



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Politische und Post-Postdramatische der Tetralogie *Riot Dancer* des aktionstheater ensemble“

verfasst von / submitted by

Annina Weiss, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 066 582

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

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	5
1.1. Gliederung	6
2. Das aktionstheater ensemble	8
2.1. Die Tetralogie <i>Riot Dancer</i>	9
2.2. Der Prozess der Stückentwicklung	10
3. Der politische Aspekt der Arbeitsweise	16
3.1. Kollektives Arbeiten am Theater	16
3.1.1. Exkurs: Die Entdeckung der AutorInnenregie	18
3.1.2. Machtstrukturen von kollektiven Theaterarbeiten	20
3.2. Das Politische nach Chantal Mouffe	23
3.2.1. Die Hierarchie des Ensembles	25
4. Das Politische des Theatertextes	27
4.1. aktionstheater ensemble als Eingreiftruppe	27
4.2. Das Politische am Theater	28
4.2.1. Das Repräsentationssystem in der Kritik	30
4.2.1.1. Das Problem mit politischen Inhalten nach Lehmann	31
4.2.1.2. Inhalte der Jahrtausendwende	33
4.3. Fallbeispiele: <i>Angry Young Men</i> bis <i>Riot Dancer</i>	34
4.3.1. Montage als politisches Moment	34
5. Das Präsenzmodell des aktionstheater ensemble	40
5.1. Präsentationsmodi nach Andreas Kotte	42
5.2. Das <i>kreierte Ich</i>	45
5.2.1. Die Verneinung des Dokumentarischen	46
5.2.1.1. Zugriff auf die Wirklichkeit	48
5.2.2. Authentifizierungsstrategien des Ichs	49
5.2.2.1. Authentizität	49
5.2.2.1.1. Die Glaubwürdigkeit	51
5.2.2.2. Die Strategien	51
5.2.2.2.1. Beglaubigung durch die Wirklichkeitskörper	51
5.2.2.2.2. Authentifizierung durch Sprache	54
5.2.2.2.3. Der künstliche Gegenpol	55
5.2.2.3. Die Absage an das private Ich	58
5.3. Die Präsenz	61

5.3.1. Die Bedeutung der Präsenz.....	62
5.3.1.1. Die Not, von der Martin Gruber spricht.....	64
5.3.1.2. Durch die Angst ins Glück.....	65
5.3.1.2.1. Der Mut.....	67
5.3.2. Die Körper.....	68
5.3.2.1. Verinnerlichung der Bewegung.....	68
5.3.2.2. Choreografie.....	70
5.3.2.2.1. Wenn sich Körper und Sprache widersprechen.....	70
5.3.3. Zwei Systeme im Agonismus.....	72
6. Das Diktat der Evokation.....	76
6.1. Die Zusehenden emanzipieren nach Jacques Rancière.....	77
6.1.1. Exkurs: Die Nähe zu den Zusehenden.....	80
6.2. Komposition der Inszenierungen.....	81
6.2.1. Die Illusion.....	83
6.2.2. Auditive Immersion.....	85
6.2.2.1. Emotionale Verführung.....	86
6.2.2.1.1. Visuelle Minibrüche.....	87
6.2.3. Die Unterbrechung.....	89
7. Conclusio.....	93
8. Anhang.....	95
8.1. Interview mit Regisseur Martin Gruber.....	95
9. Quellenverzeichnis.....	103
9.1. Literatur.....	103
9.2. Abbildungen.....	109
9.3. Theaterinszenierungen.....	110
10. Abstract.....	111

1. Einleitung

Die ersten Impulse für diese Arbeit wurden schon vor einigen Jahren gesetzt. Als ich 2012 das erste Mal als Regieassistentin beim aktionstheater ensemble arbeitete, wusste ich, dass ich etwas gefunden hatte, mit dem ich mich auch theoretisch beschäftigen wollte. Kurze Zeit später besuchte ich ein Seminar zu Ästhetiken des Politischen, womit sich ein Kreis schloss.

