kontext abhängig könnte man auch *Romeo and Juliet* auf verschiedene Filme oder Opernfassungen beziehen; welche und ob die Leser überhaupt Zusammenhänge zwischen dem Titel und dem Inhalt herstellen, kann von dem Autor resp. dem Regisseur nicht kontrolliert werden, da das Geschriebene bzw. Gesprochene im Eco’schen Sinne ein Eigenleben führt. Auch wenn die Autoren – im Falle des Nature Theater of Oklahoma: die Regisseure – eine bestimmte Intention haben und mit ihrem Werk eine bestimmte Aussage treffen möchten, verlieren sie die Autorität über ihr Werk, sobald es von jemand anderem rezipiert wird. Die Fokussierung auf die Regisseure stellt hier auch wieder eine Vereinfachung dar, korrekterweise müsste man auch die Interviewpartner und teilweise auch die Autorinnen, auf die sie sich beziehen, anführen, da etwa vor allem Zackary Oberzan in *Rambo Solo* bereits den Autor David Morell interpretiert.

6.1 Der Tod des Autors

Roland Barthes’ Essay *Der Tod des Autors* ist eines der bekanntesten Plädoyers für die Verabschiedung des Autors bei der Interpretation von literarischen Texten. Auch wenn ich mich in meiner Arbeit mit Beispielen aus Darstellender Kunst – und nicht mit Literatur – auseinandersetze, so lassen sich die von Barthes beschriebenen Problemstellungen auch auf die von mir gewählten Beispiele übertragen. Denn auch wenn es keine dramatische Textvorlage gibt, so ist das Interview-Material in *No Dice* am Ende des Stückes in Auszügen und bei *Life and Times* fortwährend in Form von Übertiteln zu sehen; ungeachtet der Präsentationsformen handelt es sich um einen fixierten Text, der auch genauso analysiert werden kann. Dass es sich in der Darstellenden Kunst nie um eine exakte Reproduktion

⁴⁸ Gespräch im Rahmen der internationalen Sommerakademie in Hamburg.

handeln kann, lasse ich hier bewusst außen vor, denn zumindest werden in jeder Aufführung die fixierten Passagen wiederholt: Entweder, weil die Darsteller den Text über die gesamte Aufführung mittels mobilen Abspielgeräten hören, oder, wenn sie – wie z. B. in der dritten Episode von *Life and Times* – den Text von Tafeln ablesen.

Barthes beginnt seinen Text mit einem Zitat aus einer Novelle Balzacs und stellt danach die Frage, wer hier eigentlich gesprochen habe – der Held der Novelle, das Individuum oder der literarische Autor Balzac selbst? –, um dann zugleich festzustellen, dass es wohl nie eine endgültige Antwort auf die Frage nach dem „Wer?“ geben werde.

„Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitlich fixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.“⁴⁹

Dasselbe Problem findet sich auch im Theater insbesondere dann, wenn keine fiktiven Figuren mehr auf der Bühne sprechen, sondern die Schauspieler zumindest vorgeben, sich selbst zu spielen, und sich somit gegen das klassische Repräsentationstheater verwehren. Die Interviewauszüge, die in *No Dice* vorkommen, stammen zwar teilweise von den Schauspielern, die sie dann auf der Bühne sprechen, jedoch ist es für das Publikum nicht nachvollziehbar, wer welche Aussagen tatsächlich getätigt hat, wer also der Autor der jeweils vorgetragenen Passage ist, bzw., ob der Schauspieler, sollte er die entsprechende Passage je wirklich gesprochen haben, noch immer hinter ihr steht, also ob er noch immer als Autor derselben auftreten wollen würde.

„Das ist sicherlich immer schon so gewesen: Sobald ein Ereignis ohne weitere Absichten erzählt wird – also lediglich zur Ausübung des Symbols, anstatt um direkt auf die Wirklichkeit einzuwirken – vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift.“⁵⁰

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf den von Eco beschriebenen Leser hinweisen. Denn auch wenn im Falle von *No Dice* der Titel nicht wirklich Ausschluss über den Inhalt gibt, so wirken jedoch auch diverse andere Elemente, die das Publikum bzw. seine Rezeption beeinflussen – wie z. B. die Kostüme. Dies ist bei *No Dice* insofern besonders erwähnenswert, als die Kostümierung der Performer ein Zufallsprodukt war. Die Proben fanden hauptsächlich in einem Kindergarten statt, wo es eine Kiste mit Kostümen gab, aus denen sich die Darsteller bedienten; so sprach das Publikum im Nachhinein vor allem von

⁴⁹ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. S.185.

⁵⁰ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. S.185.

‚dem Cowboy‘ oder ‚dem Piraten‘.⁵¹ Bis zu einem gewissen Grad schienen also Figuren auf der Bühne etabliert, zumindest wurde die Inszenierung von Teilen des Publikums dahingehend gelesen. Als Konsequenz daraus und aufgrund von besseren Produktionsbedingungen wurden die Darsteller dann in *Life and Times* – zumindest in den ersten beiden Episoden – uniform gekleidet, wodurch es einerseits nicht mehr möglich war, einzelne Figuren auszumachen; auf der anderen Seite wurde durch die einheitliche Kostümierung gleichzeitig auf die Unterschiedlichkeit der Darsteller hingewiesen. Hierbei wird wiederum deutlich, dass es in der Darstellenden Kunst viel mehr Faktoren gibt, die den Rezipienten beeinflussen, wodurch es schwerer wird, eine bestimmte Aussage zu vermitteln, da auch intentional gewählte Kostüme nicht zu der gewünschten Lesart führen müssen.

Dass die Funktion des Autors eine Erfindung der modernen Gesellschaft sei, begründet Barthes im Rückgriff auf archaische Kulturen, in denen Erzählungen nie von einer Person, sondern immer von einem Vermittler, der in Form eines Schamanen oder Erzählers auftrat, verbreitet wurden. An diesem Vermittler konnte man nicht das Genie, sondern maximal die Ausführung bewundern. Erst für das Ende des Mittelalters konstatiert er einen Sinneswandel, als durch den englischen Empirismus resp. den französischen Imperialismus der Wert des Individuums in den Vordergrund gerückt wurde.⁵²

Auch an dieser Stelle wird meines Erachtens wieder eine Parallele zum Theater deutlich, denn in der Regel ist es auch hier die Ausführung (verstanden als Gesamtwerk) und nicht der einzelne Schauspieler, die den Grund bildet, um ins Theater zu gehen. Ein Faktor, der in den Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma wieder insofern relevant ist, da es hier im Gegensatz zum klassischen Sprechtheater nicht um virtuose oder naturalistische Aus- und Aufführungen geht, sondern vielmehr Strategien entwickelt werden, diese zu unterbinden, etwa den jeweiligen Sprecher in eine Krise zu stürzen.⁵³

Ein anderer interessanter Aspekt in Bezug auf das Beispiel der archaischen Kulturen, ist die Frage danach, wer denn nun eigentlich der konkrete Vermittler in einer Aufführung des Nature Theater of Oklahoma ist, sofern man überhaupt von einer Person sprechen kann. Sind es die Schauspieler oder nicht vielmehr die Regisseure, die das ursprüngliche Material selektierten? Abhängig davon, ob man das Ergebnis eines derartigen Selektionsprozesses als eigenständiges Werk oder als Collage betrachtet, stellt sich auch die Frage nach der

⁵¹ Vgl.: Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André: Prinzip Krise, in ders.: *Performing Politics*. S. 17.

⁵² Vgl.: Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. S.186.

⁵³ Vgl.: Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André: Prinzip Krise, in ders.: *Performing Politics*. S.13.

Urheberschaft, da die einzelnen Textpassagen zwar klar einzelnen Personen zuzuordnen wären; durch die Neuzusammenstellung, müsste man die Urheberschaft dann jedoch entweder den beiden Regisseuren zuweisen oder von einer kollektiven Autorschaft sprechen. Barthes führt dazu aus, dass sich unsere heutige Kultur darauf beschränkt, sich bei der Interpretation eines Werkes ausschließlich auf den Autor und seine Leidenschaften zu konzentrieren, als ob es immer nur ‚einen‘ Urheber eines Werkes gäbe.⁵⁴ Selbst wenn man die Urheberschaft dem Nature Theater of Oklahoma zuschreibt, kann man, da es sich um ein Kollektiv handelt, erst recht wieder nicht nur von dem einen Autor sprechen. Die Reduktion auf einen Autorennamen zu verhindern, war eines der erklärten Ziele von Liška und Copper, vor allem um sich von ihren früher entstandenen Theaterarbeiten abzugrenzen und die Interpretation ihrer Werke nicht an ihre Biografien zu binden. Auch dies ist jedoch nur bis zu einem gewissen Grad möglich, da die Merkmale, die man vorher den einzelnen Personen zugeschrieben hat, jetzt der Company zugeschrieben werden bzw. versucht wird, Kennzeichen ihrer Arbeit zu identifizieren, wie man an meiner Arbeit sehr gut sehen kann.

„Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. [...] Seine [des Schreibers] einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine Einzelne von ihnen zu stützen.“⁵⁵

In *No Dice* dienen die aneinandergereihten Zitate nicht der Erzählungen einer Geschichte, oder einer Zustandsbeschreibung, sondern bleiben vielmehr eine Zitatensammlung. Da die Geschichte fehlt, kann dieser fehlende Inhalt also nicht durch einen irgendwie gearteten Rückgriff auf die Regisseure interpretiert werden – die Regisseure können zwar als Autoren der Methode bezeichnet werden, sind aber in einem literarischen Sinn abwesend.

„Die Abwesenheit des Autors (man könnte hier mit Brecht von einer wirklichen Distanzierung sprechen: der Autor wird zu einer Nebenfigur am Rande der literarischen Bühne reduziert) ist nicht nur ein historisches Faktum oder ein Schreibakt, sondern verwandelt den Text von Grund auf. Mit anderen Worten: Der Text wird von nun an so gemacht und gelesen, daß der Autor in jeder Hinsicht verschwindet.“⁵⁶

Eine andere Situation gibt es in *Life and Times*, wo es ganz konkret um eine (Lebens-) Geschichte geht. Von Worrals Geburt an bis sie vierundzwanzig Jahre alt ist, erzählte sie in zehn Telefongesprächen ihr Leben so detailgetreu, wie es ihr möglich war. Jedoch ist sie nur auf den ersten Blick als Autorin präsent, denn, wie recht schnell deutlich wird, gibt es an ihrer Biografie eigentlich keine Besonderheiten; sie zeichnet sich vielmehr, durch ihre –

⁵⁴ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. S.186.

⁵⁵ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. S.190.

⁵⁶ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. S. 189.

gemessen an vielen anderen Theaterprojekten – Belanglosigkeit aus. Es handelt sich um eine Durchschnittsbiografie einer „[...] privilegierten weißen Angehörigen der Mittelschicht [...]“⁵⁷, also um eine Biografie, wie sie die meisten Theaterbesucher auch erzählen könnten. Durch dieses Identifikationspotential wird das Aneignungspotential des Publikums verstärkt. Hinzu kommt, dass die Autorschaft erst recht wieder ad absurdum geführt wird, da die Autorin – ob sie nun als Urheberin resp. als Performerin auf der Bühne steht oder nicht – verschwindet. Wobei letztgenannter Effekt wiederum dadurch unterstützt wird, dass verschiedene Darsteller den Text darbringen, Worralls Biografie also zu einer multiplen Biografie wird.

Mit der Funktion des Autors hängt für Barthes auch direkt die Funktion des Kritikers zusammen, da ein Verschwinden des Autors auch gleichzeitig ein Verschwinden des Kritikers bedeuten würde, das heißt, dass die Herrschaft des Autors auch gleichzeitig eine des Kritikers gewesen sei.⁵⁸ Genau dieser Effekt tritt in *Life and Times* auf, denn durch die Durchschnittlichkeit der Biografie entziehen sich die einzelnen Stücke zumindest jeder inhaltlichen Kritik, da wohl nur die wenigsten Leute Worralls scheinbar unpolitische Ansichten kritisieren können, ohne damit quasi auch ihre eigenen Ansichten zu kritisieren.

Im letzten Teil seines Aufsatzes konzentriert sich Barthes nicht mehr auf den Autor im Sinne eines Urhebers, sondern rückt die Rezeption (Barthes spricht von der Lektüre), bzw. den Leser (in einem kurzen Verweis auf die griechische Tragödie), in den Vordergrund seiner Ausführungen. Die Rezipienten sind für ihn der Zielpunkt und die einzig wahre Einheit eines Textes:⁵⁹

„Die traditionelle Kritik hat sich niemals um den Leser gekümmert; sie kennt in der Literatur keine anderen Menschen als denjenigen, der schreibt. [...] Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der Jemand, der in einem einzelnen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“⁶⁰

Sofern man die diversen, an der Entstehung eines Werkes beteiligten Menschen außer Acht lässt, gibt es in der Literatur eine recht direkte Beziehung zwischen dem Autor (Verfasser des Textes) und dem Rezipienten (Leser des Textes). Meines Erachtens nach trifft diese direkte Beziehung in einer schematischen Vereinfachung auch auf klassische Theaterstücke und Spielfilme zu. Es gibt natürlich Unterschiede zwischen der dramatischen Vorlage und

⁵⁷ Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André: Prinzip Krise, in ders.: *Performing Politics*. S. 12.

⁵⁸ Vgl.: Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. S. 191.

⁵⁹ Vgl.: Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. S. 192.

⁶⁰ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. S. 192.

dem eigentlichen Stück oder eben dem Drehbuch und dem fertigen Film, jedoch bleibt der Inhalt bzw. die Geschichte im Großen und Ganzen erhalten; und die Rolle des Lesers übernimmt das Publikum.

Ein rezipierendes Publikum gibt es auch bei *No Dice*, jedoch stellt sich für mich die Frage, ob nicht schon die Regisseure die Position des Lesers resp. die Funktion des Lesens übernehmen, indem sie die einzelnen Samps nach ihrer eigenen Lesart für das Publikum anordnen, damit das so entstehende Produkt wiederum von Lesern (einem Publikum) rezipiert wird? Die direkte Verbindung von Autor und Leser wird von einer ‚Black Box‘, also einem Regulativ, unterbrochen. Es stellt sich demnach die Frage, wer die Leser im Sinne Barthes' sind; und was bzw. welches Werk sie eigentlich lesen: das der ursprünglichen Produzenten oder das der Regisseure, der Vermittlungsinstanzen.

Auch wenn es – zumindest bei *No Dice* – keinen kohärenten Sinn gibt, so können die Zitate auch nicht für sich allein stehen, wie es vergleichsweise in der Literatur bei einer Kurzgeschichten- oder Aphorismensammlung der Fall wäre. Sie sind auch nicht mit den einzelnen Exponaten einer Ausstellung zu vergleichen, die zwar in einem Gesamtzusammenhang gezeigt, aber doch auch für sich alleinstehend funktionieren, also im besten Wortsinn gelesen werden können. Um noch einmal Roland Barthes zu zitieren: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“⁶¹

6.2 Was ist ein Autor?

„Wen kümmert's, wer spricht?‘ In dieser Gleichgültigkeit äußert sich das wohl grundlegendste ethische Prinzip zeitgenössischen Schreibens. Das Zurücktreten des Autors ist für die Kritik zu einem mittlerweile alltäglichen Thema geworden.“⁶²

Auch wenn *Der Tod des Autors* nicht direkt zitiert wird, so nimmt Michel Foucault Barthes' Essay als Ausgangspunkt für seine Überlegungen, um sich der Frage zu widmen: *Was ist ein Autor?* Seine Überlegungen ergeben einen Autorenbegriff, der sich im Wesentlichen auf die folgenden vier Punkte bezieht: den Namen des Autors, das Aneignungsverhältnis, das Zuschreibungsverhältnis und die Position des Autors.⁶³ Auch dieser Text rückt vor allem den literarischen Autor in den Mittelpunkt; aber auch in diesem Fall lassen sich die wesentlichen Thesen auf das Theater übertragen.

Als eines der zentralsten Ordnungsprinzipien der Geistes-, Ideen-, Wissenschafts- und

⁶¹ Vgl.: Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. S. 193.

⁶² Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* S. 199.

⁶³ Vgl.: Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* S. 199.

Philosophiegeschichte bezeichnet Foucault die Einheit von Autor und Werk, wobei er die Begriffe ‚Werk‘ sowie ‚schreiben‘ als eher hinderlich für die Abschaffung des Autorenbegriffs ansieht, da sie zahlreiche Merkmale des Autors beibehalten würden.⁶⁴ Wie ich bereits ausführte, sagte Liška in einem Interview, dass er im Rahmen der Telefonate etwas mit dem jeweiligen Gegenüber erschaffen hat. In diesem Fall war er also bis zu einem gewissen Grad an der Erschaffung von zwei Werken beteiligt – dem Interview und der Inszenierung. In beiden Fällen war er jedoch nicht der alleinige Urheber. Eine ähnliche Situation findet sich bei dem Autor und Regisseur Renè Pollesch, der seine Texte mit den jeweiligen Schauspielern erarbeitet und darüber hinaus noch diverse andere Quellen verwendet. Trotzdem gilt er als Autor, der dadurch entstandenen Stücke.

Es sei nicht Aufgabe der Kritik, so Foucault weiter, die Beziehungen zwischen dem Autor und seinem Werk aufzudecken, Kritik müsse vielmehr die Struktur eines Werkes analysieren und widerspiegeln. Die Problematik die ein Werk-Begriff mit sich bringt, wird von ihm kurz angedeutet, indem er einerseits fragt, was bestimmte Schriften ohne den Autor wären, und andererseits zur Diskussion stellt, was, vorausgesetzt es gibt einen Autor, eigentlich wert sei, seinem Werk zugerechnet zu werden. Zum ersten Punkt führt er aus, dass es einen Autor geben muss, dem die jeweiligen Schriften zugerechnet werden können, damit es nicht bloß irgendein Text bzw. Zeichen auf Papier sind. Zum zweiten Punkt, also zur Frage, was überhaupt Wert sei veröffentlicht zu werden, führt er hinsichtlich des Beispiels Friedrich Nietzsche aus, dass von diesem zwar ‚alles‘ veröffentlicht werden sollte, verweist jedoch gleichzeitig auf die Unschärfe des Begriffs ‚Alles‘. Alles, was Nietzsche selbst veröffentlichte, seine Text-Entwürfe, seine Aphorismen etc. der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, scheint sehr naheliegend, schwieriger wird es aber, wenn z. B. Adressen, zusammenhanglose Notizen oder sonstige Bemerkungen zur Disposition stehen.⁶⁵

Da Kristin Worrall ihr ‚ganzes‘ Leben erzählt, könnte man bis zu einem gewissen Grad meinen, dass das von Foucault beschriebene ‚Alles‘ hier eine Entsprechung findet. Man muss allerdings erst nicht spezifisch auf die Problematik des Erinnerns eingehen, um feststellen zu können, dass diese Analogie hier nicht besteht, da es sich mehr um eine Versuchsanordnung handelt, die von vornherein keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Denn auch wenn man als Zuschauer das Gefühl hat, dass sie alles erzählt, so ist es doch nur ein Bruchteil; und die Regisseure haben abgesehen von akustischen

⁶⁴ Vgl.: Jannidis, Fotis: Einleitung. Was ist ein Autor? S. 194.