Das aktionstheater ensemble ist das, was mich von 2012 bis 2016 beschäftigte, in erster Linie praktisch. In dieser Zeit entstand die Tetralogie bestehend aus *Werktagsrevolution*, *Pension Europa*, *Angry Young Men* und *Riot Dancer*.

Was ich für die vorliegende Arbeit nicht vorhergesehen hatte, ist die Schwierigkeit, durch die persönliche und professionelle Nähe zum Untersuchungsgegenstand einen wissenschaftlichen Blick für die Theaterarbeit des aktionstheater ensemble zu entwickeln.

In dieser Hinsicht schien mir daher die Schlussfolgerung logisch, die Arbeit auf meinem Wissen und meiner Erfahrung als Regieassistentin aufzubauen und diese Wissensfelder mit der Theorie zu verknüpfen. Die folgende Arbeit geht also von der Praxis aus, die von der Probenarbeit bis zur (un)fertigen Inszenierung reicht.

Ich möchte herausfinden, in welcher Hinsicht die Tetralogie des aktionstheater ensemble politisch ist, und wie sie sich ferner in dieser Politizität vom Postdramatischen abgrenzt. Diese Verknüpfung tut sich insofern auf, als dass insbesondere die Argumentation von Hans-Thies Lehmann zum Schluss veranlasst, nur das postdramatische Theater sei politisch. Dass sich dieser Gedanke 17 Jahre nach dem Erscheinen seines Buches *Das postdramatische Theater* in Bezug auf die Tetralogie als nicht mehr adäquat erweist, ist hier sozusagen eine Grundannahme. In diesem Zusammenhang werden auch Theorien über das Politische von Chantal Mouffe und Jacques Rancière aufgegriffen, da diese, ebenfalls wie Lehmann, Formen der Unterbrechung oder des Dissens als das Politische beschreiben.

Es geht mir in der folgenden Arbeit darum, ein schon im Namen *aktionstheater ensemble* liegendes dichotomisches Verhältnis aufzuzeigen. Das Ensemble wurde 1989 gegründet und hat in seinem Namen bestimmte Grundwerte verankert. Die Gruppe bedient sich auf der einen Seite eines sehr klassischen Theaterbegriffs, der sich durch Formalien, wie die räumliche Trennung von Agierenden und Zusehenden, die klare Markierungen von Beginn und Schluss, die Arbeit mit professionell ausgebildeten SchauspielerInnen und einer damit einhergehenden klaren Artikulation und einem Hauptfokus auf den Theatertext, auszeich-

net. Auf der anderen Seite gibt es die Aktion. Sie meint den Moment, die sich ständig bewegenden Körper auf der Bühne, die Tat des unbändigen Chaos. Sie ist vielleicht das Prä-sente, das die Zusehenden am Theaterabend angreift, irritiert und aus dem Konzept bringt. Doch damit das aktionstheater an einem Abend werden kann, generiert es sich aus dem Ensemble. Dies geschieht natürlich bei anderen Ensembles auch. Beim aktionstheater ensemble ist allerdings jede/r Einzelne ein wesentlicher Bestandteil dessen, was sich in den Aufführungen als das Inhaltliche, das Ästhetische und das Politische manifestiert. Jedes Ensemblemitglied weiß an dem Abend der Aufführung, warum es spricht und wieso es was macht. Jedes Detail ist unterfüttert mit der privaten Motivation der Ensemblemitglieder. Ich verstehe die Aktion und das Theater als sich zwei widerstreitende Ideen des Theatralen, die eine politische Reibungsfläche generieren und eine Ästhetik jenseits dramatischer Re-präsentationen und postdramatischer Präsenzbehauptungen formulieren. Indem gesellschaftspolitische Themen direkt aus den Leben der an einem Stück mitwirkenden Ensemblemitglieder aufgegriffen und ästhetisch höchst verdichtet mit choreografischen und musikalischen Elementen versetzt werden, bildet sich die Ästhetik des aktionstheater ensemble.