⁶⁵ Vgl.: Foucault, Michel: Was ist ein Autor? S. 205.

Verständnisschwierigkeiten an keiner Stelle nachgefragt, weil: „[...] Uns [Copper und Liška] interessiert nicht Kristins Leben [...]“.⁶⁶ Ausgewählt wurde Worrall wegen ihrer Sprachbehandlung und der Durchschnittlichkeit ihrer Biografie. Auch wenn immer wieder betont wird, dass die gesamte Audioaufzeichnung eins zu eins wiedergegeben wird, so hört man die Regisseure selbst zu meist nicht sprechen – auch die entscheidende Eingangsfrage „Can you tell me the story of your life?“ ist im Rahmen von *Life and Times* nie zu hören, wohl aber Coppers Katze, deren Miauen teilweise aufgenommen wurde. Hört man also, mit Foucault gesprochen, – und die beschriebenen technischen Probleme, die bei den späteren Episoden auftraten, außen vor gelassen – ‚alles‘?

Foucault führt weiter aus, dass der Verzicht auf den Autor zugunsten einer Untersuchung des Werkes nicht ausreichend sei, da für ihn die Einheit, die durch den Begriff Werk beschrieben wird, genauso problembehaftet ist wie die Individualität des Autors.⁶⁷ Aufschlussreich erscheint diese Überlegung weniger aus editionswissenschaftlicher Sicht, sondern vor allem in Hinblick darauf, welche Auswahl von den Regisseuren in *No Dice, Romeo and Juliet* sowie in *Life and Times: Episode # 6* hinsichtlich der Veröffentlichung getroffen wurden. So stellt sich die Frage: Werden diese Selektionen den Interviewpartnern gerecht? Bzw.: Welche Auswirkungen hat es auf den Rezipienten, wenn er nicht weiß, von wem das Ausgangsmaterial stammt?

Zum ‚Schreiben‘ führt Foucault aus, dass es eine enge Verwandtschaft mit dem Tod hat und das sowohl das Schreiben als auch das Erzählen in der Antike den Griechen dazu diente, den Helden unsterblich zu machen.⁶⁸

„Dieses Thema: Erzählen und Schreiben, um den Tod abzuwenden, hat in unserer Kultur eine Metamorphose erfahren; das Schreiben ist heute an das Opfer gebunden, selbst an das Opfer des Lebens; an das freiwillige Auslöschen, das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es im Leben des Schriftstellers sich vollzieht. Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen.“⁶⁹

Die ‚Unsterblichkeit‘ des Autors durch das Schreiben, wird meines Erachtens vor allem durch den Einsatz von audiovisuellen Medien scheinbar noch verstärkt, vor allem, wenn sie wie beim Nature Theater of Oklahoma zur Fixierung des Gesprochenen verwendet werden – wie gesagt: ungeachtet der Tatsache, dass die Technik auch manchmal versagt. Als ironischen Kommentar auf die Unsterblichkeit des Autors bzw. auch auf Barthes' Diktum

⁶⁶ Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André: Prinzip Krise, in ders.: *Performing Politics*. S. 11

⁶⁷ Vgl.: Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* S. 206.

⁶⁸ Vgl.: Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* S. 203f.

⁶⁹ Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* S. 204.

vom „*Tod des Autors*“ lässt sich eine kurze Sequenz aus *Life and Times: Episode 3 & 4* lesen, in der Worrall genau jene Figur spielt, die – das Bühnenbild entspricht einer herkömmlichen Inszenierung von Agatha Christies *Mouse Trap* – stirbt. Auf dieses Detail weise ich deshalb hin, weil es für mich ein Beispiel par excellence ist, um meine bisherigen Ausführungen bezüglich des Referenzrahmens, in dem die Stücke gelesen werden, zu illustrieren: Es geht weder aus der Inszenierung noch aus dem Programmheft hervor, welche Darsteller welche Figuren darstellen, wenn man Worrall nicht kennt, kann man also gar keinen Zusammenhang mehr zwischen dem Bühnengeschehen und Barthes' Postulat vom „*Tod des Autors*“ herstellen. Als Gegenbeispiel dazu funktioniert *Rambo Solo*, wo die ganze Zeit der Autor des Interviews selbst auf der Bühne zu sehen ist, wobei meines Erachtens die Inszenierung gerade dadurch ihre spezifische Qualität erlangt, dass Zackary Oberzan seine und nicht die Geschichte von jemand anderem vorträgt.

Ein weiteres Problem, das Foucault darstellt, ist der Autornamen. Der Autornamen sei ein Eigenname, was in beiden Fällen zu ähnlichen Problemstellungen führe. Autor- und Eigenname hätten nicht nur hinweisende Funktionen, sie würden beide vielmehr das Äquivalent für eine Beschreibung sein. Foucault führt hierfür als Beispiel Aristoteles an:

„Sagt man ‚Aristoteles‘, so verwendet man ein Wort, das Äquivalent für eine Beschreibung oder eine Reihe von Beschreibungen ist, etwas von der Art: Der Autor der ‚Analytischen Schriften‘ oder der ‚Begründer der Ontologie‘, usw. [...] Der Eigenname und der Autornamen liegen zwischen den beiden Polen der Beschreibung und der Bezeichnung.“⁷⁰

Life and Times ist ein geeignetes Beispiel, da die Namen von Kristin Worrall und dem Nature Theater of Oklahoma eine sehr unterschiedliche Gewichtung haben. Kristin Worrall ist vor allem oder sogar ausschließlich ein Eigenname bzw. eben der Name der Person, die besagtes Interview gab. Den meisten Zuschauern wird er als Name nicht bekannt sein, er könnte so gesehen also auch ein fiktiver Name sein oder durch einen anderen amerikanischen Namen ersetzt werden. Die beschreibende Funktion, die der Name hat, beschränkt sich mehr oder weniger darauf, mit dem Leben einer bestimmten Person verbunden zu sein.

Die Namen Pavol Liška und Kelly Copper stehen selbstverständlich für die Individuen Pavol Liška und Kelly Copper; Nature Theater of Oklahoma verweist jedoch auf das gesamte Kollektiv, so lange man den Referenzrahmen des Theaters nicht verlässt.

Auch wenn der Name ‚Nature Theater of Oklahoma‘ aus Franz Kafkas Roman *Amerika* stammt, der Name also auch eine gewisse Beschreibung in sich trägt, so kann man meines

⁷⁰ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? S. 208.

Erachtens nicht von einem Eigennamen im Foucault'schen Sinn sprechen, da der Eigenname auf eine konkrete Person verweisen müsste. Da der Name aber wie ein Label wirkt und auch so eingesetzt wird, so lässt sich durchaus von einem Autorennamen sprechen, da der Autornamen laut Foucault charakteristisch ist „[...] für die Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweise bestimmter Diskurse in der einer Gesellschaft.“⁷¹

Wenn man also sagt: „Eine Produktion von Nature Theater of Oklahoma“, verweist dies auf das gesamte Œuvre der Gruppe und es kommt noch nicht zur Reduktion auf einzelne Personen, die jegliche weitere Analyse und Kritik automatisch beeinflussen würde, da dieses Hintergrundwissen zumeist nicht vorhanden ist.

Texte beruhen auf einer – gemäß Foucault recht eigenartigen – Eigentumsform, die seit Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts rechtlich fixiert wurde, die Zeit also, in der sich Eigentumsverhältnisse für Texte und Autorenrechte herausbildeten. Um diese Autorenrechte überhaupt durchsetzen zu können, musste ein Text als Produkt definiert werden, was insofern einen Gegensatz darstellte, als die Rede ursprünglich vor allem als Akt begriffen wurde.⁷²

Das Ephemere, das Wesensmerkmal des Sprechakts war, wurde durch die Verschriftlichung, negiert – wie das auch bei einer audiovisuellen Aufzeichnung der Fall ist –, wodurch auch die Reproduktion von Texten ermöglicht und Autorenrecht überhaupt erst eingeklagt werden konnten. Aus juristischer Sicht würde sich nun wohl bei *No Dice* die Frage stellen, inwieweit die einzelnen Interviewpartner noch Rechte an dem Gesagten hätten. Ab welchem Punkt kann man von geistigen Eigentum sprechen bzw. wann kann man sich als Autor bezeichnen?

Vor allem in der Wissenschaft werden gewisse Texte nur akzeptiert bzw. wird ihnen nur dann ein Wahrheitswert zugesprochen, wenn die Quellen eindeutig belegt oder durch den Namen eines Autors gekennzeichnet sind.

„[...] so spielt in der Biologie und in der Medizin die Angabe des Autors eine recht andere Rolle: es ist nämlich nicht nur eine Art die Quelle anzugeben, sondern ein ‚Glaubwürdigkeits‘-Indiz zu erbringen bezogen auf die Techniken und Untersuchungsgegenstände, die man zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Laboratorium benutzte.“⁷³

Die in diesem Zitat angesprochene Glaubwürdigkeit bzw. die Authentizität der verwendeten Materialien ist in den von mir gewählten Beispielen insofern von Bedeutung, als dadurch

⁷¹ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? S. 208.

⁷² Vgl.: Foucault, Michel: Was ist ein Autor? S. 211.

⁷³ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? S. 213.

eine Abgrenzung geschaffen und damit die Form der Arbeiten erst definiert wird. Das Nature Theater of Oklahoma ist bemüht, authentische Texte in Alltagssprache auf die Bühne zu bringen, Texte, wie sie so kein Autor schreiben könnte. Die Glaubwürdigkeit wird also gerade durch den Verzicht auf den Autor erreicht.

7 Exkurs: Verfremdung

7.1 Wiktor Borissowitsch Schklowski

„Auf der Bühne waren in der Mitte ebene Bretter, auf den Seiten standen gemalte Bilder, welche Bäume vorstellten, im Hintergrund erstreckte sich Leinwand bis auf die Bretter herab. In der Mitte der Szene saßen Mädchen in roten Tailen und weißen Röcken. Die eine davon, eine sehr dicke Dame in weißem Seidenkleid, saß beiseite auf einem niedrigen Schemel. Alle sangen etwas. Als sie ihr Lied beendet hatten, trat das Mädchen im weißen Kleid bis an den Souffleurkasten vor, und ein Mann in seidenen straffgespannten Beinkleidern auf den dicken Beinen trat mit einer Feder und einem Dolch auf sie zu, sang etwas und machte Gebärden mit den Armen dazu.“⁷⁴ (Lew Tolstoi)

Als sich Copper und Liška nach einer längeren künstlerischen Schaffenspause entschieden, wieder Theater zu machen, gab es vor allem das Bestreben, sich von dem klassischen Sprechtheater abzugrenzen, eine neue Form zu finden, die sich von ihren bisherigen Theaterarbeiten – die sie noch unter ihren Eigennamen produziert hatten – deutlich abhob und auch nicht in der Tradition ihrer bisherigen Einflüsse wie Richard Foreman oder der Wooster Group stand. Den Anfang begründeten eingehende Auseinandersetzungen damit, worin für sie die spezifischen Qualitäten des Mediums Theater lägen; noch grundsätzlicher gefragt: was sie mit ihrem Theater bezwecken wollten und mit welchen Mitteln sie dies erreichen könnten. Vor allem ging es darum, nichts als selbstverständlich anzusehen. *Poetics: A ballet brut* lässt sich in dieser Hinsicht als ein Versuch lesen, eines der klassischen Theaterelemente, die Sprache, nicht zu berücksichtigen. *No Dice* war im doppelten Sinn gekennzeichnet durch den Verzicht auf eine Textvorlage, einerseits konnten die Schauspieler den Text immer nur hören – transkribiert wurde nur ein kurzer Ausschnitt, der am Ende auch für das Publikum sichtbar projiziert wurde –, andererseits ergaben die gesammelten Zitate, die die Performer hörten, aneinandergereiht keinen in sich schlüssigen Text, keine wie auch immer geartete Erzählung.

Im Rahmen ihrer Beschäftigung mit anderen künstlerischen Ausdrucksformen stießen sie auf den russischen Literatur- und Filmkritiker Wiktor Borissowitsch Schklowski; insbesondere auf die von ihm beschriebene Strategie der Verfremdung, mit der ich mich in diesem Kapitel näher auseinandersetzen möchte.

„Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden für die Dinge zu vermitteln, das sie uns sehen und nicht nur wiedererkennen läßt; ihre Verfahren sind die ‚Verfremdung‘ der Dinge und die erschwerte Form, ein Verfahren, das die Wahrnehmung erschwert und verlängert, denn dieser Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß zeitlich gedehnt werden. Durch

⁷⁴ Lew Tolstoi, Krieg und Frieden, Erster Band. Kapitel 119. Hier zitiert nach: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/krieg-und-frieden-4040/119>

die Kunst erleben wir das machen der Dinge, das Gemachte ist ihr unwichtig.⁷⁵

Schklowski erläutert das Verfahren der Verfremdung im Rekurs auf Lew Tolstoi, der die Dinge nicht beim Namen genannt habe, sondern sie vielmehr so beschrieben habe, als ob er sie zum ersten Mal gesehen hätte – bzw. so, als ob diese erstmalig geschehen wären. Zur Beschreibung habe Tolstoi ferner nicht die gängigen Bezeichnungen der Elemente verwendet, sondern auf entsprechende Umschreibungen zurückgegriffen. Als Beispiel zitiert er Tolstois Verfremdung des Begriffs ‚Auspeitschen‘ in dessen Aufsatz *Es ist beschämend*:⁷⁶ „[...] die Gesetzesübertreter nackt auszuziehen, auf den Fußboden zu werfen und mit Ruten auf das Gesäß einzuschlagen“.⁷⁷

Von Tolstois Methode, etwas zu beschreiben, als ob er es zum ersten Mal sehen würde, und nichts als gegeben hinzunehmen, lassen sich meiner Meinung nach insofern Parallelen zur Arbeit des Nature Theater of Oklahoma ziehen, als diese versuchen, festgelegte Theaterkonventionen zu unterminieren, indem sie etwa das Publikum nicht grundsätzlich als Kooperationspartner voraussetzen, der automatisch zu einer gelungenen Kommunikation beiträgt, sondern als eine Gruppe, die überzeugt, für oder gegen die gekämpft werden muss. Gerade in ihrer Anfangszeit dominierte ihr Schaffen vor allem der Anspruch, derartige, vermeintlich fest zementierte Theater-Konventionen zu ignorieren und scheinbar bei Null zu starten. In diesem Sinne scheint der Begriff des künstlerischen Neustarts insofern treffend, als Copper und Liška zumindest wussten, was sie nicht mehr machen bzw. nur mehr verfremdet machen wollten.

„Es [das Künstlerische] wird bewußt geschaffen, um die Wahrnehmung dem Automatismus zu entreißen; die Sehweise einer solchen Wahrnehmung wird zum Ziel des Künstlers, und ‚künstlich‘ wird es so geschaffen, daß es die Wahrnehmung hemmt, sie möglichst verstärkt und verlängert, damit der Gegenstand nicht in seiner Räumlichkeit, sondern gewissermaßen in seiner Kontinuität wahrgenommen wird.“⁷⁸

Laut Schklowski wendete Tolstoi die Methode der Verfremdung regelmäßig an, so seien etwa alle Schlachten in *Krieg und Frieden* als ‚seltsam‘ beschrieben.⁷⁹ Das Theater als ‚seltsam‘ zu begreifen und entsprechend zu präsentieren – so kann man auch die Zielsetzung des Nature Theater of Oklahoma definieren. Wie ist es möglich, dass man auf der Bühne jemand anderen, eine Figur anstatt des tatsächlichen Performers, sieht? So naiv diese Frage

⁷⁵ Viktor Schklowski: Kunst als Verfahren. S. 17f.

⁷⁶ Viktor Schklowski: Kunst als Verfahren. S. 19.

⁷⁷ Lew Tolstoi, *Es ist beschämend*. Hier zitiert nach: Viktor Schklowski: Kunst als Verfahren. S. 19

⁷⁸ Viktor Schklowski: Kunst als Verfahren. S. 19.

⁷⁹ Vgl. Viktor Schklowski: Kunst als Verfahren. S. 22.

auf den ersten Blick klingt und so leicht sie mittels eines Verweises auf diverse Konventionen zu beantworten sein mag – bestimmte künstlerische Entscheidungen lassen sich gerade nur durch die Infragestellung derartiger, scheinbar unumstößlich festgelegter Gesetzmäßigkeiten beantworten. So ist wohl besser verständlich, dass die erste Arbeit der Company sich auf rein formale Aspekte konzentrierte.

7.2 Bertolt Brecht

Wie ich schon in meinen Ausführungen über das postdramatische Theater erwähnte, sind viele der derzeitigen Tendenzen im Theater schon in früheren Epochen aufgetreten. Entsprechend möchte ich im Folgenden näher auf Bertolt Brechts Theaterkonzeption eingehen und die Parallelen zwischen seinen Theatervorstellungen und denen des Nature Theater of Oklahoma aufzeigen – sowie die Gegenpole herausarbeiten.

„Wir sollen die Vernunft ausbreiten, und wir müssen mit Hilfe von Leuten tun, die ihren Ehrgeiz darein setzen und eigenen Techniken mit Mühe und Talent aufgebaut haben, als Wahnsinnige zu erscheinen. Denn sich einzubilden, man sei ein anderer, als man ist, und dies auch anderen suggerieren, ist eben Wahnsinn, und gerade dies tun sie, und die werden um so besser bezahlt, desto besser ihnen der Wahnsinn gelingt.“⁸⁰

Brechts Kritik bezog sich auf Techniken, die Illusionen erzeugen, und seine Konzeption baut vor allem auf dem Anspruch auf, wonach Theater die Aufgabe hätte, Wahrheit zu vermitteln. In diesem Sinne stellt er die Frage, ob es überhaupt möglich sei, mit Illusionen auf etwas anderes als auf Illusionen zu verweisen.⁸¹ Auch das Nature Theater of Oklahoma arbeitet nicht mit Illusionen, jedoch vertreten sie bezüglich der Verbreitung einer wie auch immer gearteten Wahrheit eine gänzlich entgegengesetzte Position. Die Deutungshoheit über das, was auf der Bühne geschieht, soll ganz klar beim Publikum bleiben; die von Brecht oftmals zur Wahrheitsverbreitung verwendete Fabel, fehlt komplett. Dieses Fehlen der Fabel ist Kennzeichen vieler zeitgenössischer Arbeiten, weshalb Lehmann das postdramatische Theater auch als ein ‚post-brechtsches‘ Theater bezeichnet.⁸²

Die Vermittlung einer Botschaft ist insofern auch nicht möglich, als sich die beiden Regisseure im Gegensatz zu Brecht auch nicht als Autoren, sondern maximal als Ko-Autoren verstehen, da der Text originär von anderen stammt. Ihre Rolle beschränkt sich auf das Editieren bzw. wie in *No Dice* und *Romeo and Juliet* auf die Selektion und Montage der einzelnen Sequenzen. Durch die Inszenierung des Materials soll auf die Wahrnehmung des

⁸⁰ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 16. S. 373f.

⁸¹ Vgl.: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 15. S. 350f.

⁸² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S. 48.

Publikums eingewirkt werden, um einen gewissen Erkenntnisgewinn zu erlangen.

Um dem Publikum die Deutungshoheit über das Geschehen wirklich zu ermöglichen, ist ein Fallen, eine Niederlegung, wie es Brecht formulierte, der vierten Wand unabdingbar.⁸³ Gleichzeitig wird dadurch wieder eine neue (Bühnen-)Realität geschaffen, welche jedoch nicht mit Authentizität zu verwechseln ist; selbst der Realismusbegriff muss grundsätzlich vorsichtig verwendet werden, wie Heiner Müller ausführte:

„Ob Realismus ein brauchbarer Begriff ist – in seiner Anwendung fürs Theater –, ist auch viel zu wenig in Frage gestellt worden. Realismus im Theater ist ja etwas ganz anderes als im Film oder auch im Roman. Es ist ja schon absolut unrealistisch, daß Leute sich auf die Bühne stellen und irgendwas machen, und andere sitzen unten.“⁸⁴

Paradoxerweise war auch das bürgerliche Illusionstheater, gegen das sich Brechts Kritik hauptsächlich richtete, bemüht, Realität oder zumindest eine scheinbare Realität zu behaupten. Brecht konzentrierte sich deshalb in seinen Forderungen darauf, das Gemachtsein offen zu legen, aber immer unter der Prämisse, dass es die Aufgabe der Schauspielkunst sei: „[...] die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters zu unterhalten, und zwar in sinnlicher Weise und heiter.“⁸⁵

„Natürlich müssen auf der Bühne eines realistischen Theaters lebendige, runde, widerspruchsvolle Menschen stehen, mit all ihren Leidenschaften, unmittelbaren Äußerungen und Handlungen. Die Bühne ist kein Herbarium oder zoologisches Museum mit ausgestopften Tieren.“⁸⁶

Das Aufzeigen dieser Gemachtheit und das damit verbundene Scheitern lässt sich bei verschiedensten Künstlern aufzeigen: sei es etwa in der Arbeit mit Laien des deutschen Regiekollektivs Rimini Protokoll, beim Versuch der britischen Gruppe Forced Entertainment, den Tod auf der Bühne darzustellen, oder auch bei dem Autor und Regisseur Renè Pollesch. Der Verweis auf Pollesch ist insofern angebracht, als sowohl in seinen Regiearbeiten als auch in den Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma die Schauspieler bis zu einem gewissen Grad kontinuierlich überfordert werden, und auch wenn mit dieser Überforderung unterschiedlich umgegangen wird, wird sie in beiden Fällen nicht verschwiegen.

Das Diskurs- oder Poptheater von Pollesch verzichtet auf klassische dramatische Vorlagen, es ist vielmehr ein Sammelsurium von verschiedensten Einflüssen, aus (Pop-)Kultur,

⁸³ Vgl.: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 16. S. 579.

⁸⁴ Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. S.159.

⁸⁵ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 16. 663f.

⁸⁶ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 16. S. 731f.

Wissenschaft und Philosophie, die in der Arbeit mit den Schauspielern zu einem Text verarbeitet wird.⁸⁷ Teilweise gründet diese Herangehensweise in den Produktionsbedingungen, wie etwa in *www-slums*, einer Theatersoap, für die jede Woche ein neuer Text entstand, oder einfach nur in der schier Textmasse. So ist beispielsweise die Souffleuse in den Arbeiten von Pollesch ein wichtiger Bestandteil, der offen gezeigt wird: Die Souffleuse befindet sich nämlich oftmals nicht im Souffleurkasten oder in der ersten Reihe, sie ist in einigen Arbeiten direkt auf der Bühne zu sehen, und muss dementsprechend mit den Schauspielern agieren. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ‚soufflieren‘, flüstern, wird also ad absurdum geführt. Die dahin gehende Frage, ob dadurch das Theater verändert werden sollte, wurde durch die Schauspielerin Catrin Striebeck verneint: „Es soll auch zeigen, dass es nichts zu verstecken gibt, dass es kein Fehler ist zu hängen, sondern dass das eben passieren kann, und dann redet man weiter.“⁸⁸

Das fortwährend angelegte mögliche Scheitern, also nicht die Sicherheit oder die Routine, sondern die Fragilität, findet sich auch in den Arbeiten von Rimini Protokoll (vgl. Kapitel 8). Auch hier werden Kennzeichen eines Theaters deutlich, das sich somit von der vom klassischen Sprechtheater suggerierten Wiederholbarkeit abgrenzt. Es geht in keinem der beschriebenen Fälle darum, jemand aus- oder bloßzustellen, vielmehr wird dadurch eine Realität geschaffen, die erst sichtbar wird, wenn es zu Einbrüchen kommt, also das Nichtexpertenhafte zum Vorschein tritt. Ein Verweis auf die ‚conditio sine qua non‘ des Theaters, wie Florian Malzacher, der als Dramaturg sowohl mit Rimini Protokoll und dem Nature Theater of Oklahoma zusammengearbeitet hat, ausführte:

„[...] gemeinsam in einem Raum zu sein mit anderen – echten – Menschen, mit der Möglichkeit des Fehlers, des Versagens, des Nichtfunktionierens (bis hin zum möglichen Tod des Schauspielers oder Sitznachbarn wie Heiner Müller betonte).“⁸⁹

Bei Rimini Protokoll gewinnt die Darstellung durch derartige potentielle Realitätseinbrüche scheinbar an Authentizität; die von Brecht in seiner *Lehrstücktheorie* geforderte Aufhebung der Trennung von Bühne und Auditorium findet also in einem doppelten Sinne statt: Das Publikum wird nicht nur durch die Darsteller auf der Bühne gespiegelt, es wird durch ‚Experten des Alltags‘ nochmalig mit seinem Spiegelbild konfrontiert.⁹⁰

⁸⁷ Vgl.: Diederichsen, Diederich: There is no such thing as Populärkultur, except im Gegenwartstheater.

⁸⁸ <http://derstandard.at/1328508112057/Achterbahn-mit-Pannenhelferin>. [27.03.2012].

⁸⁹ Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung, in: Dreysse, Miriam; Malzacher Florian: Experten des Alltags. S. 27f.

⁹⁰ Raddatz, Frank-M.: Das Theater ist nicht die Dienerin der Dichtung, sondern der Gesellschaft, in ders: Brecht frißt Brecht. S. 217.

Auch beim Nature Theater of Oklahoma findet eine derartige Spiegelung statt, da im Speziellen das Leben von Worrall auch durch jeden Zuschauer hätte erzählt werden können. Man wird mit Alltäglichkeit konfrontiert, und die Darsteller müssen oft etwas machen, das sie eigentlich gar nicht können, wodurch sich das Publikum auch hier mit einer ganz anderen Form von Expertentum auseinandersetzen muss.

„Die Qualifikationen des professionellen Schauspielers machen eine Performance ebenso unglaublich wie die professionelle Distanz eines Arbeiters, der seine Arbeit kann, sie aber nicht sein will. Die Möglichkeit der Distanz zwischen dem Spielenden und dem durch das Spiel Dargestellten eröffnete im dialektischen Theater den Raum der Erkenntnis. Diese Distanzierungsmöglichkeit wird unter dem Diktat der Performance mit Argwohn betrachtet. Wer über unterschiedliche Möglichkeiten verfügt, eine Situation erleben und diese Erlebnisse ausdrücken zu können, dem muss misstraut werden. [...] Vom Arbeiter wie vom Schauspieler wird unter dem Diktat der Performance eine Grenzüberschreitung verlangt.“⁹¹

Dass das Nature Theater of Oklahoma als auch Rimini Protokoll teilweise ebenso mit ausgebildeten Schauspielern arbeiten, hat sich für beide Kollektive insofern als schwierig herausgestellt, als dass ausgebildete Schauspieler – oder auch nur solche, die mit dem Medium Theater zu sehr vertraut waren – sich oftmals zu wenig auf die Möglichkeiten bzw. die scheinbaren Unmöglichkeiten des Theaters einließen.⁹²

Obgleich sich das Nature Theater of Oklahoma auf das von Kafka beschriebene Theater beruft, in dem es für jeden einen Platz zu geben scheint, so engagieren Copper und Liška ihre Performer freilich nicht wahllos. Die meisten Beteiligten verfügen über eine künstlerische Ausbildung (Schauspiel, Gesang, Tanz), jedoch sind die Regisseure gerade nicht daran interessiert, diese Fertigkeiten zu nutzen; vielmehr versuchen sie, die Performer kontinuierlich in Krisen zu stürzen und sich genau mit all dem auseinanderzusetzen, in dem die Darsteller kein Expertentum vorweisen können, um paradoxerweise genau wiederum dieses zu fordern:

„Wir haben Mitarbeiter mit einer Schauspielausbildung, der auch Musik macht, aber nie komponiert hat. Also haben wir ihn komponieren lassen. [...] Wir haben eine Mitspielerin, die singen kann, aber vorher nie gespielt hat. [...] Wir arbeiten mit Leuten, die den Mut haben zu springen. Was für uns zählt, ist nicht das Wissen, sondern die Leidenschaft und der Wunsch, sich anzueignen, was nötig ist, damit die Show funktioniert.“⁹³

In dieser latenten Überforderung liegt für mich der maßgebliche Unterschied zu Pollesch und Rimini Protokoll begründet, da in deren Arbeiten das Scheitern zwar potentiell angelegt ist, jedoch mehr als Zufallsprodukt erscheint. Denn auch, wenn die Darsteller bei Rimini

⁹¹ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. 36f.

⁹² Vgl.: Raddatz, Frank-M.: Das Theater ist nicht die Dienerin der Dichtung, sondern der Gesellschaft. S. 218.

⁹³ Wille, Franz: Was heißt schon normal? [Interview], in Theater heute [Zeitschrift]: Nr. 6. Juni 2013. S. 36.

Protokoll Laien sind, wird mit diesen so lange geprobt und wiederholt, dass die Aufführung bestmöglich funktioniert. Und selbst, wenn sich in Arbeiten von Pollesch die Souffleuse zwischen den Schauspielern auf der Bühne bewegt, so wird dadurch auch ein Sicherheitsnetz offen gelegt. Beim Nature Theater of Oklahoma hingegen schwebt das Scheitern wie ein Damoklesschwert über den Darstellern, denn der hier angestrebte Grad an Perfektion wird, sobald er erreicht wird, immer höher angesetzt, damit die Inszenierung nicht ihr Spannungspotential verliert. Bei Stegemann heißt es in diesem Zusammenhang:

„Wer seine Geschichte erzählt hat, der ist auch als Darsteller abgespielt. Ihm bleibt nur noch die Möglichkeit, seine Darstellung zu professionalisieren, womit er genau den Anschein des Authentischen verlore, oder er muss sein Leben aufregender gestalten, womit er zumindest als Boulevardereignis ein wenig länger öffentlich bliebe, um ein voyeuristisches Zuschauerinteresse zu befriedigen. Was sich bei bühnenunerfahrenen Menschen von allein einstellt, der Schock des Auftretens, muss bei professionellen Darstellern mit stärkeren Knechtungsmechanismen hervorgebracht werden: Wer souverän auf der Bühne stehen kann, bekommt eine schiefe Ebene, wer gehen kann, Schmierseife, und wer sprechen kann, laute Musik als Aufgabe. Die Folgen sind absehbar und erzeugen doch die erhoffte Unberechenbarkeit authentischer Wirkungen.“⁹⁴

Eine wesentliche Gemeinsamkeit aller drei hier besprochenen Regieansätze ist das Ausstellen theatraler Mittel: was bei Rimini Protokoll die Experten des Alltags und bei Pollesch die Souffleusen sind, wird beim Nature Theater of Oklahoma zur Substitution einer Souffleuse durch Ipods – nicht so sehr um den Textunsicherheiten vorzubeugen, sondern vielmehr, um die exakte Wiedergabe des gesprochenen Textes zu forcieren, und um die Darsteller zu zwingen, sich kontinuierlich zu dem Gesagten zu verhalten, also nicht in eine Rolle zu fallen oder eine Figur darzustellen. In *Life and Times Episode # 3* wird der Text zwar von Tafeln abgelesen, wie sie auch im Fernsehen verwendet werden; die hier zum einzigen Mal stattfindende Transkription des Textes für die Schauspieler – die Übertitelung ist ja ausschließlich für das Publikum sichtbar – hatte jedoch auch hier nicht das Ziel, den Darstellern ihre Arbeit zu erleichtern, denn über die Kopfhörer, die weiterhin im Einsatz waren, bekamen sie während des gesamten Stückes Anweisungen, wie sie gerade diese oder jene Sequenz zu sprechen hätten. Die Tafeln bzw. das Ablesen von diesen ist vielmehr wieder ein Versuch, im Sinne Brechts die Gemachtheit des Theaters offen zu legen.

„Wenn wir das Spiel der Schauspieler so beleuchten, daß die Beleuchtungsanlage ins Blickfeld des Zuschauers fällt, zerstören wir einiges von seiner Illusion, einem momentanen, spontanen, nicht geprobt, wirklichen Vorgang beizuwohnen.“⁹⁵

⁹⁴ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S.52f.

⁹⁵ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 15. S. 454

Verlässt man die klassische Guckkastenbühne ist das Verbergen der gesamten Lichttechnik in den Spielstätten, sowieso quasi unmöglich, darüber hinaus wurde jedoch auch in den meisten Inszenierungen des Nature Theater of Oklahoma das gesamte Auditorium erleuchtet. Eine Ausnahme bildet wiederum die eben genannte dritte Episode von *Life and Times*, wo das Publikum im Dunkeln sitzt, um den Schauspielern die Möglichkeit zu nehmen, auf das Publikum zu reagieren. Von dieser Ausnahme abgesehen, ist die Interaktion mit dem Publikum jedoch durchaus erwünscht. In seiner Auseinandersetzung mit Brecht, schrieb Walter Benjamin hierzu passend:

„Es geht um die Verschüttung der Orchestra. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt, ist funktionslos geworden.“⁹⁶

Quasi eine Weiterentwicklung der Brecht'schen Forderung, die Trennung zwischen den Publikum und den Schauspielern aufzuheben, ist in der Arbeit des Nature Theater of Oklahoma insofern erkennbar, als dass das Publikum sich auf der Bühne gespiegelt sieht – nicht nur was die Darstellung, sondern auch was den Inhalt anbelangt. Es könnte jeder aus dem Publikum auf der Bühne stehen, bzw. könnten die Texte von jedem Zuschauer stammen. Die Herausforderung für die Schauspieler besteht also nicht darin, klar erkennbare Figuren darzustellen, sondern vielmehr so zu spielen, dass für jeden die Möglichkeit zur Identifikation besteht. Die Darsteller werden also mit einer paradoxen Situation konfrontiert, in der sie sich zu einem Fremdtext verhalten müssen, diesen aber nicht zum Erschaffen einer Figur verwenden dürfen. Ihre Arbeit stellt dann vielmehr eine Gratwanderung zwischen dem Erzählen einer – teils selbst erlebten bzw. möglicherweise erlebten – Geschichte und einem durch die Wiederholung zunehmend fremd geworden Text dar.⁹⁷

Auf die Spitze getrieben wurde die (scheinbare) Aufhebung des Bühnenraums in *Poetics: A ballet brut*, wo sich mit den Schauspielern auch die Zuschauer direkt auf der Bühne befanden. Nicht das Ensemble tritt vor den Vorhang, sondern das Publikum dahinter. Wirklich bewusst wird dem Publikum die ungewöhnliche Situation erst, wenn sich der Vorhang hebt und auf einmal der leere Saal zu sehen ist, der dann von den Performern in einer Art und Weise bespielt wird, dass auf einmal die eigentlichen Beobachter diejenigen sind, die beobachtet werden. Paradoxerweise bedingt gerade diese Arbeit, die als Gegenpol

⁹⁶ Walter Benjamin, Was ist das epische Theater? S. 519.

⁹⁷ Vgl.: Raddatz, Frank-M.: Das Theater ist nicht die Dienerin der Dichtung, sondern der Gesellschaft. S. 219.

zum klassischen Theater entstanden ist, die klassische Guckkastenbühne; die in der freien Szene ansonsten übliche ‚Black Box‘ ist für die Präsentation oder zumindest für diesen speziellen Effekt ungeeignet.