1.1. Gliederung

Im ersten Abschnitt wird ein kurzer Einblick in die Geschichte des aktionstheater ensemble gegeben und auf die Entstehung der Tetralogie *Riot Dancer* von 2013-2015 eingegangen. In einer detaillierten Beschreibung von acht üblichen Probenwochen kristallisieren sich so-dann wesentliche Punkte für die weitere Analyse heraus.

Beim aktionstheater ensemble werden die Stücke gemeinsam entwickelt, dennoch ist der Regisseur Martin Gruber alleiniger künstlerischer Entscheidungsträger. In diesem Zusammen-hang sollen zeitgenössische Tendenzen zu kollektiven Arbeitsweisen am Theater so-wie das Phänomen der AutorInnenregie genauer untersucht werden. Dabei geht es darum, die hierarchische Struktur des aktionstheater ensemble an das Politische nach Mouffe an-zuknüpfen.

In einem weiteren Abschnitt wird über das Politische des Theatertextes gesprochen. Hier werden Bezüge zur Bedeutung des Theatertextes im zeitgenössischen Theater hergestellt. Insbesondere wird der Theatertext auf seine Politizität 17 Jahre nach dem Postulat des post-dramatischen Theaters untersucht. Thematisiert wird dabei die Kritik am System der Re-präsentation sowie Lehmanns These zum Politischen am Theater.

Anschließend soll das Verhältnis von Präsenz und Repräsentation hinsichtlich des Politischen untersucht werden. Es geht darum herauszufinden, ob und wen die AkteurInnen spielen. In der Auseinandersetzung mit zeitgenössischem dokumentarischem Theater wird dahingehend die Rollenmethode des *kreierten Ichs* beschrieben. Es wird nach der Gewichtung der Präsenz in der Tetralogie gesucht. Dabei steht im Fokus, dass sich das Politische in Formen der Repräsentation sowie in der Präsenz finden lässt.

Nach dieser Untersuchung der Ästhetiken soll gezielt auf die Rezeptionsebene eingegangen werden. Das Modell der emanzipierten Zuschauenden von Rancière wird auf seine Anwendbarkeit bezüglich der Tetralogie betrachtet. Es wird untersucht, wo sich eine Form von Unterbrechung finden lässt.

2. Das aktionstheater ensemble

Das aktionstheater ensemble arbeitet seit 1989 als freie Theatergruppe in Österreich. Regisseur Martin Gruber, der das Ensemble seit Beginn künstlerisch leitet, hat sich immer wieder bewusst gegen eine Vereinnahmung größerer und besser subventionierter Theaterbetriebe entschieden, was sich erheblich auf seine künstlerische Arbeitsweise sowie auf die Ästhetik der Arbeit des Ensembles auswirkte.

Grubers Arbeitsweise veränderte sich im Laufe der Jahre immer mehr. Zu Beginn bearbeitete er zunächst jahrelang Klassiker, beispielsweise die Büchner-Trilogie (*Woyzeck, Leonce und Lena, Dantons Tod spielen*) in den Jahren 1993 und 1994.¹ Dabei wurde das aktionstheater ensemble gerne als „experimentierfreudige Avantgardegruppe“² bezeichnet.

Es folgte eine Phase, in der Gruber vermehrt mit ChoreografInnen und TänzerInnen zusammenarbeitete.

2008 begann er gemeinsam mit AutorInnen neue Stücke zu entwickeln. Ein Schwerpunkt liegt seit jeher auf der engen Zusammenarbeit mit MusikerInnen und bildenden KünstlerInnen.³ Das aktionstheater ensemble ist seit diesem Bruch vermehrt bekannt dafür, die Gegenwart besonders schnell zu reflektieren⁴. Es werden grundsätzlich Themen verarbeitet, die mit dem zeitgenössischen Menschen etwas zu tun haben.⁵ „Grubers Interesse gilt menschlichen Grundkonflikten und Antworten auf gesellschaftspolitisch relevante Entwicklungen in Verbindung mit einer Ästhetik, die für das jeweilige Stück zwingend scheint.“⁶ Dabei ist es in den letzten Jahren zu einem Paradigma geworden, Stücke ohne Handlung zu entwickeln. Vielmehr entstehen die Stücke in einer Kombination von AutorInnen-Texten und Interviews mit den SchauspielerInnen, welche sodann im Probenprozess collagenartig zu einer Dramaturgie gebaut werden. Auf diese Weise wurde auch die Tetralogie *Riot Dancer* im Zeitraum Februar 2013 bis Mai 2015 entwickelt.

Das aktionstheater ensemble feiert jährlich zwei Uraufführungen und bringt diese jeweils im Herbst im Spielboden Dornbirn und im Frühjahr im Festspielhaus Bregenz – im Rahmen

¹ Vgl. aktionstheater ensemble, *Martin Gruber*, <http://aktionstheater.at/ensemble/martin-gruber/> 2016, Zugriff: 17.03.2016.

² Affenzeller, Margarete, „Begreifen, was rund um uns da ist“, *Der Standard*, 15.12.2014.

³ Vgl. aktionstheater ensemble, *Martin Gruber*, <http://aktionstheater.at/ensemble/martin-gruber/> 2016, Zugriff: 17.03.2016.

⁴ Vgl. Affenzeller, „Begreifen, was rund um uns da ist“.

⁵ Drnek, Angelika, „25 Jahre aktionstheater ensemble“, *GIFT* Heftnummer 1/2015, S.32-33, hier S.33.

⁶ Ebd., S.32.

des Tanzfestivals *Bregenzer Frühling* – auf die Bühne. Gefördert wird das Ensemble jährlich mit einer Summe von über 100.000 Euro vom Land Vorarlberg.⁷ In regelmäßigen Abständen wird auch in Wien und bei Gastspielen in Deutschland gespielt. 2014 gewann das Ensemble den *Heidelberger Theaterpreis* für die Produktion *Drei Sekunden*. Das Stück *Pension Europa* wurde 2015 für den *Nestroy-Theaterpreis* in der Kategorie ‚Beste Off-Produktion‘ nominiert. Im folgenden Jahr erhielt das Ensemble den *Nestroy-Theaterpreis* für die Produktion *Kein Stück über Syrien*.

2.1. Die Tetralogie *Riot Dancer*

Als das erste Stück der Tetralogie (*Werktagsrevolution*) produziert wurde, war noch nicht klar, dass es der Beginn einer Tetralogie sein sollte. Erst ein Jahr später, als *Pension Europa* und in weiterer Folge *Angry Young Men* entwickelt wurden, kristallisierte sich heraus, dass diese drei Stücke zusammengehören und nach einem vierten (*Riot Dancer*) verlangen, wonach die Tetralogie auch benannt werden sollte. Was die Stücke zusammenhält, ist grundsätzlich erst einmal deren Inhalt, der sich im Wesentlichen mit Aspekten des prekären Europas auseinandersetzt. In diesem Sinne spricht das GIFT-Magazin von einer „(Prekariats-)Tetralogie“⁸.

Ausgangspunkt sind jeweils die Beteiligten der entsprechenden Produktionen, die einen Teil der mitteleuropäischen Gesellschaft repräsentieren.

Sechs Arbeitssuchende finden sich in *Werktagsrevolution* auf der Bühne zusammen und sprechen darüber, was sie alles können und was sie gerne gemacht hätten. Dem Zwang von Selbstpräsentation des 21. Jahrhunderts unterliegend, bewegen sich die AkteurInnen mal auf ein kleines Drehpodest, mal auf dem ausgebreiteten roten Teppich, der von zwei billigen Wasserspendern aus Plastik konterkariert wird. Sie wühlen sich durch ihre tiefsten Ängste und Sorgen, auf die Chance ihres Lebens auf dem europäischen Jobmarkt wartend. In *Pension Europa* trinken sechs Frauen in Unterwäsche Sekt und legen in einer scheinbar banal, oberflächlichen Geschwätzigkeit die Grenzen zwischen Innen und Außen von Europa, Freundeskreisen und Gesellschaftsschichten fest. *Angry Young Men* – gewissermaßen als Pendant zu *Pension Europa* – fokussiert auf die Radikalisierungstendenzen europäi-