Laut Brecht sind für Inszenierungspraktiken ferner folgende Fragen zu stellen:

„[...] ist Kunstgenuß überhaupt möglich ohne Einfühlung oder jedenfalls auf einer anderen Basis als Einfühlung? Was könnte eine solche neue Basis abgeben? Was könnte an die Stelle von Furcht und Mitleid gesetzt werden, des klassischen Zweigespanns zur Herbeiführung der aristotelischen Katharsis? Wenn man auf die Hypnose verzichtete, an was könnte man appellieren? Welche Haltung sollte der Zuhörer einnehmen in den neuen Theatern, wenn ihm die traumbefangene, passive, in das Schicksal ergebene Haltung verwehrt wurde?“⁹⁸

Brecht kritisiert am bürgerlichen Theater vor allem die Hypnose, verstanden als die suggestive Wirkung, die es auf die Zuschauer ausübte. Zwar hat auch in seiner Konzeption die suggestive Wirkung, die Theater ausüben kann, insofern einen wichtigen Platz, als es ihm darum ging, das Publikum zu animieren, sich aktiv mit dem Geschehen auf der Bühne auseinanderzusetzen, jedoch sollte das Bühnengeschehen in ‚Wachheit‘ geliefert und auch vom Publikum in selbiger empfangen werden, weshalb die Mittel in einer Form eingesetzt werden müssten, dass sie „die Zuschauer bei Vernunft bleiben lassen.“⁹⁹

In Anlehnung an Nietzsche kritisiert Brecht vor allem Richard Wagners Konzept des Gesamtkunstwerk, das für ihn den Inbegriff der Hypnose darstellte, die einzelnen Elemente, die für eine Aufführung notwendig sind, sollten für sich selbst stehen:

„So seien all die Schwesternkünste hier geladen, nicht um ein ‚Gesamtkunstwerk‘ herzustellen, in dem sie sich alle aufgeben und verlieren, sondern sie sollen, zusammen mit der Schauspielkunst, die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern, und ihr Verkehr miteinander besteht darin, daß sie sich gegenseitig verfremden.“¹⁰⁰

Das Illusionistische kritisiert Brecht auch an der Stanislawski-Methode, indem er fragt, ob eine Technik, die es ermöglicht, Ratten zu sehen, wo keine sind, wirklich geeignet sei, Wahrheit zu verbreiten.¹⁰¹

Mit „Come for the magic, stay for the ham sandwiches!“¹⁰² wurde *No Dice* von vielen Theatern angekündigt – Sandwiches, die das Publikum auch wirklich bekam. Auch wenn es primär darum ging, einen Verweis auf das Genre ‚Dinner Theater‘ zu erzeugen, so lässt sich

⁹⁸ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 15. S. 301.

⁹⁹ Vgl.: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 16. S. 591.

¹⁰⁰ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 16. S. 698f.

¹⁰¹ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 15. S. 350f.

¹⁰² Vgl. z. B.: http://www.pica.org/festival_detail_new.aspx?eventid=191 [02.05.2012]

meines Erachtens auch diese Geste als ironische Antwort auf Brechts Kritik lesen:

„Der in Trance Versetzte mag glauben, daß sein Wille gesteigert sei, sein Impuls den Apfel zu essen, der ihm vorgesetzt wird (und der ein Papierballen ist), ist sehr mächtig, vielleicht es es auch seine geschmackliche Befriedigung; aber er ist natürlich nicht gesättigt, es ist ihm nicht gelungen, seinen Magen zu bedienen, seine Kritik war ausgeschaltet, er konnte sein Interesse nicht erkennen.“¹⁰³

Die Frage danach, wie der Zuschauer zum Denken angeregt werden kann, also vom passiven Konsumenten zum aktiven Prosumenten wird und sich vor allem seine Kritikfähigkeit erhält, bildet eines der zentralen Themen Brechts. Das Theater sollte die Gewohnheiten des Publikums nicht befriedigen, sondern ganz im Gegenteil verändern.

Der Zuschauer sollte sich nicht für das Theater interessieren, sondern vielmehr für die Welt,¹⁰⁴ da für Brecht das Theater eigentlich etwas ‚Überflüssiges‘ darstellte: „Das Theater muß nämlich durchaus etwas Überflüssiges bleiben dürfen, was freilich dann bedeutet, daß man für den Überfluß lebt.“¹⁰⁵ Die Anfänge des Nature Theater of Oklahoma waren vor allem durch fehlende Produktionsmittel gekennzeichnet – man könnte in Anbetracht der prekären Arbeitsverhältnisse der freien amerikanischen Theaterszene wohl durchaus von einem fehlenden Überfluss sprechen –, umso bemerkenswerter vielleicht, dass sie bei *Life and Times* nicht davon zurückscheuten, einen derartig banalen und deshalb (scheinbar) als überflüssig zu bezeichnenden Text in dieser Ausführlichkeit zu bearbeiten, und dadurch das, dem Theater immanente Ausleben des Überflüssigen zu veranschaulichen.

Auf der einen Seite hatten sie kein Interesse, klassisches Theater zu reproduzieren, andererseits fehlten ihnen auch die finanziellen Möglichkeiten, um auch nur annähernd an die technisch-medialen Arbeiten eines ihrer Vorbilder, der amerikanischen Wooster Group, heranzukommen. Anstatt des Proberaums, gab es nur den Küchentisch im Apartment der beiden Regisseure – umso bemerkenswerter dann auch die Entscheidung bei *Poetics: A ballet brut* völlig auf die Sprache zu verzichten und sich ausschließlich auf die Bewegungen zu konzentrieren, da eine Arbeit, die sich auf Sprache konzentrierte viel leichter realisieren hätte lassen. Vor allem in Anbetracht ihres Hintergrunds einer klassischen Bühnenautorin, stellte es sich für Copper jedoch als viel interessanter da, dass sowohl die Schauspieler als auch das Publikum einfach nur da waren.¹⁰⁶ Auch wenn der Verzicht auf die Möglichkeiten des Theaterautors eine konträre Position zu Brecht darstellt, so entspricht es seinem

¹⁰³ Vgl.: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 15 S. 381.

¹⁰⁴ Vgl.: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 15. S. 471.

¹⁰⁵ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 16. S. 663f.

¹⁰⁶ Vgl.: Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André: Prinzip Krise. S. 11.

Anspruch nach einem einfachen, realitätsnahen Theater.

„Die Kunst bleibt in hohem Sinne Kunst, wenn sie ‚unten‘ beginnt, mit dem Aufsuchen der einfachsten, zweckmäßigsten, nächstliegenden Gebärden, leicht verstehbaren Vorführungen menschlicher Verhaltensarten, so gewöhnlich und handwerksmäßig veranstaltet, daß Zwischenrufe nichts verderben, Scherze niemanden verwundern können.“¹⁰⁷

Interessant ist der Verzicht auf die Sprache, vor allem auch in Hinblick auf die dadurch gewonnene Konzentration auf die Präsenz der Schauspieler, denn durch die Wegnahme des zentralen Theater-Elements ist auch hier wieder das Publikum gefordert, einen konstituierenden Beitrag zu leisten.

Ferner sei an dieser Stelle auch nochmals auf die Alltäglichkeit des Bewegungsmaterials hingewiesen, wie bereits beschrieben sicher ein Folge der eingeschränkten Produktionsbedingungen, jedoch auch das Ergebnis des Anspruchs sich eben mit ‚Banalem‘ auseinanderzusetzen – ein Interesse, das unter anderem auch durch die Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Disziplinen entstanden ist, verwiesen sei hier exemplarisch auf den postmodernen Tanz, dessen Vertreter bereits in den 60ern alltägliche Bewegungen auf der Bühne zeigten oder John Cage mit seinem berühmten Diktum „Alles ist Musik.“

„Mit dem Verstummen der Erfahrung entsteht jener tagtägliche Druck des Banalen, das nicht mehr vorgängigen Sinnstrukturen anverwandelt werden kann. Das aber ist genau jener Sinn, den das Illusionstheater mit seinem positivistischen Realismus und Identifikationsangeboten zu stiften nicht in der Lage ist und den allein das epische Theater offeriert, indem es Alltagsverhalten samt dessen Widersprüchlichkeit auf der Bühne ausstellt [...]“¹⁰⁸

¹⁰⁷ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 15. S. 375.

¹⁰⁸ Raddatz, Frank-M.: Die Anbindung an das Phantasma der Wissenschaft. S. 107.

8 Der Einbruch des Realen?

8.1 Experten des Alltags

„Es gilt also, in einem ersten Schritt festzuhalten, dass Realismus kein Stil einer bestimmten Epoche ist und ebenso wenig ein technisches Verfahren der Kulturindustrie, sondern Realismus ist ein philosophischer Begriff. In ihm wird die dialektische Bewegung beschrieben, einen gesellschaftlichen Widerspruch in den Details des Lebens anschaulich zu machen.“¹⁰⁹

Im zeitgenössischen Theater ist eine immer stärkere Orientierung auf Realität, echte Menschen oder nachvollziehbare Geschichten zu konstatieren. Die auf der Bühne verhandelten Themen müssen in einem Zusammenhang zum Leben des Zuschauers stehen. Ob es nun die diversen Experten des Alltags, also beim Regiekollektiv Rimini Protokoll Nachrichtensprecher, Diplomatenkinder etc., bei der Produktion *Vom Feuer* der Regisseure Hofmann und Lindholm Berufsfeuerwehrleute sowie die polnischen Putzfrauen in Cezary Tomaszewskis Inszenierung von *Die Lustige Witwe* sind, um ein paar Beispiele zu nennen.

Mit dem Versuch, Realität auf der Bühne durch die Arbeit mit bestimmten Menschen zu erzeugen, geht auch die Tendenz hin zu einer Art dokumentarischem Theater einher. In der Auseinandersetzung mit den jeweiligen Lebens-Realitäten sollen diese quasi dokumentiert werden, anstatt sich auf fiktionale Texte zu konzentrieren. Eine Gemeinsamkeit all dieser Menschen besteht darin, dass sie entweder einer Berufsgruppe, die sich einer gewissen Exklusivität rühmen kann, angehören, oder, dass es Familienmitglieder der Beteiligten sind. Es geht also keineswegs darum, ein repräsentatives Bild der Gesellschaft darzustellen, vielmehr um etwas Außergewöhnliches oder sehr Persönliches.

Wichtig ist an dieser Stelle der Hinweis darauf, dass das Publikum darüber Bescheid weiß, dass es sich hier um Laien und nicht um professionelle Schauspieler handelt. Wäre diese Differenz nicht offensichtlich, würde man das Geschehen auf der Bühne wohl als Lientheater bzw. als schlechtes Schauspiel abtun. Die Qualität der Vorstellungen liegt also paradoxerweise in der Differenz zwischen den Schauspielleistungen der professionellen Schauspieler und den Selbstdarstellungen der authentischen Menschen. Hierzu führt Samuel Weber aus:

„Der Unterschied zwischen einem Schauspieler, der seinen Lebensunterhalt verdient, indem er unterschiedliche Rollen spielt und nicht nur eine einzige, und jemandem, der gezwungen ist, sich durch einen harten Lebensgang durch den Ausweis einer einzigen, gewissen, festgelegten Identität zu behaupten, ist nicht imaginär. Man sollte das nicht romantisieren.“

¹⁰⁹ Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. S. 111.

Man sollte nicht so tun, als ob die eine Lebensweise mehr oder weniger real wäre als die andere – es handelt sich um verschiedene Strukturen. Das gilt es möglichst genau und so unsentimental wie möglich zu analysieren, jeweils nach der spezifisch zu bestimmenden Situation.¹¹⁰

Doch wäre es definitiv zu kurz gegriffen, zu behaupten, dass nur Schauspieler verschiedene Rollen spielen, denn auch die bereits erwähnten Feuerwehrleute müssen verschiedene Rollen einnehmen; die Reduktion auf diese einzige Rolle ist im Falle von *Vom Feuer* der spezifischen Inszenierung geschuldet. Andere Künstler, wie z. B. das deutsche Performancekollektiv SheShePop, arbeitet für ihre Produktion *Testament* (2010) mit ihren Vätern bzw. für die Produktion *Frühlingsopfer* (2014) mit ihren Müttern; in beiden Fällen spielen die jeweiligen Berufe der Eltern keine oder nur eine nachgeordnete Rolle.

„Doch darf man dabei nie vergessen, dass ‚der Feuerwehrmann‘ nicht nur zur Feuerwehr gehört: Er hat eine eigene, sehr singuläre Geschichte, die eine Reihe von anderen ‚Rollen‘ einschließt. Deshalb kann die Tendenz, ihn als ein Exemplar von ‚Feuerwehrleute‘ auf die Bühne zu bringen, letztlich den Gipfel von Ästhetisierung darstellen.“¹¹¹

Derartige Formen von Theater grenzen sich vom klassischen Repräsentationstheater ab, doch stellt sich hier auch teilweise ein entgegengesetzter Effekt ein. In seinem Text *Requiem für die Medien* stellt Jean Baudrillard die These auf, dass die durch die Massenmedien vermittelten Bilder realer wirken würden als die eigentliche Realität.¹¹² Bezogen auf die Inszenierung *Vom Feuer* führte Franz Raddatz aus: „Ganz instinktiv dachte ich, dass Schauspieler, die Feuerwehrmänner spielen, realer wirken als diese Feuerwehrmänner, die sich selbst präsentieren.“¹¹³ Ein Eindruck, der wahrscheinlich entsteht, da sich der Schauspieler darauf konzentriert, ausschließlich das zu zeigen und darzustellen, was dem Bild eines Feuerwehrmanns entspricht. Die Evozierung von Authentizität erfolgt also durch die Imperfektion und freilich dadurch, dass etwas in das Theater gebracht wird, das dort eigentlich keinen Platz hat.

Bei den bisherigen Beispielen war es verhältnismäßig einfach, eine klare Trennung zwischen Schauspielern und den anderen Menschen auf der Bühne zu ziehen, da es in diesen Fällen immer eine klare Trennung der jeweiligen Aufgaben gibt: Die Einen spielen eine Rolle, während sich die Anderen selbst vertreten. Schwieriger wird es hingegen, wenn Techniker im Rahmen einer Aufführung inszeniert sind, da sie beispielweise im Hintergrund einer

¹¹⁰ Weber, Samuel: *Homeland Security*, in Tiedemann, Kathrin; Raddatz, Frank M.: *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm*. S. 37f.

¹¹¹ Weber, Samuel: *Homeland Security*. S. 38.

¹¹² Vgl.: Baudrillard, Jean: *Requiem für die Medien*, in ders.: *Kool Killer*.

¹¹³ Raddatz, Frank M.: *Zur Situation des Geschmacks in unserer Zeit*, in Tiedemann, Kathrin; Raddatz, Frank M.: *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm*. S. 24

laufenden Szene und für das Publikum sichtbar einen Umbau vollziehen müssen. Erfüllen sie in einem derartigen Fall nur die Funktion Techniker oder muss man schon von Darstellern sprechen?

Eine ähnlich gelagerte Schwierigkeit in der Bestimmung ergibt sich bei der Arbeit *Rambo Solo*, da Zachary Oberzan hierin sowohl in seiner Rolle als Rambo-Experte, als auch als Schauspieler des Nature Theater of Oklahoma auf der Bühne steht: „It’s a story that I can relate too. A character. Uhh. Cause I remember. Uhh. I think I saw the movie the first time, uhh, when I was ten, ten or eleven. I think we had free HBO.“¹¹⁴

In dem gesamten Stück werden verschiedene Realitätsebenen verhandelt. Die erste und offensichtlichste Ebene ist die des Theaters. Die Bühne besteht aus einem langgezogenen kniehohen Steg; die Bühnenrückwand bilden Leintücher, die das gesamte Stück über als Projektionsfläche dienen. Wenn das Publikum den Theatersaal betritt, ist Oberzan bereits im Auditorium; um also auf die Bühne zu kommen, muss er durch das Publikum gehen. Nach einem kurzen Black werden auf die Bühnenrückwand drei auf den ersten Blick scheinbar identische Videos von Oberzan projiziert; der offensichtlichste Unterschied zwischen den drei Videos ist, dass Oberzan nur in zwei der Videos einen Bart trägt. Die Videos, die das gesamte Stück über im Hintergrund zu sehen sind, zeigen die Endproben in Oberzans New Yorker Apartment, wobei für die Aufnahmen immer die exakt gleichen Einstellungen verwendet wurden. Das auf den Videos zu sehende Bewegungsmaterial wird von Oberzan auf der Bühne reproduziert.

„So you want me to tell you this, the story of first blood.“¹¹⁵ Auch wenn sich das ‚you‘ in dem, dem Stück zu Grunde liegenden, Telefongespräch auf die beiden Regisseure bezog, wird das Publikum dadurch direkt angesprochen, auf die vierte Wand wird also explizit verzichtet.

Der spezifischen Einsatz der Videos entlarvt nicht nur die scheinbar authentische Erzählung Oberzans als eine Vorführung, da er den Probenprozess offen legt, vielmehr – da alle drei Videos das scheinbar gleiche Material zeigen – wird der Wahrheitsgehalt, welchen der dokumentarische Charakter des Mediums Films suggeriert, durch diese Arbeit in Frage gestellt. Einzig und allein der fehlende Bart im dritten Film gibt noch Aufschluss darüber, dass dieser in der Chronologie als letzter entstanden ist, bei den anderen beiden lässt sich nicht mehr feststellen, welcher zuerst produziert wurde. Die Gemeinsamkeit aller drei Filme

¹¹⁴ Oberzan, Zachary hier zitiert nach *Rambo Solo* [Aufführungsmitschnitt].

¹¹⁵ Oberzan, Zachary hier zitiert nach *Rambo Solo* [Aufführungsmitschnitt].

liegt jedoch darin begründet, dass man nicht mehr sagen kann, welcher nun die authentische Darstellung zeigt.

„Allerdings ist das [Singuläre] im Sinne Lacans, also etwas, das sich der Erkenntnis entzieht. Wenn man unter Erkennen die identische Wiederholbarkeit von etwas versteht, und Wahrheit als die *adaequatio intellectus et rei*, dann entsteht eine Spannung zwischen Wiederholung und Wahrheit. Denn was sich wiederholt – z. B. als Vorstellung oder Begriff –, bleibt nie ganz sich gleich: Es ändert sich durch die Verschiebung in Zeit und Raum. Es bleibt immer etwas übrig, etwas, das in der Gleichung nie ganz aufgeht. Das, was derart übrig bleibt, kann man das Moment des Singulären an der Realität nennen, wodurch sie der Erkenntnis widersteht. Wo man vom Singulären spricht, geht es um das Inkommensurable, also um etwas, das nicht ganz erkennbar oder wahrnehmbar ist. Diese Diskrepanz in der Erfahrung des Singulären, diese Divergenz wird besonders im Theater wirksam. Gerade weil die Unaufhebbarkeit der raumzeitlichen Situiertheit mitsamt ihrer Unabschließbarkeit, ihrer Unvollkommenheit, ihrem uneindeutigen Rest die theatralische Aufführung regelrecht konstituiert, steht das Theater in einer viel innigeren Beziehung zum Realen als z. B. die elektronischen Medien.“¹¹⁶

Der ephemere Charakter als eines der zentralen Kennzeichen der Darstellenden Künste wird also durch den Einsatz der Videos einerseits unterstrichen, indem offensichtlich wird, dass die exakte Reproduktion nicht möglich ist, andererseits wird genauso deutlich, dass Theater auf Repetition aufbaut und immer (re-)inszeniert ist. Oberzans Darstellung lässt sich bis zu einem gewissen Grad als Reenactment bisheriger Präsentationen begreifen, auch wenn diese vor einem entsprechend kleineren Publikum stattgefunden haben.