⁷ Huber-Lang, Wolfgang, „Schnelle Eingreiftruppe‘: Martin Grubers aktionstheater ensemble“, *Tiroler Tageszeitung Online*, <http://www.tt.com/home/9738900-91/schnelle-eingreiftruppe-martin-grubers-aktionstheater-ensemble.csp> 09.03.2015, Zugriff: 18.03.2016.

⁸ Drnek, „25 Jahre aktionstheater ensemble“, S.33.

scher junger Männer, angesichts des Verlustes von Perspektive durch das ins Wanken geratene männliche Rollenbild. *Riot Dancer* beschäftigt sich mit einer überforderten Gesellschaft, in der schon alles gesagt scheint und in deren Informationsflut keine Orientierung mehr möglich scheint.

Werktagsrevolution (2013), *Pension Europa* (2014) und *Riot Dancer* (2015) feierten jeweils im Rahmen des Tanzfestivals *Bregenzer Frühling* im Festspielhaus Bregenz Premiere. Diese Produktionen wurden somit auch gezielt für das Publikum und die Größenordnung des Festspielhauses produziert. *Angry Young Men* (2014) wurde für den Spielboden in Dornbirn produziert. Auch dort ist das aktionstheater ensemble jährlich mit einer Produktion präsent. Alle vier Stücke wurden mehrfach in Wien aufgeführt, erst in Koproduktion mit der Meidlinger Spielstätte Kabelwerk, dann in Kooperation mit dem Werk X. *Angry Young Men* wurde mehrmals im Nestroyhof/Hamakom gespielt. *Angry Young Men* und *Pension Europa* sind fortlaufend als Gastspiele, unter anderem in Dresden, Bensheim, Bruneck und Innsbruck, zu sehen. Ein Sonderformat wurde im Januar 2016 im Werk X in Meidling gezeigt: *Angry Young Men*, *Pension Europa* und *Riot Dancer* wurden als Trilogie hintereinander an einem Abend zur Aufführung gebracht.

2.2. Der Prozess der Stückentwicklung

Ich gebe hier nun eine dezidiert persönliche Sichtweise auf die Probenprozesse des aktionstheater ensemble wieder. Einige Gegebenheiten lassen sich nur aus dem Gedächtnis rekonstruieren. Meine persönlichen Aufzeichnungen der Proben sind teilweise detaillierter oder teils gar nicht vorhanden. Indem ich allerdings zu beschreiben versuche, wie das aktionstheater ensemble produziert, lassen sich in weiterer Folge Schwerpunkte erkennen, die für die spätere Analyse von Bedeutung sind.

Grundsätzlich gibt es bei allen Produktionen eine reine Probenzeit von acht Wochen. Zu Beginn der Proben wissen die meisten Beteiligten in der Regel noch nicht viel über das Projekt, abgesehen vom Titel der Arbeit sowie der Namen anderer Beteiligter. Es gibt keine Textvorlage.

Da das aktionstheater ensemble jährlich zwei neue Arbeiten produziert, stehen Titel und vage inhaltliche sowie ästhetische Ideen zwar zu Beginn der Theaterspielzeit vorwiegend fest, was am ersten Probenstag tatsächlich passiert, weiß zumeist niemand. Einzig der Regisseur Martin Gruber und der Dramaturg Martin Ojster haben Grundideen bereits mit

dem/der AutorIn im Vorfeld besprochen. Diese Idee kann ein Bild sein, eine Tendenz hin zu Monologen bzw. Dialogen bedeuten, oder die Musikalität betreffen. Was immer ganz klar scheint, ist die Möglichkeit der Transformation dieser Dinge und deren Abhängigkeit von den beteiligten Personen. Im Prozess der Stückentwicklung spielt jedes Ensemblemitglied eine entscheidende Rolle.