8.2 Exkurs: Flooding With Love For The Kid

Inhaltlich erzählt Oberzan die Geschichte des Vietnamkriegsveteranen Rambo, die in David Morells Roman *First Blood* beschrieben wird, jedoch einer breiten Öffentlichkeit erst durch die gleichnamige Verfilmung bekannt wurde.¹¹⁷ Die Unterscheidung zwischen Film und Buch ist insofern relevant, als Oberzan vor allem die Unterschiede zwischen den beiden Versionen hervorhebt, da ihm im Film wesentliche Elemente fehlen. Beeinflusst durch die Arbeit mit dem Nature Theater of Oklahoma und um diesen ‚Missstand‘ zu beheben, erstellte Oberzan in seinem Apartment eine eigene Verfilmung, die seiner Meinung nach mehr dem Buch nahe kommt. Da es sich um keine Produktion des Nature Theater of Oklahoma handelt, verweise ich auf *Flooding With Love For The Kid* an dieser Stelle nur am Rande. Die Besonderheit an diesem Filmprojekt war, dass es vollständig in Oberzans Apartment verwirklicht wurde und Oberzan alle Rollen selbst spielte.

Rambo Solo stellt im Vergleich zu den anderen Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma insofern eine Besonderheit dar, als hier jemand seinen eigenen Text spricht, wodurch es noch

¹¹⁶ Weber, Samuel: *Homeland Security*. S. 36f.

¹¹⁷ Im deutschsprachigen Raum wurde der Film *First Blood* unter dem Titel *Rambo* vertrieben.

die größten Parallelen zu Stücken gibt, die mit echten Menschen arbeiten. Zwar singt oder spricht auch Kristin Worrall in *Life and Times*, und wiederholt dadurch ihren eigenen Text, jedoch sind diese Passagen verhältnismäßig selten und die Inszenierung fokussiert sich nicht auf sie; Worrall bleibt immer ein Mitglied des Chores, des Kollektivs, welches diese Lebensgeschichte präsentiert, ungeachtet der Tatsache, dass nur die wenigsten Zuschauer wissen, wer sie wirklich ist.

Auf die Frage, warum sie sich dafür entschieden hatten, dass Oberzan seinen Text auf der Bühne selbst sprechen durfte, antwortete Liška, dass er das Stück rückblickend mit einem anderen Performer inszenieren würde. Bezogen auf den Prozess erzählte er, dass er und Copper mit dem Stück auf ein ganz anderes Element abzielten als Oberzan. Sie hätten sich vor allem für ihn, seine Obsession für Rambo und seine Art darüber zu erzählen interessiert, für Oberzan diene die Produktion vor allem dazu, etwas über Rambo zu erzählen – es gab also eine Diskrepanz zwischen Form und Inhalt.¹¹⁸

8.3 Dokumentarisches Theater

Es ist dieses Desinteresse an dem, was erzählt wird, weshalb sich Liška entschied, für das nächste Projekt *Life and Times* eine Person zu suchen, deren Erzählung eben gerade nicht inhaltlich interessant erschien, aber über eine interessante Form verfügte. Das Interviewmaterial wird also nicht per se dazu verwendet, um etwas zu dokumentieren, ganz im Gegenteil grenzen sich die Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma vom dokumentarischen Theater der 60er Jahre und Erwin Piscators proletarischem Theater ab.

Piscator vertrat einen ähnlichen Anspruch wie Brecht, indem er durch seine Inszenierungen das Publikum anregen wollte, sich ein eigenes Urteil zu bilden; dem Zuschauer sollte seine eigene gesellschaftliche Position bewusst werden.¹¹⁹ Eine weitere Nähe zu Brecht wird deutlich, als auch er sich gegen jegliche Einfühlung der Schauspieler wendete sowie gegen die vierte Wand, genauer gesagt die Funktion, die die Rampe im Theater einnimmt, argumentierte. Seine Inszenierungen zeichneten sich bereits in den 20er Jahren durch den Einsatz von dokumentarischen Film- und Textfragmenten aus, eine Technik, die dann von den Vertretern des dokumentarischen Theaters übernommen wurde. Durch Zeitungsartikel, Protokolle und ähnliches galt es, den Anspruch auf Authentizität zu bewahren und auf aktuelles politisches Geschehen zu verweisen, wie Peter Weiss formulierte:

¹¹⁸ Gespräch im Rahmen der internationalen Sommerakademie in Hamburg.

¹¹⁹ Vgl.: Goertz, Heinrich: Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. S. 13.

„Das dokumentarische Theater ist ein Theater der Berichterstattung. [...] Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.“¹²⁰

Analog zu Piscator und Brecht verstand sich dieses Theater als ein moralisches Theater, durch das immer gesellschaftliche Missstände – oder zumindest ein Vertreter dieser Missstände – angeklagt wurden; wobei insbesondere der Anspruch, Realität abzubilden, einer der Hauptkritikpunkte am Repräsentationstheater war. Nicht nur wurde die grundsätzliche Möglichkeit des Theaters, Gegebenheiten objektiv darzustellen, hinterfragt, vielmehr begann die Kritik bereits an der subjektiven Selektion der jeweiligen Materialien. Da das Nature Theater of Oklahoma keinerlei Anspruch auf Dokumentation erhebt, erübrigt sich die Frage nach der subjektiven Auswahl der Zitate für *No Dice*; viel wesentlicher ist hier in Abgrenzung zu den Vertretern des dokumentarischen Theaters – neben Peter Weiss etwa Heinar Kipphardt und Rolf Hochhuth –, dass die Telefongespräche nicht verändert werden und sie nicht ausschließlich als inhaltliche Grundlagen verwendet werden, also die Auswahl der Fragmente zumeist nicht auf ein bestimmtes Thema abzielt. Die Ausnahme bildet hier *Romeo und Juliet*.

Katrin Tiedemann konstatiert generell für das Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen starken Druck, aufgrund der diversen Attraktionen der Kulturindustrie die Kunst der Illusion aufzugeben und in die Realität einzutauchen, indem die Grenzen zwischen Publikum und Bühne sowie Kunst und Leben aufgehoben werden. Für die 90er Jahre beschreibt Tiedemann eine Renaissance von dokumentarischen Strategien, was insofern verwundert, als sie formuliert:

„Was zunächst als ein Akt der Befreiung erschien, wurde als Aktionskunst oder Performance Art schnell zu einem reproduzierbaren Konzept, zum identifizierbaren Genre und hatte dadurch den ursprünglich revolutionären Impuls verloren.“¹²¹

Den wesentlichen Unterschied macht sie daran fest, dass es in den Inszenierungen nun mehr darum gehe, die Inszeniertheit und Künstlichkeit des Alltags bewusst zu machen.¹²² Ein Beispiel für diese Inszenierung des Alltags sind Telefongespräche, die über einen bestimmten dramaturgischen Aufbau verfügen, wobei die beim Telefonieren notwendige Reduktion auf die Sprache besondere Strategien erfordert. Um dieser besonderen Form gerecht zu werden, werden sie vom Nature Theater of Oklahoma als Ready-Mades

¹²⁰ Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater. S. 67f.

¹²¹ Tiedemann, Kathrin; Reality Strikes back. S. 6.

¹²² Vgl.: Tiedemann, Kathrin; Reality Strikes back. S. 6.

verwendet.

Wie bei den ‚Experten des Alltags‘ ist es erst der spezifische theatrale Kontext, der aus den Telefongesprächen ein künstlerisches Material macht. Die Bühne mit dem Telefongespräch entspricht also quasi dem Podest auf dem Marcel Duchamp das Pissoir aufstellte; oder das Theater hat die gleiche Bedeutung wie das Museum für Andy Warhol als Präsentationsraum für die Campbell’s Soup Cans. Der wesentliche Unterschied zu den hier beschriebenen Arbeiten der Bildenden Kunst liegt jedoch darin, dass die Telefongespräche zwar eins zu eins auf die Bühne gebracht werden, sie jedoch vom Publikum nicht derart rezipiert werden können, da sie eigentlich nur für die Performer zu hören sind, das Publikum erst das verarbeitete Material zu hören bekommt. So gesehen entsprechen also die Übertitel, die zum ersten Mal bei *Life and Times* eingesetzt werden, am ehesten dem Konzept des Ready-Made.

„Der Grund dafür, dass wir anfangen, Aufnahmen zu machen, war, dass ich vor Jahren erfuhr, vor 10 oder 13 Jahren, dass Warhol überallhin seinen Kassettenrekorder mitnahm und auf den Tisch legte. Und alles veränderte sich. Es geht da nicht darum, das wirkliche Leben aufzunehmen. Da findet nicht eine Unze des wirklichen Lebens statt, eben wegen des Kassettenrekorders. (Zeigt auf das Aufnahmegerät.) Wenn dieses Aufnahmegerät jetzt nicht hier wäre, würde ich mich nie so verhalten, wie ich mich jetzt verhalte. Das verändert alles. Und Andy Warhol lehrte mich darüber etwas, was ich dann ausprobierte. Ich war deprimiert. Aber in dem Moment, als ich einen Kassettenrekorder in meine Tasche steckte und anschaltete, verflog die Depression, weil ich merkte: ‚Wow, scheiße ich bin etwas. Ich muss etwas tun.‘“¹²³

Die Warhol’sche Technik, alle Gespräche einfach aufzunehmen, produzierte das Textmaterial für *No Dice*, für die weiteren Produktionen wurde mit gezielten Fragestellungen gearbeitet. Zur Erinnerung: Für *Chorègraphie* wurden drei Performer des Nature Theater of Oklahoma gebeten, den letzten Tanz von *No Dice* zu verbalisieren, für *Rambo Solo* wurde Zachary Oberzan gebeten, etwas über Rambo zu erzählen, während für *Romeo and Juliet* unter anderem die Mitglieder des Kollektivs danach gefragt wurden, was sie noch von *Romeo und Julia* wüssten. Während bei *No Dice* die meiste Zeit noch Pavol Liška ‚zu hören‘ ist, ging es bei *Life and Times* vor allem darum, den Fragenden (Liška), so wenig wie möglich zu hören. Kristin Worrall hatte also völlige Freiheit beim Gestalten ihrer Erzählung, Liška fragte nur nach, wenn er etwas akustisch nicht verstand.

8.4 Life story interview

Bei dem mit Worrall geführten Interview handelte sich um ein ‚narratives Interview‘, dass vor allem in den Sozialwissenschaften, insbesondere in der qualitativen Sozialforschung

¹²³ Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André: Prinzip Krise, in ders.: *Performing Politics*. S. 20.

eingesetzt wird, um eine subjektive Sichtweise zu erlangen. Da Worralls Erzählung ihr gesamtes Leben abdeckt, also kein bestimmter Aspekt oder Zeitabschnitt im Vordergrund steht, lässt sich in diesem Fall von einem ‚life story interview‘ sprechen:

„A life story is the story a person chooses to tell about the life he or she has lived, told as completely honestly as possible, what it remembers of it, and what the teller wants others to know of it, usually as a result of a guided interview by another.“¹²⁴

Wie Robert Atkinson ausführte, ist das Erzählen von Geschichten eine der grundlegenden Formen menschlicher Kommunikation, die verschiedene Funktionen einnehmen kann. In der einfachsten und alltäglichsten Form berichtet man von einem Ereignis oder einem Erlebnis, immer unter der Voraussetzung, dass man weiß, was passiert ist. Speziell auf die lebensgeschichtliche Erzählung bezogen führt er aus, dass diese zumeist eine Möglichkeit ist, in unserem Leben einen tieferen Sinn zu entdecken, durch die Reflexion und die, für die Erzählung notwendige, Strukturierung der Erlebnisse.¹²⁵

„Perhaps the aspect that most distinguishes the approach [the life story interview] described here from others is that it keeps the presentation of the life story interview in the words of the person telling the story. The finished product is entirely a first-person narrative, with the researcher removed as much as possible from the text.“¹²⁶

Ferner beschreibt Atkinson, dass es in allen Erzählungen bestimmte Muster gibt, angefangen von Geburt und Tod bis zu diversen Übergängen zu neuen Lebensabschnitten, die sich in allen Geschichten wiederfinden. Auch der Soziologe Fritz Schütze, der das narrative Interview für die Biografieforschung nutzt, beschreibt, dass es bestimmte universelle Strukturen in jedem Leben und folglich auch in jeder Lebenserzählung gibt:

„Ich möchte die These vertreten, daß es sinnvoll ist, die Frage nach Prozeßstrukturen des individuellen Lebenslaufs zu stellen und davon auszugehen, daß es elementare Formen dieser Prozeßstrukturen gibt, die im Prinzip (wenn auch z. T. nur spurenweise) in allen Lebensabläufen anzutreffen sind.“¹²⁷

Indem dem Erzähler die Möglichkeit geboten wird, sein Leben retrospektiv als Ganzes zu betrachten, wie alles zusammenpasst oder eben nicht, konstituiert sich eine subjektive Realität des Erzählers, die von ihm selbst interpretiert wird. Durch diese Herangehensweise wird die subjektive Wahrheit unterstützt und es können Rückschlüsse gezogen werden, wie das eigene Leben erfahren und in verschiedenen Lebensphasen interpretiert wurde. Das

¹²⁴ Atkinson, Robert: The life story interview. S. 8.

¹²⁵ Vgl.: Atkinson, Robert: The life story interview. S. 1.

¹²⁶ Atkinson, Robert: The life story interview. S. 2.

¹²⁷ Schütze, Fritz: Biographieforschung und narratives Interview, in: Neue Praxis 13 (1983), 3, pp. 283-293. URL: <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0168-ssaar-53147> [10.09.2014]

autobiografische Interview legt also keinerlei Wert auf eine irgendwie geartete historische Objektivität, sondern lässt der Erzählung völlig freien Lauf.

„Keep in mind that the point of the life story is to give people the opportunity to tell their story the way they choose to tell it. Coherency and honesty can be part of the collaborative process, if necessary. But it all depends on how willing or open the storyteller is to be guided in telling a truthful story if that is not what is told in the first place.“¹²⁸

Die oftmals gestellte Frage „Wer bin ich?“ wurde im Theater der 90er Jahre vor allem mit dem Hinweis auf künstliche Realitäten beantwortet, indem Identität als eine mediale Konstruktion begriffen wurde;¹²⁹ das autobiografische Interview wäre eine Möglichkeit, andere Antworten auf diese Frage zu erhalten, da die Interpretationsmacht zuerst einmal zurück an die Person gegeben wird, um deren Leben es sich handelt. „Telling a life story the way one sees it, can be one of the most emphatic answers to the question ‘Who am I?’“¹³⁰

Vor allem die von Schütze konstatierte These, dass sich bestimmte Strukturen in allen Biografien wiederfinden, erklärt das hohe Identifikationspotential, das die einzelnen Episoden von *Life and Times* für das Publikum haben; gleichzeitig grenzt sich das Nature Theater of Oklahoma von dem Trend ab, immer ‚spektakulärere‘ Experten auf der Bühne zu präsentieren.¹³¹

Nicht, dass das Publikum und Worrall die exakt gleichen Erlebnisse hatten, vielmehr werden in *Life and Times* allgemeingültige Themen angesprochen; die individuellen Erinnerungen von Worrall treffen auf das kollektive Gedächtnis des Publikums. Der Begriff des „kollektiven Gedächtnis[ses]“ wurde vor allem durch den Soziologen und Philosophen Maurice Halbwachs geprägt, für den es eine Grundbedingung des Individuellen darstellte:

„Es würde in diesem Sinne ein kollektives Gedächtnis und einen gesellschaftlichen Rahmen des Gedächtnisses geben, und unser individuelles Denken wäre in dem Maße fähig, sich zu erinnern, wie es sich innerhalb dieses Bezugsrahmens hält und an diesem Gedächtnis partizipiert.“¹³²

Jeder Zuschauer hat bis zu einem gewissen Grad die gleichen Erfahrungen – Kindergarten, Schule, Pubertät etc. – gemacht, auch wenn sich die konkrete Ausformung jeweils unterschieden hat.

¹²⁸ Atkinson, Robert: *The life story interview*. S. 7.

¹²⁹ Vgl.: Tiedemann, Kathrin; *Reality Strikes back*. S. 6.

¹³⁰ Atkinson, Robert: *The life story interview*. S. 9.

¹³¹ Vgl.: Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André: *Prinzip Krise*, in ders.: *Performing Politics*. S. 19

¹³² Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. S. 21

8.5 Parrhesia

In sechs Vorlesungen, die Michel Foucault 1983 an der Universität von Berkeley gehalten hat, konzentrierte er sich auf den griechischen Begriff der Parrhesia (,pan‘ = alles, ,rhema‘ = das Gesagte; frei sprechen, Freimütigkeit, Aufrichtigkeit, die Wahrheit sprechen); die Tonbandaufzeichnungen dieser Vorlesungen wurden transkribiert und als *Diskurs und Wahrheit* veröffentlicht.¹³³ Interessant erscheint mir Parrhesia hier nicht so sehr in Foucaults Kontextualisierung bzw. hinsichtlich seiner Fragen danach, wer in der Lage sei, die Wahrheit zu sprechen, und vor allem in welchem Verhältnis zur Macht, sondern um Kristin Worralls Lebenserzählung zu thematisieren, auch wenn, wie Foucault ausführt, die Parrhesia ursprünglich nur den männlichen Mitgliedern der Gesellschaft vorbehalten war.