Das ausgewählte Ensemble für die jeweilige Produktion trifft sich zumeist an einem Montag das erste Mal zum Proben. Im Idealfall ist der oder die entsprechende AutorIn ebenfalls anwesend.⁹ Es muss nicht unbedingt sein, dass alle AkteurInnen schon von Beginn an bei den Proben dabei sind. Bei den Proben zu *Angry Young Men* beispielsweise wurde die ersten zwei Wochen mit den Schauspielern Andreas Jähnert und Alexander Meile sowie dem Musiker Andreas Dauböck gearbeitet. Der Schauspieler Fabian Schiffkorn kam in der dritten Probenwoche dazu, während Wolfgang Fahrner und Philipp Stix erst im weiteren Verlauf gecastet wurden und ab der fünften Probenwoche mit der Arbeit begannen. Es liegt allerdings meist im Interesse des Regisseurs, dass alle Beteiligten von Beginn an und an jedem Probenstag anwesend sind.

In der ersten Probenwoche sitzt das gesamte Ensemble gemeinsam am Tisch und redet. Es finden zumeist politische Diskussionen über Tagespolitik, gesellschaftliches Geschehen und persönliche Geschichten statt. Hier geht es größtenteils um eine thematische Eingrenzung, das Herantasten an interessante Inhalte, das Herausfiltern dessen, was die Beteiligten daran interessiert. Regisseur Martin Gruber – vereinzelt auch der Dramaturg Martin Ojster – stellt gezielte Fragen oder gibt Statements zur Debatte, die oft spontan aus dem bereits in der Gruppe Gesagten entstehen, die aber auch bewusst im Vorfeld überlegt wurden, um die Gruppendiskussion anzuleiten. Gruber gibt beispielsweise auch Exkurse über Bilder, Politik, Theatergeschichte, etc. Er bestimmt, wie lange über die jeweiligen Themen in der Gruppe gesprochen wird und hakt vorsätzlich thematisch nach.

Oft stellt Gruber durchdachte Fragen an einzelne AkteurInnen, um ihnen bestimmte Geschichten zu entlocken. Er fordert die Beteiligten auch auf, bewusst zu lügen, sich in bestimmte Situationen hineinzusetzen und eine gewisse Haltung einzunehmen, um Dialoge oder Monologe zu generieren.

⁹ Für die Tetralogie *Riot Dancer* wurden die Autorin Claudia Tondl und der Autor Wolfgang Mörth beauftragt, gemeinsam mit dem aktionstheater ensemble Texte zu erarbeiten. Tondl schrieb für *Werktagsrevolution*, *Pension Europa* sowie *Riot Dancer* während Mörth an *Angry Young Men* und *Riot Dancer* beteiligt war.

Während dieser Gespräche mache ich mir Notizen und habe gleichzeitig ein Diktiergerät neben mir eingerichtet. Wenn ich denke, Gesagtes könnte ein Sprechtext werden, notiere ich mir dazu einen Timecode. Manchmal weist mich Gruber auch explizit während dem Verlauf der Gespräche darauf hin, wenn ihm etwas wichtig erscheint. Oft schauen wir uns zur selben Zeit an, und ich weiß: Timecode notieren. Am Abend nach den Proben fange ich an zu transkribieren. Nach Relevanz tippe ich verschiedene Gesprächsfetzen ab, um sie so schnell wie möglich verschriftlicht wieder zu den Proben zu bringen. So kann es sein, dass teilweise schon am dritten Probenstag O-Ton-Text von SchauspielerInnen gelesen und anschließend versucht wird, diesen Text direkt zu verdichten, zu verknapen und zu ergänzen. Häufig wird in diesen Leseprozessen schon erkannt, welche Textpassagen besonders wichtig sein werden. Darauf aufbauend finden weitere wohl überlegte Gespräche und Interviews statt. Diese Arbeit zieht sich in die zweite und dritte Probenwoche. Vorhandenes O-Ton-Material wird ausgewertet und bearbeitet.

Bei den Proben zu *Werktagsrevolution* arbeitete ich eng mit der Autorin Claudia Tondl zusammen. Im Idealfall hatte sie die Möglichkeit, die O-Ton-Fragmente zu überarbeiten und inhaltlich daran weiterzuschreiben, bevor sie in den Proben verwendet wurden. Folglich zeigte sich bei den weiteren Produktionen der Tetralogie eine Tendenz hin zu einer Reduktion von Literarisierung. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Gruber im Verlauf der zwei Jahre, in denen die Tetralogie produziert wurde, immer direkter mit dem Textmaterial anfang szenisch zu arbeiten.

Ausgewählte Textpassagen müssen dann so schnell wie möglich von den SchauspielerInnen auswendig gelernt werden. Dies sind häufig Monologe oder auch Dialogpassagen. Zu diesem Zeitpunkt steht noch kein dramaturgischer Verlauf fest und die bestimmten Textpassagen machen lediglich einen Bruchteil des Gesamttextes aus, was die Arbeit für die SchauspielerInnen wesentlich erschwert. Es gibt weder Rollenprofil noch Handlung. Allenfalls gibt es scheinbar merkwürdigen Eigensprech, der in seinen Verschachtelungen spontan getätigter Aussagen gelernt werden muss.

Diese Textarbeit ist wichtig, denn es wird oft schon in der ersten oder zweiten Probenwoche parallel dazu szenisch geprobt und improvisiert. Das geschieht sowohl mit als auch ohne Text. Wie geht die Person, die den Text spricht? Mit welcher Lautstärke, Geschwindigkeit oder Tonlage kann man den Text sprechen? In den ersten drei Wochen dreht es sich um die intensive Suche der Körperlichkeit der AkteurInnen, die auch immer im Zusammenhang mit choreografischen Elementen steht.

Typischerweise tragen bestimmte Personen zu Beginn mehr zu den Diskussionen bei. Daraus resultiert, dass diese dann schneller über mehr Textmaterial zum Ausprobieren verfügen. Nicht selten kommt es jedoch vor, dass eine Geschichte, die eine Person erzählt, einer anderen Person zugeteilt wird. Die SchauspielerInnen nehmen in diesem Entwicklungsprozess immer Bezug aufeinander wie auch auf das bereits Vorhandene. Ebenfalls eingebettet in diese Wechselwirkung von Körper und Text ist die Suche nach Musikalität und Rhythmus, die einen wesentlichen Bestandteil der entstehenden Dramaturgie ausmachen. Wie bereits erwähnt, werden Höhen, Tiefen und Geschwindigkeit des Sprechens ausgelotet und die MusikerInnen während szenischer Experimente gebeten, Tonflächen zu erzeugen. Andreas Dauböck beispielsweise entwickelt während der Probenzeit zu *Angry Young Men* Lieder mit Gitarre, Schlagzeug und Gesang, und unterlegt Sprechtexte teilweise mit antreibenden Schlagzeugklängen. In *Werktagsrevolution* wird der komplette Text von der Schauspielerin Babett Arens, ausgehend von ihrem persönlichen Sprechduktus, von der Autorin Claudia Tondl so bis ins Extreme zerlegt und fragmentiert, dass sie am Ende kaum einen einzigen vollständigen, grammatikalisch richtigen Satz spricht und sich zudem permanent inhaltlich wiederholt.

Es ergibt sich in den ersten paar Wochen also ein wechselndes System von Diskussion am Tisch, szenischem Ausprobieren, Verflechtung und Verdichtung verschiedener Diskussions- oder Interviewfragmente sowie musikalischer Entwicklung. Parallel dazu wird versucht, AutorInnen-text, der abseits der Proben entsteht, einzubetten.