„Derjenige, der *parrhesia* gebraucht, der parrhesiastes, ist jemand, der alles sagt, was er im Sinn hat: Er verbirgt nichts, sondern öffnet den anderen Menschen durch seine Rede vollständig sein Herz und seinen Sinn.“¹³⁴

Für mich liegt die Spannung in Worralls Erzählung nämlich genau in dem Versuch, alles offen zu legen und nichts zu verbergen, ungeachtet der Tatsache, wie es von anderen bewertet werden würde und welche Folgen dies nach sich ziehen würde. Um juristische Folgen abzuwenden, wurden zwar die Namen verändert, jedoch wurde oftmals von Zuschauern bemerkt, wie unvorstellbar banal und unpolitisch ihre Ansichten seien.

Es ist dies ein wesentliches Kennzeichen der Parrhesia, das sich der Sprecher einer Gefahr aussetzt, indem er wahr spricht. Foucault vergleicht hierfür das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler mit dem Verhältnis eines Philosophen und eines Tyrannen. Sowohl Lehrer als auch Philosophen sprechen die Wahrheit oder zumindest das, was ihnen als wahr erscheint; mit dem wesentlichen Unterschied, dass der Philosoph gegebenenfalls sein Leben aufs Spiel setzt, indem er z. B. den Tyrannen charakterisiert. Parrhesia bedeutet also immer ein bestimmtes Risiko, das jemand eingeht, auch wenn dieses nicht ausschließlich für Leib und Leben bestehen muss. Dieses Risiko besteht insofern für mich in Worralls Erzählung, als sie durch das völlige Offenlegen und vor allem ohne die Möglichkeit, das Gesagte nachher noch zu korrigieren, sich allen möglichen bereits kurz angedeuteten Bewertungsmechanismen aussetzt, wodurch für mich ein wesentlicher Unterschied zu den Experten des Alltags besteht. Auch diese sprechen in den Proben alles aus und erzählen oft sehr freimütig von ihren jeweiligen Lebenserfahrungen; diese Erzählungen werden jedoch bearbeitet und entsprechend kontextualisiert; zudem werden auch bestimmte Details auf der Bühne nicht

¹³³ Vgl.: Foucault, Michel: *Diskurs und Wahrheit*.

¹³⁴ Foucault, Michel: *Diskurs und Wahrheit*. S. 10.

ausgesprochen.¹³⁵

„Bei *parrhesia* hebt der Sprecher die Tatsache hervor, daß er beides ist, nämlich das Subjekt des Aussagens und das Subjekt des Auszusagenden – daß er selbst das Subjekt der Meinung ist, auf das er sich bezieht. [...] Die spezifische ‚Sprechtätigkeit‘ des parrhesiastischen Aussagenden nimmt somit folgende Form an: ‚Ich bin derjenige, der dieses und jenes denkt.‘“¹³⁶

Laut Foucaults Ausführungen sind es vor allem die stimmlichen Qualitäten, die die Zuschauer überzeugen, bzw. das Gesagte als glaubwürdig erscheinen lassen – eine Qualität, die in *Life and Times* durch die spezifische Inszenierung verloren geht –, jedoch führt er ferner aus:

„Die Überzeugungskraft dieser Rede wirkt weniger durch die Konsistenz der Argumente als durch die performative Kraft der Parrhesia. In ihr bezieht der Sprechende einen Platz in der Ordnung von Reden und Zuhören.“¹³⁷

Auch wenn Worrall auf der Bühne zumeist nicht mehr selbst spricht, ist es meiner Meinung nach trotzdem der spezifischen performativen Kraft geschuldet, dass man sich mit dem Gesagten identifiziert, und dass das Gesagte glaubwürdig ist.

8.6 Das Autobiografische

No Dice, stärker noch *Life and Times*, spielt mit einer scheinbaren Authentizität des Autobiografischen, auch wenn die einzelnen Autobiografien in *No Dice* nicht mehr einzeln zuzuordnen sind. Bezogen auf eine Theorie der Autobiografie beschreibt Paul de Man in seinem Text *Autobiographie als Maskenspiel*, dass die Annahmen über einen autobiografischen Diskurs den Blick des Lesers von vornherein einengen.¹³⁸ Zudem stellt er die Frage, ob man die Autobiografie als Gattung bezeichnen sollte, denn sieht man in der Autobiografie mehr als eine bloße Reportage, „wirkt [die Autobiografie] im Vergleich zur Tragödie oder zur epischen oder lyrischen Dichtung stets ein wenig zweitklassig und dünnblütig [...]“¹³⁹.

Ähnlich problematisch sieht de Man auch die oftmals angestrebte Unterscheidung zwischen dem Autobiografischen und dem Fiktionalen. „Autobiographie ist damit keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten

¹³⁵ Foucault, Michel: Diskurs und Wahrheit. S. 14.

¹³⁶ Foucault, Michel: Diskurs und Wahrheit. S. 11.

¹³⁷ Foucault, Michel: Diskurs und Wahrheit. S. 13.

¹³⁸ Vgl.: de Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel.

¹³⁹ de Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel. S. 131.

auftritt.¹⁴⁰

Da der Zuschauer in *No Dice* nur noch mit Versatzstücken der einzelnen Biografien konfrontiert wird, stellt sich für mich die Frage, inwieweit er die autobiographischen Bezüge noch dechiffrieren kann, um so von einem authentischen Material auszugehen. Wann ist der Punkt erreicht, wo das Textmaterial zu beliebig wird, um es noch einer oder mehreren Personen zuzuordnen? Und ist gegebenenfalls diese Zuordnung ein Zeichen für Authentizität?

¹⁴⁰ de Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel. S. 134.

9 Exkurs: Cage und Cunningham

Zu den künstlerischen Hauptreferenzen des Nature Theater of Oklahoma zählen Merce Cunningham und John Cage, was sich unter anderem im vermehrten Einsatz von aleatorischen Elementen äußert – hier sei noch einmal an die bereits erwähnten Würfel bzw. das Kartenspiel erinnert. Der folgende Exkurs wirft einen kurzen Blick auf die künstlerischen Arbeit von Cage und Cunningham, um vor allem einen Bezugsrahmen für die Arbeit *Poetics: A ballet brut* zu schaffen.

Merce Cunningham hat seit Beginn der 50er Jahre die Struktur seiner Stücke aleatorisch ermittelt und zwischen sich und das Werk bewusst den Zufall gestellt. Seine Choreografien zeigen weder Handlungsstränge noch Geschichten, sondern ausschließlich Körper, die sich in klaren Formen durch Raum und Zeit bewegen.¹⁴¹

Im Gegensatz zum klassisch-abendländischen Bühnentanz bewegen sich die Tänzer nicht ‚zur‘ Musik, sondern ‚parallel‘ dazu. Die meisten Stücke wurden in Stille choreografiert, und die Musik bei der Premiere das erste Mal eingespielt. Musik und Tanz sollen ‚friedlich koexistieren‘, wobei das einzige gemeinsame Kennzeichen in der Dauer liegt.¹⁴²

Die Zusammenarbeit von John Cage und Merce Cunningham begann in der Mitte der 40er Jahre, jedoch erst für *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three (1951)* wurden sowohl für die Choreografie als auch für die Komposition Zufallsoperationen verwendet, was die weitere Zusammenarbeit entscheidend prägte. Das hierbei für beide Künstler relevante Kriterium ist, dass für sie sowohl Musik als auch Tanz ‚Zeit-Künste‘ darstellen.¹⁴³

Indem sich Cunningham die Prinzipien der Aleatorik zunutze macht, kann er Bewegungen losgelöst von ihrem ursprünglichen Ausdruck choreografieren, wobei er sie dafür zuerst in ihre Einzelteile zerlegt und aus diesen dann durch Zufallsoperationen neue Bewegungen konstruiert.¹⁴⁴

„Zentrale Entscheidungsprozesse in Cunninghams Choreographien sind also dem Zufall überstellt, obwohl er namentlich für sie zeichnet. Die aleatorische Arbeit findet Eingang in die Kooperation mit Komponisten, Musikern, Bühnenbildnern oder Kostümbildnern. Vor allem prägt die Aleatorik das Choreographieren selbst, also die Bewegungsgestaltung, ihre sequentielle Abfolge, ihre Körpergestalt, ihre Raumorientierung sowie der Zeiten der Bewegungsausführung – umfassend angewandt in Stücken wie *Untitled Solo (1953)* oder

¹⁴¹ Huschka, Sabine : Reiner Tanz nach dem I-Ging. S. 169.

¹⁴² Vgl.: Hilger, Silke: Cage und Cunningham. S. 61.

¹⁴³ Huschka, Sabine : Reiner Tanz nach dem I-Ging. S. 170.

¹⁴⁴ Huschka, Sabine : Reiner Tanz nach dem I-Ging. S. 172.

Suite by Chance (1953).¹⁴⁵

Für Cage wird in einer, auf dem Zufall aufbauenden, nicht intentionalen Musik, das Hören der Musik zu einer eigenen Handlung, wodurch die Musik zur Musik des Hörers und nicht des Komponisten wird:

„However, chance operations are not mysterious sources of “the right answers.” They are a means of locating a single one among a multiplicity of answers, and, at the same time, of freeing the ego from its taste and memory, its concerns for profit and power, of silencing the ego so that the rest of the world has a chance to enter into the ego’s own experience, whether that be outside or inside.“¹⁴⁶

Auch wenn in den *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* das erste Mal sowohl Cage als auch Cunningham zwar gleichzeitig, jedoch voneinander unabhängig mit Zufallsoperationen arbeiten und dabei die Grundlagen für die weitere Entwicklung gelegt wird, so zählen zu den eigentlichen Schlüsselwerken *Music of Chances* (1951) – ein Stück, das Cage erstmals ausschließlich nach dem I Ging-Verfahren erarbeitet, und das sich durch das völlige Fehlen von willkürlichen kompositorischen Eingriffen auszeichnet – sowie Cunninghams Choreografie *Suite of Change* (1953), die erstmals ausschließlich mit Zufallsoperationen choreografiert wird.

Die Choreografie zu Christian Wolffs Komposition *For Magnetic Tape I-IV* (1953) stellte dann insofern eine Weiterentwicklung dar, als sämtliche Körperbewegungen und auch die räumlichen und zeitlichen Strukturen ausschließlich vom Zufall bestimmt wurden. In dieser Arbeit wurde sich Cunningham des ‚multidirektionalen‘ in seiner Arbeit bewusst: durch die zufallsbedingte räumliche Anordnung der Tänzer gibt es für den Zuschauer kein zentral ausgerichtetes Bühnengeschehen mehr; und auch die einzelnen Tänzer bewegen sich unabhängig voneinander.

„Was insbesondere in den Arbeiten von Cunningham, auf den ersten Blick wie eine Befreiung der Tänzer von den kompositorischen Strukturen wirkt, ist im Gegenteil die Akzeptanz von neuen und viel strikteren Regeln und Zwängen. Die Tänzer haben die Aufgabe, das neu generierte Material aufzunehmen und ihren Fähigkeiten entsprechend zu adaptieren und dann zu realisieren.“¹⁴⁷

Silke Hilger nennt an dieser Stelle den für mich wesentlichen Unterschied zwischen Cage und Cunningham: Da die Choreografien von Menschen ausgeführt werden, können nicht

¹⁴⁵ Huschka, Sabine : Reiner Tanz nach dem I-Ging. S. 172.

¹⁴⁶ Cage, John: Lecture on the weather, hier zitiert nach: <http://streamingmuseum.org/john-cage-lecture-on-the-weather-2> [10.09.2014].

¹⁴⁷ Hilger, Silke: Cage und Cunningham. S. 62.

alle Zufallsoperationen eins zu eins realisiert werden, wie auch Cunningham beschrieb:

„There are also some practical decisions, always, which have to be made, some have to do with human beings. Like, if you are on the floor and suddenly you have to be high in the air, you have to do something inbetween. Technologicly, we could be there, as I said before, as I explained to one of the students, this morning, she asked this question. I said with technology you could be here and in the next moment up there, but without that, you have to get somehow there up. But I take that as part of the human act, as part of the humanness of it, if I can put it this way.“¹⁴⁸

Bis zu einem gewissen Grad trifft dieser ‚menschliche Faktor‘ auch auf die Arbeiten von Cage zu, den auch er war teilweise für die Umsetzung seiner Kompositionen auf Musiker angewiesen, wodurch die Möglichkeiten bestimmte Aspekte umzusetzen, automatisch begrenzt waren.

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Künstler ist, dass sie beide den Zufall als Chance begreifen, ihre Möglichkeiten zu erweitern, um so auf Kompositionen bzw. Choreografien zu stoßen, die sie sonst nicht verwirklicht hätten.

Erwähnenswert scheint mir an dieser Stelle noch, dass insbesondere Cunningham sehr stark mit einem bestimmten Bewegungsrepertoire arbeitet, wodurch sich implizit auch eine Vorhersehbarkeit ergibt. Für jeden Parameter bei den Zufallsoperationen gibt es eine Entsprechung im Bewegungsvokabular, das die Tänzer dann umsetzen. Da die Parameter sowie das entwickelte Bewegungsvokabular meist überschaubar begrenzt sind, könnten theoretisch sämtliche möglichen Choreografien vorhergesehen werden, weshalb die Erweiterung, die der Zufall auf der einen Seite bietet, gleichzeitig eine Einschränkung bedeutet. Zu seiner Arbeit *Minutiae* (1954) führte Cunningham aus:

„The title for *Minutiae* was explicit. The movements were small in scale, details only. They were found by watching people out of the window of the studio in the street. At least that’s what I replied when I was asked. But it wasn’t entirely true. They were, mostly movements anyone does when getting set to a larger movement. They were (and are) the movements before the effort. The procedure was by chance, with each dancer, there were six, being given a separate line, like a separate life, occasionally coming together. The object made by Robert Rauschenberg was added to the scene with no visible derangement other than that of any object being where it is. The music by John Cage was added, too. So there were now three elements, the movement, the sound and a visual action – the action in this case being a small mirror in the object, hung in such a fashion that it moved as we came close to it and the wind carried. It was during a rehearsal of *Minutiae* that I saw my first light runthrough without dancers.“¹⁴⁹

Aus folgenden Überlegungen erscheinen mir Cunninghams Ausführungen hier sehr

¹⁴⁸ Cunningham, Merce: chance conversations, hier zitiert nach:

<http://www.walkerart.org/channel/1981/chance-conversations-an-interview-with-merce> [13.11.2014].

¹⁴⁹ Cunningham, Merce hier zitiert nach: Hilger, Silke: Cage und Cunningham. S. 68.

relevant: Das Bewegungsvokabular entstammt dem Alltag, ist also nicht genuin ein künstlerisches Produkt, sondern wird erst durch den Vollzug auf der Bühne zu etwas Artifiziellem. Wann welcher Tänzer welche Bewegungen vollzieht, wird genauso wie die Wege, die sie zurücklegen müssen über Zufallsoperationen ermittelt, wodurch ein Zusammentreffen der Tänzer auf der Bühne möglich ist. Auch hier wird die bereits erwähnte Multidirektionalität offensichtlich. Im gleichen Maße, wie es für die Tänzer also keine falschen und richtigen Positionen gibt, so gibt es auch für die Zuschauer keinen richtigen oder falschen Blickwinkel, um das Geschehen zu betrachten. Es kommt also zu einer Enthierarchisierung des Blickes. Die Alltagsbewegungen kann man auch bis zu einem gewissen Grad als Analogie zu Cages Arbeit mit Umweltgeräuschen begreifen, wobei hier noch einmal darauf hingewiesen werden muss, dass Cunningham die Tänzer die Bewegungen nicht immer bis zum Ende ausführen ließ, sondern nur die Anfänge von bestimmten Bewegungen choreografierte. Dadurch hatten die Zuschauer nun die Möglichkeit, die Bewegungen mental zu vervollständigen und die Bewegungszitate zu kontextualisieren; im gleichen Maße wurde man aber auch ermächtigt frei zu assoziieren, weil es auch hier kein richtig oder falsch gibt.

Der dritte für mich relevante Punkt ist in diesem Zitat der Verweis auf das Bühnenbild-Objekt von Robert Rauschenberg, das genauso eigenständig funktioniert wie die Musik oder der Tanz. Auch hier gab es also keine Hierarchie der einzelnen Theater Elemente.¹⁵⁰

„Cunningham stellt indessen Tanzen in einer selbstartikulierten Präsenz aus, das – gezielt alogisch operierend – auf eine eigenstrukturierende Wahrnehmung zielt, in der Sinnangebote des Bühnengeschehen nicht ‚hinter‘ den Bewegungen, im Semantischen, erschlossen werden.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Hilger, Silke: Cage und Cunningham. S. 68f.

¹⁵¹ Huschka, Sabine : Reiner Tanz nach dem I-Ging. S. 170f.

10 Der Zuschauer

„Im klassischen Theater gelten die Zuschauer als passive Rezipienten, die sich mit dem Bühnengeschehen einführend identifizieren. [...] Im zeitgenössischen, sogenannten postdramatischen Theater ist der Zuschauer oft das Hauptaugenmerk der Performance, nicht selten sogar der Teilnehmer.“¹⁵²

Zumindest das europäische Theater – verstanden als Literaturtheater – wird immer als Nachahmung der Wirklichkeit bestimmt: Die Schauspieler spielen gewisse Rollen und das Publikum soll sich mit diesen Rollen identifizieren. Durch Bertolt Brechts episches Theater wurde die Rolle des Zuschauers immer wichtiger: der Zuschauer soll wach und kritisch sein und das Geschehen auf der Bühne hinterfragen, während die Schauspieler eine Distanz zur Rolle einnehmen sollen. Der ideale Zuschauer wurde der aktive Zuschauer, der nicht nur passiv das Geschehen auf der Bühne genießt.

Die Differenz zwischen den Schauspielern und den Zuschauern ist zumeist auch den architektonischen Gegebenheiten der meisten Theater oder Spielstätten geschuldet. Abgesehen von Formen des Straßentheaters wird die exakte Trennung zwischen den beiden Gruppen erst in den 60er Jahren bei Happenings aufgelöst. Auch die Versuche Max Reinhardts, der sich teilweise am japanischen Theater orientiert und einen Steg von der Bühne ins Publikum legt, löste diese Grenzen nicht auf, weil der Steg nur für die Schauspieler ist. Ich verzichte an dieser Stelle bewusst darauf, näher auf weitere Versuche einzugehen, die Grenze zwischen den Darstellern und den Zuschauern räumlich aufzuheben, insbesondere, weil in den meisten Produktionen wieder mit einer klaren räumlichen Trennung der beiden Gruppen gearbeitet wird. Diese Bestrebungen gehören zu den Tendenzen, die den Zuschauer ermächtigen sollen und ihm die Möglichkeit geben, alles, was von ihm gesehen werden kann, frei zu kontextualisieren und zu assoziieren, da es keinen absoluten Sinn mehr gibt. Der Zuschauer wird also bis zu einem gewissen Grad sein eigener Regisseur.

„Im gleichen Maße wie sich die starren architektonischen Gegebenheiten im Theater zusehends aufgelöst haben, ist auch eine der Grundprämissen des klassischen Theaters, das Spielen von oder Arbeiten mit Rollen, zunehmend verschwunden. Insbesondere im postdramatischen Theater sind ‚Rollen‘ zumeist obsolet geworden, vielmehr stehen die Performer als Performer auf der Bühne. Die Rolle ist jedoch nicht komplett verschwunden, vielmehr wird nunmehr von der Rolle des Zuschauers gesprochen.“¹⁵³

¹⁵² Sieburg, Angelika: Paradoxien des Zuschauens. S. 7.

¹⁵³ Deck, Jan: Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater, in ders.: Paradoxien des Zuschauens. S. 9.

In Anlehnung an die Performance Art der Bildenden Kunst begann sich Theater immer mehr auf seine eigenen Stärken – insbesondere den Live-Aspekt – zu besinnen. Theater ist das einzige Medium, indem die Produktion und die Rezeption von Kunst zusammenfallen, indem die Darsteller und die Zuschauer eine bestimmte Zeit im gleichen Raum verbringen, so zumindest die Grundthese vieler Theoretiker.

Freilich muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass dies im zeitgenössischen Tanz- und Performance-Schaffen nicht immer der Fall ist – exemplarisch verwiesen sei hier auf die Serie *Dancers* des belgischen Künstlers Kris Verdonck, in dessen Aufführungen es nur mehr Rezipienten gibt, da die Darsteller durch ‚tanzende‘ Maschinen ersetzt werden. Auch die Arbeiten von Dries Verhoeven, der versucht, in seinen theatralen Arbeiten komplett ohne Darsteller auszukommen, wodurch das gesamte Publikum – in Ermangelung derselben – zu Darstellern wird, lassen sich hier als Beispiele anführen. Sowohl die Arbeiten von Verdonck als auch Verhoeven zeichnen sich jedoch noch immer durch ihren Live-Charakter aus, das Publikum erlebt die Performance in einem fixen räumlichen Setting und auch in einem zeitlich fixierten Rahmen.

Angesichts des Ephemerens des Theaters und der Unmöglichkeit einer exakten Wiedergabe einerseits und der mechanischen Speicherung von Telefongesprächen andererseits, drängt sich die Frage auf, inwieweit die Herangehensweise von Copper und Liška als ein Rückschritt (miss-)verstanden werden könnte – und warum sie sich ausgerechnet für das Medium Theater entschieden haben. Andere künstlerische Ausdrucksformen, wie z. B. das Hörspiel, wären ja eventuell besser geeignet, um das gewonnene Material umzusetzen. In einem Gespräch beantworteten sie meine dahingehenden Fragen mit dem Verweis darauf, dass sie einfach gerne Theater machen würden, und dass sie die exakte Wiederholbarkeit der Gespräche nicht interessiere, bzw. ihrer Meinung nach auch für das Publikum nicht interessant seien. Sobald das Publikum das Theater betreten habe, sei es die Aufgabe der Performer, sich mit dem Publikum auseinanderzusetzen und darum zu ‚kämpfen‘, dass das Publikum das Theater nicht vorzeitig verlasse. Sollten doch einzelne Besucher das Auditorium während der Vorstellung verlassen, sei das insofern ideal, als die Performer daran erinnert werden würden, dass man sich um das Publikum bemühen muss, und das Theater kein Selbstläufer sei und auch nicht dazu werden dürfe.

Die verschiedenen Rollen für den Zuschauer oder auch die Reflexion darüber sind jedoch keine Erfindung des postdramatischen Theaters, wie ich anhand meinen Ausführungen zu Brecht angedeutet habe. Unabhängig davon, ob sich die Rolle des Zuschauers darauf

‚beschränkt‘ anwesend zu sein oder aktiv am Geschehen zu partizipieren, resp. ins Geschehen miteinbezogen zu werden – der Zuschauer ist immer Teil der Aufführung.

Unabhängig von seiner konstituierenden Funktion wird seine Position jedoch immer durch eine bestimmte Distanz zum Geschehen bestimmt, denn die Prozesse und die Grundbedingungen werden von jemand anderem festgelegt. Gerade in dieser distanziert beobachtenden Position hat er jedoch die bis zu einem gewissen Grad auch wichtigste Funktion des Abends inne, weil er alles Gesehene in einen Zusammenhang stellt, die einzelnen Elemente des Abends ordnet und so der gesamten Aufführung erst ihre Bedeutung gibt.

Die Emanzipation des Zuschauers erfolgt hierbei nicht unbedingt dadurch, dass er aktiv in das Geschehen eingreifen kann, wie das bei Formen des Improvisationstheaters oftmals der Fall ist, vielmehr hat er die Möglichkeit, das Geschehen aus dem scheinbar objektiv gegebenen ‚Sinn‘ herauszulösen und zu befreien, auch wenn die eigentlichen Regeln der Performance nicht geändert werden können. Gerade indem Theater die Grenzen und Möglichkeiten der Mitgestaltung des Zuschauers und seine Wahrnehmung thematisiert, wird ein bestimmter Grad von Freiheit ermöglicht. „Es [das Theater] verweist auf das Fragmentarische von Subjektivität und die Grenzen gesellschaftlicher Mitbestimmung, setzt diese Grenzen aber immer wieder aufs Spiel“¹⁵⁴, wie Jan Deck ausführt.

Sehr deutlich wird diese Rolle des Zuschauers in den Arbeiten von John Cage und Merce Cunningham, die trotz ihrer Kollaborationen, in ihren jeweiligen künstlerischen Praxen verhaftet waren, weshalb Musik und Tanz voneinander unabhängig bleiben. Erst durch das Publikum werden die beiden Elemente in einen Sinnzusammenhang gestellt. In einem gemeinsamen Interview führen die beiden dazu aus:

„Merce Cunningham: They [the audience] were very attentive [...]. The whole thing had been very quiet, they weren't restless or anything, and it was clear to me, that they were, we could see the public very easily, because of the lightning, the lighting was very minimal, that they were observed, by what was going on. Whatever kind of judgement they were making, that doesn't matter, but while they were totally observed with it, and in the end, there was this very generous kind of applause, to something they were involved in. This has happened several times, but this time it was really notable for me because of the fact, that everything was visible: the musicians were visible, that we were all doing this in a very flat sense.“

John Cage: When you have this independence of the music and the dance, that we have, than the observer becomes the third point in the triangle, and does, what Marcel Duchamp spoke out: he completes the work. And each triangle is a different triangle.“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Deck, Jan: Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater. S. 17f.

¹⁵⁵ <http://www.walkerart.org/channel/1981/chance-conversations-an-interview-with-merce>. [28.11.2010].

Die Aufgabe der Zuschauer, das Gesehene zusammenzuführen, tritt eigentlich in jeder Art von theatraler Praxis zu Tage, bei den Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma sollen sie jedoch noch eine zusätzliche Funktion erfüllen: das Publikum soll zu einem Experten werden, wie die beiden Regisseure anlässlich von *Life and Times – Episode # 2* ausführen.¹⁵⁶

Das Stück ist nach ganz starken formalen Regeln aufgebaut; Regeln, die insbesondere in der Choreografie sichtbar werden. Auch einfache Schrittfolgen müssen in größter Präzision ausgeführt werden, insbesondere in den Szenen, in denen bis zu zwanzig Leute auf der Bühne stehen. Je mehr Performer die gleiche Bewegung vollziehen, desto leichter wird es für das Publikum, Fehler zu erkennen – das Publikum wird also zum Experten, indem man ihm die formalen Regeln erklärt. Liška erläutert seine Idealvorstellung des Publikums anhand einer Analogie im Sport, anhand eines Football-Spiels. Laut Liška kann jeder Zuschauer über Football mitreden, da die Regeln einfach und für jeden verständlich sind. Durch die scheinbare Simplifizierung des Dargestellten bekommt das Publikum die Möglichkeit, die Leistungen der einzelnen Schauspieler zu bewerten bzw. darüber zu richten. Diese Möglichkeit der Bewertung ist vielleicht ein neues Angebot, insbesondere an die Zuschauer, die gewohnt sind, Theater noch nach klassischen Kategorien zu bewerten, also z. B. dahingehend, ob es einem Schauspieler gelingt, eine Rolle glaubhaft darzustellen, einen Charakter zu verkörpern oder nicht.¹⁵⁷

Durch die Aufwertung des Zuschauers vom aktiven Besucher zu einer Art von Schiedsrichter resp. einem Juror steigt natürlich in gleichem Maße der Druck für die Schauspieler, deren Ziel es ja ist, dem Publikum die bestmögliche Performance zu bieten.

„Das scheint mir eine Formel für viele (nicht alle!) Aspekte des gegenwärtigen Theaters zu sein: Die Insistenz auf Theater als einer Möglichkeit für die Besucher vor allem sich selbst – ihr eigenes Verhalten, ihren Willen, ihren Unwillen, ihre Fähigkeit oder Unfähigkeit – zu erfahren und sich auf ein Spiel einzulassen, sich darin einzuklinken.“¹⁵⁸

Auch Hans-Thies Lehmann geht näher auf die Problematik des Zuschauers ein und beschreibt die sich an der Performance resp. an performativen Praktiken orientierenden Produktionen als solche, die den Zuschauer auf eine Weise involvieren, sodass ihm die Möglichkeit geboten wird, Erfahrungen mit sich selbst zu machen, was von den vielen Theatern oft als eine Chance gesehen wird. Er beschreibt ferner die Versuche, das Publikum dahingehend zu verunsichern, ob das Dargestellte überhaupt noch Kunst sei,

¹⁵⁶ Vgl.: Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André: Prinzip Krise, in ders.: *Performing Politics*. S. 15.

¹⁵⁷ Gespräch im Rahmen der internationalen Sommerakademie in Hamburg.

¹⁵⁸ Lehmann, Hans-Thies: Vom Zuschauer, in: Deck, Jan: *Paradoxien des Zuschauens*. S. 22.

und stellt die These auf, dass der Zweifel über die eigene Wahrnehmung ein konstitutives Element der heutigen Kunst sei.¹⁵⁹

Florian Malzacher beginnt seine Ausführungen über das Publikum resp. den Zuschauer mit einem Monolog aus der Produktion *Showtime* (1996) der britischen Gruppe Forced Entertainment, wie er von dem Performer Richard Lowdon vorgetragen wurde:

„There is a word for people like you, and that word is audience.

An audience comes to a theatre perhaps to see something which if they saw it in real life, they may find offensive... Perhaps you've come here this evening, because you want to see something you've only done in the privacy of your own homes, something perhaps you wished you'd done in the privacy of your own homes or something that you dreamed about doing in the privacy of your own homes. An audience likes to sit in the dark and to watch other people do it. Well, if you've paid your money – good luck to you.

However, from this end of the telescope things look somewhat different – you all look very small, and very far away and there's a lot of you. It's important to remember that here are more of you than of us. So, if it does come to a fight, you will undoubtedly win.“¹⁶⁰

Malzacher hebt hier vor allem den Punkt hervor, dass das Publikum immer in der Mehrheit ist und demzufolge auch die Möglichkeit hat, alle Geschehnisse auf der Bühne zu stoppen, sollte ihm notwendig erscheinen. Auch wenn sich Malzacher in seinen Aufführungen im Speziellen auf die Arbeiten von Forced Entertainment bezieht, so ist einer der für mich zentralen Punkte, dass man immer als Zuschauer, als Zeuge oder als Voyeur anwesend ist.¹⁶¹

„You are as responsible for everything you see as you were for everything you do. The problem was that you didn't always know, what you were seeing until later, maybe years later, it just stayed stored in your eyes.“¹⁶²

Tim Etchells, künstlerischer Leiter von Forced Entertainment, verwendet dieses Zitat aus den Aufzeichnungen eines Vietnamberichterstatters, da in diesem Zitat für ihn deutlich wird, dass man für alles Gesehene ein Zeuge ist und dadurch automatisch auch eine Verantwortung gegenüber dem Gesehenen hat; unabhängig davon, in welchem Kontext man was sieht. Nimmt man diese, durch die Zeugenschaft entstandene Voraussetzung ernst, so ergibt sich automatisch ein Bild, das dem von Guy Debords in *Die Gesellschaft des Spektakels* beschrieben passiven Zuschauer entgegengesetzt ist.¹⁶³

Guy Debord nennt als Beispiel für den passiven Zuschauer, den Zuschauer, der allein vor

¹⁵⁹ Lehmann, Hans-Thies: Vom Zuschauer, in: Deck, Jan: Paradoxien des Zuschauens. S. 24f.

¹⁶⁰ Richard Lowdon, Eröffnungsmonolog von *Showtime*. Hier zitiert nach: Malzacher, Florian: There is word for people like you: Audience, in: Deck, Jan: Paradoxien des Zuschauens. S. 41.

¹⁶¹ Malzacher, Florian: There is word for people like you: Audience. S. 42.

¹⁶² Herr, Michael hier zitiert nach: Etchells, Tim: Certain Fragments. S. 20.

¹⁶³ Malzacher, Florian: There is word for people like you: Audience. S. 44.

dem Fernseher sitzt und etwas fertiges, bereits vorproduziertes sieht und dabei ausschließlich darauf bedacht ist, nicht den Anschluss zu versäumen.¹⁶⁴

Im Gegensatz zum Fernsehen wird das Theater nun aber live produziert und gleichzeitig rezipiert und ist daher auch nicht exakt wiederholbar. In Anbetracht der Masse an semiotischen Zeichenketten, die im Theater auftreten, kann der Zuschauer, nie alles (bewusst) wahrnehmen. Licht, Ton, Performer, Text, Musik etc. – um exemplarisch ein paar zu nennen –; all dies sieht bzw. nimmt der Zuschauer gleichzeitig wahr. Dabei ist es schlichtweg unmöglich, sich jedem einzelnen Element mit der gleichen Aufmerksamkeit zu widmen. Zusätzlich zur unmöglichen exakten Wiederholung einer Aufführung, gibt es auch keine adäquaten Methoden, alle Elemente für eine nachfolgende Analyse zu speichern.

Unabhängig von der bereits beschriebenen Flüchtigkeit der ‚einen‘ Performance, kann man dieser Problematik auch nicht durch einen wiederholten Besuch einer Vorstellung gerecht werden, da, wie Erika Fischer-Lichte ausführt, das menschliche Gedächtnis unzuverlässig ist, und nicht wie ein Speicher funktioniert, welcher Informationen eins zu eins wiedergibt, sondern vielmehr vergangene Erlebnisse abhängig vom jeweiligen Kontext oder der spezifischen Situation neu (re-)konstruiert. Konkret auf das Theater bezogen bedeutet das, dass man sich bei jedem weiteren Vorstellungsbuch jeweils auf neue Aspekte konzentriert und im Zuge dessen die Erfahrungen aus dem ersten Besuch bereits interpretativ eingesetzt werden.¹⁶⁵

Der Zuschauer ist so gesehen also per se ein schlechter Zeuge, der als solcher aber permanent Entscheidungen treffen muss, weshalb insbesondere zeitgenössisches Theater zuweilen ein Gefühl des Mangels bzw. schlichtweg der Überforderung hervorrufen kann, wie Malzacher ausführt:

„Auf der anderen Seite ist das Sehen auch etwas sehr reizvolles, dem man sich, wenn überhaupt, nur sehr schwer entziehen kann. Insbesondere wenn die Lichtverhältnisse es erlauben aus dem Dunkeln heraus das Geschehen auf der Bühne zu betrachten, wird der Zuschauer unabhängig von der Qualität seiner Zeugenschaft zu einem Voyeur, wobei dieser Genuss oft auch nur so lange anhält, bis gerade der Voyeurismus des Publikums ausgestellt und die Dreistigkeit des Blicks thematisiert wird. Den gleichen Prinzipien wie dem Voyeurismus und der Zeugenschaft ist auch die Kritik oder der kritische Blick unterworfen, jeglicher Versuch des Zuschauers dem Geschehen gerecht zu werden, kann ins Gegenteil gewendet werden.“¹⁶⁶

¹⁶⁴ Vgl.: Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels.

¹⁶⁵ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S.278

¹⁶⁶ Malzacher, Florian: There is word for people like you: Audience. S. 48f.

11 Resümee

Wie eingehend beschrieben, stellt diese Arbeit einen Versuch dar, herauszuarbeiten, was denn die spezifischen Kennzeichen der Arbeit des Nature Theater of Oklahoma seien bzw. ob sich ein Alleinstellungsmerkmal bestimmen lässt, indem man das gesamte Œuvre berücksichtigt.

Wie anhand der diversen Beispiele offensichtlich wurde, lassen sich die meisten der beschriebenen Inszenierungsansätze auch bei anderen Künstlern oder Kollektive beobachten. Abhängig davon, auf welchen Aspekt man sich konzentriert, resp. welche Fragen man im Speziellen stellt, ließe sich die Aufzählung der jeweiligen Beispiele auch noch beliebig fortsetzen, vorausgesetzt die Konzentration erfolgt auf einzelne Aspekte.

So gesehen lässt sich der von mir unternommene Versuch, das gesamte Œuvre zu untersuchen, um ein Alleinstellungsmerkmal herauszuarbeiten nur ex negativo als erfolgreich darstellen: Es gibt nicht ‚das‘ Merkmal, vielmehr lässt sich die Arbeit des Nature Theater of Oklahoma am ehesten durch die Unbestimmbarkeit in der jeweiligen Ausformung der einzelnen Arbeiten bestimmen.

Selbst bei meiner Konzentration auf jene Arbeiten, die im Rahmen eines Bühnenkontexts (ob beispielsweise die als Buch veröffentlichte *Episode # 5* noch als Aufführung rezipiert wird, sei dem jeweiligen Rezipienten überlassen) präsentiert wurden, wird deutlich, dass die Analyse zumeist nur im Rückgriff oder durch den Verweis auf diverse künstlerische Sparten erfolgen kann, sich also nicht einmal auf bestimmte Genres oder Ausprägungen der Darstellenden Kunst beschränkt.

Ich glaube, dass in dieser beschriebenen Unbestimmbarkeit für mich persönlich auch die Faszination an der Arbeit des Nature Theater of Oklahoma liegt, auch, da sich das Ende des von mir beschriebenen Entwicklungsbogens derzeit nicht absehen lässt. Liška und Copper wollen sich derzeit offen lassen, wie die letzten Episoden von *Life and Times* präsentiert werden und ob oder wie es darüber hinaus überhaupt mit der Company weiter geht.

Andererseits stellt sich für mich jedoch auch die Frage, ob diese Unbestimmbarkeit ausreichend ist, um das Schaffenswerk als eigenständige künstlerische Position wahrzunehmen, da in dem Versuch, für jede Arbeit neue Genres zu erschließen meines Erachtens auch die Möglichkeit liegt, zu beliebig zu werden. Ungeachtet der Tatsache, dass jegliche Rezeption mit einer Kontextualisierung einhergeht, unterminiert die Herangehensweise des Nature Theater of Oklahoma jegliche Möglichkeit, die einzelnen

Arbeiten direkt zu vergleichen. Zudem lässt sich auch nicht mehr klar beurteilen, inwiefern gewisse Strategien weiter entwickelt wurden. Es zeugt zwar von einer gewissen Innovativität und Experimentierfreudigkeit, immer andere Strategien anzuwenden – viele der Arbeiten lassen sich nur mehr unter dem Aspekt betrachten, dass sich die Künstler das erste Mal mit bestimmten Fragen oder Herangehensweisen auseinandergesetzt haben –, jedoch ist es dadurch auch schwerer, von einem klar erkennbaren Entwicklungsbogen zu sprechen.

Es sollen dadurch keine konzeptionellen Überlegungen von Seiten der Künstler negiert werden. Vielmehr soll abschließend noch einmal verdeutlicht werden, mit welchen Problemstellungen ich in meiner Arbeit unter anderem konfrontiert war: Wie ich beispielsweise in dem Exkurs über Merce Cunningham und John Cage zu verdeutlichen suchte, lässt sich die Arbeit *Poetics: A ballet brut* bis zu einem gewissen Grad als Versuch lesen, in verschiedenen Künsten bereits etablierte Strategien zu nutzen; im speziellen Fall die Arbeit mit Aleatorik und die Verwendung von ‚Objet trouvés‘ in Form von alltäglichen Bewegungsmaterialien. Die Weiterentwicklung des Nature Theater of Oklahoma besteht also darin, einerseits die Strategien in einem ganz klar theatralen Kontext zu präsentieren und im Gegensatz zu Cunningham eben nicht mit ausgebildeten Tänzern zu arbeiten.

In der folgenden Arbeit *No Dice* wird zwar weithin mit alltäglichem Bewegungsmaterial und Aleatorik gearbeitet, aber der Fokus liegt durch die aufgezeichneten Telefongespräche vor allem auf die Sprache. Auch die Sprache wird bis zu einem gewissen Grad als *Objet trouvés* behandelt, ein direkter Vergleich der beiden Arbeiten ist jedoch nur in sehr eng gesetzten Parametern wirklich zielführend, da unterschiedliche künstlerische Strategien verfolgt werden.

So gesehen lässt sich bis zu einem gewissen Grad die Aneignung von unterschiedlichen künstlerischen Strategien als ein Merkmal des Nature Theater of Oklahoma beschreiben, doch auch dadurch kann man nicht per se von einer eigenständigen künstlerischen Position sprechen, da die Inter- resp. Transdisziplinarität ein generelles Merkmal des zeitgenössischen Theaters darstellt. In diesem Sinne lässt sich die Arbeit des Nature Theater of Oklahoma als beispielhaft für viele Tendenzen im zeitgenössischen Theater- und Performanceschaffen beschreiben.

Ich bin mir dessen bewusst, dass ich mit den von mir ausgewählten Aspekten keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit behaupten kann, beispielsweise ließe sich die Frage stellen, inwieweit die Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma durch ihre starke Konzentration auf formale Aspekte politische Arbeiten sind – verwiesen sei hier auf Jean-Luc Godards oft

zitierten Ausspruch: „Es geht darum, Filme politisch zu machen, es geht nicht darum politische Filme zu machen“¹⁶⁷.

Unter Berücksichtigung der Frage des Politischen würden sich auch in den Kapiteln zur Autorschaft oder meinen Ausführungen zu Bertolt Brecht noch ganz andere Fragen ergeben. Auf Grund der Rahmenbedingungen einer Diplomarbeit ist es aber unumgänglich, an vielen Stellen nur einen groben Überblick über die historische Entwicklungen oder den jeweiligen Forschungsstand zu bieten.

Rückblickend glaube ich, dass insbesondere im Einbezug von anderen wissenschaftlichen Disziplinen ein großes Potential liegt: Wenn man z. B. die mit Worrall geführten Interviews mit soziologischen Methoden untersuchen würde, um sich danach mit einem anderen Fokus den Fragen von Authentizität oder kollektiven Erinnerungsprozessen zu widmen. In einem weiteren Schritt könnte man diese Ergebnisse auch in der ausführlichen Analyse von *Life and Times* vergleichen.

Der hier kursorisch beschriebenen Problemstellungen ungeachtet, hoffe ich vor allem, das Interesse für die Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma geweckt zu haben, und das titelgebende „We are OK“, welches die Company oft zur Selbstbeschreibung benutzt, näher auszuführen.

¹⁶⁷ Hier zitiert nach: http://www.arndtberlin.com/website/media/artists/Hirschhorn/Thomas_Hirschhorn_-_Was_heisst_Kunst_politisch_machen.pdf

12 Quellen- und Literaturverzeichnis

12.1 Literatur

Atkinson, Robert: The life story Interview. Thousand Oaks 2000.

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart 1972.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Jannidis, Fotis [Hrsg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 185 – 193.

Bateson, Gregory: Eine Theorie des Spiels und Phantasie, in ders.: Ökologie des Geistes. Frankfurt am Main 1983 S. 241 – 261.

Bateson, Gregory: Ökologie des Geistes. Frankfurt am Main 1983.

Baudrillard, Jean: Requiem für die Medien, in ders.: Kool Killer oder Aufstand der Zeichen. Berlin 1978. S. 83 – 118.

Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? in ders.: Gesammelte Schriften. Werkausgabe. Band 5. Frankfurt am Main 1977.

Berliner Festspiele [Hrsg.]. Foreign Affairs 2013. Magazin. Berlin 2013.

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Hrsg. von Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main 1967.

Burgtheater Wien [Hrsg.]: Life and Times – Episode 1 [Programmheft]. Wien 2009.

Burgtheater Wien [Hrsg.]: Life and Times – Episode 2 [Programmheft]. Wien 2010.

Burgtheater Wien [Hrsg.]: Life and Times – Episodes 3 & 4 [Programmheft]. Wien 2011.

de Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel, in: de Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt am Main Suhrkamp 1993. S. 131 – 146.

Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin 1996.

Deck, Jan: Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater. In: Deck, Jan; Sieburg, Angelika [Hrsg.]: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld 2008. S. 9 – S. 20

Deck, Jan; Sieburg, Angelika [Hrsg.]: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld 2008.

- Diederichsen, Diederich: There is no such thing as Populärkultur, except im Gegenwartstheater, in: Groß Martin, Lehmann, Hans-Thies [Hrsg.]: Populärkultur im Gegenwartstheater. Berlin 2012. S. 110 – 145.
- Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text, in: Jannidis, Fotis [Hrsg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 279 – 294.
- Engel, Manfred; Auerochs, Bernd [Hrsg.]: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2010.
- Etchells, Tim: Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment. London 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? in: Jannidis, Fotis [Hrsg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 198 – 229.
- Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira [Hrsg.]: Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft. Berlin 2009.
- Goertz, Heinrich: Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1974.
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin 1966.
- Heilgendorff, Simone: Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik. Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage. Freiburg im Breisgau 2002.
- Helmer, Judith; Malzacher, Florian [Hrsg.]: Not even a game anymore. Das Theater von Forced Entertainment. Berlin 2004.
- Hilger, Silke: Cage und Cunningham. Von „rhythmic structures zu Zufallsoperationen“, in: Metzger, Rainer Riehn, Heinz-Klaus [Hrsg.]: Musik-Konzepte. John Cage II. München 1990. S. 32 – 71.
- Huschka, Sabine : Reiner Tanz nach dem I-Ging. Merce Cunninghams unversiegter Appetit auf Bewegung, in: Reininghaus, Frieder, Schneider, Katja (Hg.): Experimentelles Musik-und Tanztheater. Regensburg 2004. S. 169 – 172
- Jannidis, Fotis [Hrsg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.
- Kafka, Franz: Amerika. Köln 2009

- Copper, Kelly; Liška, Pavol: Anyone thinking of his future, your place ist with us. Ein Gespräch zwischen Kelly Copper, Pavol Liška Annemie Vanackere und Matthias von Harz. In: Berliner Festspiele [Hrsg.]. Foreign Affairs 2013. Magazin. Berlin 2013.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 2008.
- Lehmann, Hans-Thies: Vom Zuschauer, in: Deck, Jan; Sieburg, Angelika [Hrsg.]: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld 2008. S. 21 – 26.
- Malzacher, Florian: Was bisher beim Nature Theater of Oklahoma geschah. Kelly Coppers und Pavol Liškas theatrales Spiel mit Kontrolle und Versagen, in: Berliner Festspiele [Hrsg.]. Foreign Affairs 2013. Magazin. Berlin 2013. S. 14 – 19.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Frankfurt am Main 2002.
- Mierau, Fritz [Hrsg.]: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Leipzig 1987.
- Dreyse, Miriam; Malzacher, Florian [Hrsg.]: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini-Protokoll. Berlin 2007.
- Morrel, David: First Blood. New York 2000.
- Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. Frankfurt am Main 1986.
- Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André: Prinzip Krise, in: Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, Andre; Zimmermann, Mayte [Hrsg.] Performing politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert. Berlin 2012
- Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode V. New York 2012.
- Pewny, Katharina: Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance. Bielefeld 2011.
- Raddatz, Frank M.: Zur Situation des Geschmacks in unserer Zeit. Oder: Wie der Schauspieler zum Ready Made wird, in: Tiedemann, Kathrin; Raddatz, Frank [Hrsg.]: Reality Strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Berlin 2007. S. 21. – 35.
- Raddatz, Frank-M.: Brecht frißt Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert. Berlin 2007

- Schklowski, Viktor: Kunst als Verfahren, in: Mierau, Fritz [Hrsg.]: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Leipzig 1987. S. 11 – 32.
- Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. Berlin 2013
- Tanzquartier Wien [Hrsg.]: Programmheft zur Veranstaltungsreihe „Nichts ist aufregend. Nichts ist sexy. Nichts ist nicht peinlich“. Wien 2008.
- Tiedemann, Kathrin; Raddatz, Frank [Hrsg.]: Reality Strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Berlin 2007.
- Tigges, Stefan [Hrsg.]: Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld 2008.
- Tigges, Stefan: Dramatische Transformationen. Zur Einführung, in: Tigges, Stefan [Hrsg.]: Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld 2008. S. 9 – 30.
- Tolstoi, Lew: Es ist beschämend. In: Dudek Gerhard [Hrsg.]: Tolstoi, Lew: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Philosophische und Sozialkritische Schriften. Band 15. Berlin 1974.
- Weber, Samuel: Homeland Security. Zum Theater des Heimischen, in: Tiedemann, Kathrin; Raddatz, Frank [Hrsg.]: Reality Strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Berlin 2007. S. 36 – 53.
- Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, in: Fiebach, Joachim [Hrsg.]: Manifeste des europäischen Theaters. Von Grotowski bis Schleef. Berlin 2003. S. 67 – 73.
- Wille, Franz: Was heißt schon normal. Ein Gespräch mit Pavol Liška und Kelly Copper über ihr Nature Theater of Oklahoma und fünf Jahre „Life and Times“, in: Theater Heute [Zeitschrift]: Nr. 6. Juni 2013.

12.2 Internet

<http://channel.walkerart.org/play/chance-conversations-an-interview-with-merce-cun>

<http://derstandard.at>

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/krieg-und-frieden-4040/119>

<http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-53147>

<http://streamingmuseum.org/john-cage-lecture-on-the-weather-2/>

<http://thewriterlylife.blogspot.co.at/>

http://www.arndtberlin.com/website/media/artists/Hirschhorn/Thomas_Hirschhorn_-_Was_heisst_Kunst_politisch_machen.pdf

<http://www.brut-wien.at>

<http://www.corpusweb.net/>

<http://www.imdb.com/>

<http://www.oktheater.org>

http://www.pica.org/festival_detail_new.aspx?eventid=191

<http://www.steirischerherbst.at>

<http://www.tqw.at>

12.3 Videoaufzeichnungen

Chorègraphie. (Aufführungsmitschnitt) zur Verfügung gestellt von Tanzquartier Wien. DVD. 2008.

Life and Times – Episode # 1 (Aufführungsmitschnitt) zur Verfügung gestellt von Nature Theater of Oklahoma. DVD. 2008.

Life and Times – Episode #2 (Probenmitschnitt) zur Verfügung gestellt von Nature Theater of Oklahoma. DVD. 2008.

No Dice (Aufführungsmitschnitt) zur Verfügung gestellt von steirischer herbst. DVD. 2007.

Poetics: A ballet brut (Aufführungsmittschnitt) zur Verfügung gestellt von steirischer herbst. DVD. 2005.

Rambo Solo (Aufführungsmitschnitt) zur Verfügung gestellt von brut Wien. DVD. 2008.

Romeo and Juliet (Aufführungsmitschnitt) zur Verfügung gestellt von Nature Theater of Oklahoma. DVD. 2008

13 Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, einen Überblick über die bisher entstandenen Arbeiten des New Yorker Tanz und Performance-Kollektivs Nature Theater of Oklahoma zu geben. Bis dato liegen keine einschlägigen Studien zu der von Kelly Copper und Pavol Liška gegründeten Gruppe vor, obwohl die beiden US-Amerikaner mit ihrer Company in den letzten Jahren insbesondere in Europa auf diversen namhaften Festivals (z. B: steirischer Herbst, Spielart München, Foreign Affairs) und Theaterhäusern wie dem Burgtheater Wien sehr präsent waren.

Zu den bisher entstandenen Produktionen zählen *Poetics: A ballet brut* (2005), *No Dice* (2007), *Chorègraphie* (2008), *Romeo and Juliet* (2008), *Rambo Solo* (2008) sowie die ersten sechs Episoden des auf zehn Teile angelegten Projekts *Life and Times* (2009 – 2014). Abgesehen von einem kurzen Überblick über die einzelnen Arbeiten werden die wesentlichen Merkmale, die für die bisherigen Bühnenwerke der Gruppe kennzeichnen, herausgearbeitet; von einer detaillierten Analyse einer einzelnen Arbeit wird Abstand genommen, stattdessen wird die Konzentration auf den gesamten Entwicklungsbogen der künstlerischen Arbeit gelegt.

Hierzu findet eine entsprechende Kontextualisierung sowohl auf praktischer als auch auf theoretischer Ebene statt. Als maßgeblicher theoretischer Bezugsrahmen dienen Hans-Thies Lehmanns Studie *Das postdramatische Theater* und Bernd Stegemanns *Kritik des Theaters*, darüber hinaus werden Parallelen und Entwicklungslinien zu anderen Theater- und Performance-Kollektiven wie u. a. Rimini Protokoll, Forced Entertainment oder SheShePop oder Regisseuren wie René Pollesch aufgezeigt.

Die daraus resultierenden Schwerpunkte äußern sich in den Kapiteln über Autorschaft, den Umgang mit dem Publikum sowie in der Frage nach dem scheinbaren Einbruch des Realen sowie in zwei kurzen Exkursen zu Verfremdung und den Arbeiten von Merce Cunningham und John Cage, da die beiden Künstler u. a. eine der wesentlichen künstlerischen Referenzen bzw. Bezugsquellen von Kelly Copper und Pavol Liška sind.

14 Curriculum Vitae Reinhard Strobl

Persönliche Daten

Name Reinhard Strobl
Geburtsort Graz, Österreich
Kontakt reinistrobl@gmail.com

Ausbildung

seit 2007 Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2005 – 2007 Otto-Friedrich-Universität Bamberg:
FB Soziale Arbeit (4 Semester),
Studienschwerpunkt „Theaterarbeit und Darstellendes Spiel“,
Diplomarbeit: „Theater und Gesellschaft“;
Abschluss: Diplomierter Sozialpädagoge (FH)
2005 FH Nordwestschweiz, Stg. Sozialarbeit (1 Semester)
2003 – 2004 FH Kärnten, Stg. Soziale Arbeit (3 Semester)
1998 – 2002 BRG Gleisdorf mit Schwerpunkt „Angewandte Informatik“
1994 – 1998 BG Gymnasium Gleisdorf
1990 – 1994 Volksschule Gleisdorf

weitere Fortbildungen

2011 Teilnahme an „critical endeavour“ (Bukarest)
2011 Besuch des Symposium „Beyond Curating“ (Essen)
2010 Teilnahme am „Szene Bunte Wähne“-KritikerInnen-Seminar
2010 Besuch der internationalen Sommerakademie Hamburg

Arbeitserfahrung im Theater-, Performance- und Tanzkontext

2014 szenische Einrichtung von *Der Hüter des Misthaufens*
2012 – 2014 Dramaturg und Regieassistent am Stadttheater Klagenfurt
2013 Jurymitglied bei *Monobene* (Monodramenfestival)
2012 Produktionsassistent, Festival SPIELART 2011 München
2011 – 2012 Produktionsleitung für Doris Stelzer/Dis.Danse
2011 Dramaturgievolontariat an der Bayerischen Staatsoper
2010 Regie- und Dramaturgieassistent im Theater „Garage X“
Adaption von Ulrich Seidls *Good News, R: M. v. z. Mühlen*
2010 - 2012 Mitarbeit bei „junge kritik“, <http://kijtforum.at>
2010 – 2011 Presse und Marketing bei Philipp Gehmacher/Mumbling Fish
2010 – 2011 redaktionelle Mitarbeit bei Corpus: www.corpusweb.net
2008 – 2010 Assistenz Dramaturgie und künstlerische Leitung und
Tanzquartier Wien