In der dritten bis vierten Probenwoche wird die Arbeit immer szenischer. Der Diskussions-tisch rückt in den Hintergrund und es gibt bereits stapelweise O-Ton-Texte und AutorInnen-texte auf meinem Tisch. Schon zusammengefügte Textcollagen oder Textfragmente, wie ich sie gerne nenne, werden gelesen, szenisch ausprobiert und gegebenenfalls improvisiert.

Die Findung der je spezifischen Körperlichkeiten der AkteurInnen spielt dabei eine große Rolle. So kommt es, dass Gruber bei den Proben zu *Pension Europa* beispielsweise die Schauspielerin Alev Irmak, die österreichische Staatsmeisterin in Karate war, fragt, wie das mit dem Sport ist. Wie würde sie sich bei einer Demonstration in Istanbul als Frau verteidigen? Irmak zeigt daraufhin Karateübungen vor, versetzt sich in den Moment der Verteidigung vor einem gewalttätigen Polizisten und während sie die Bewegungen ausführt, erläutert sie, wie sie ihren Körper führt. Auf diese Weise entstand beispielsweise ein Teil der

Choreografie für *Pension Europa*, die schlussendlich von fünf Frauen getanz wird. Zu diesem Zeitpunkt im Probenprozess bestehen schon ein paar Text- bzw. Inszenierungscollagen. Anhand dieser geht es stundenweise wieder zurück an den Diskussionstisch, nicht verwertete Texte werden gelesen, oder neue O-Ton-Materialien generiert. Dies passiert immer in paralleler Absprache mit dem/der AutorIn, der/die gegebenenfalls neuen Text schreibt oder O-Ton-Texte überarbeitet.

In der fünften Probenwoche gibt es bereits mehr verflochtene Textfragmente, die inszeniert werden. Bei der Inszenierung dieser Fragmente handelt es sich immer um Versuche, die sich fortlaufend verändern können. Anhand dieser Inszenierungsabschnitte wird erprobt, was funktioniert und was nicht funktioniert. Was passiert emotional mit den ZuschauerInnen? Es geht immer um die Evokation. Gruber versucht herauszufinden, wo und ob die ZuschauerInnen womöglich an einem bestimmten Punkt die Konzentration verlieren und emotional aussteigen. Das Publikum darf sich in keinem Fall langweilen. Dabei steht oft die emotionale Öffnung des Publikums durch Humor im Mittelpunkt.

Anhand von diesen bereits inszenierten Fragmenten wird versucht, erneut Text anzuknüpfen, bis sich die verschiedenen Textfragmente verbinden. Dies können entweder AutorInnentexte, O-Ton-Texte, von den AutorInnen überarbeitete O-Ton-Texte oder auch Zeitungsartikel sein. Wichtig zu diesem Zeitpunkt ist, dass die Texte immer verknüpft und verdichtet werden. Hat eine SchauspielerIn beispielsweise in der ersten Probenwoche von *Pension Europa* frei über die Fernsehserie *Game of Thrones* gesprochen, ist der Text nun möglicherweise so verknüpft worden, dass die thematische Gewichtung des Inhalts nun eine völlig andere ist und mit der privaten Meinung der SchauspielerIn nicht mehr unbedingt viel zu tun haben muss. Vermengt mit AutorInnentext und O-Ton-Texten von anderen SchauspielerInnen ergibt sich so eine Mischung, die den Einzelnen einerseits zwar private Anknüpfungspunkte an ihren Text gibt, andererseits so verfremdet von der eigenen Person ist, dass nicht mehr auszumachen ist, was gespielt und was scheinbar echt ist. Somit ergibt sich die Frage nach Authentizität, Repräsentation und Präsenz.

In der sechsten und siebten Arbeitswoche kristallisiert sich der gesamte Ablauf des Theaterabends immer mehr heraus. Lücken werden gefüllt, Übergänge werden erarbeitet. Der erste komplette Durchlauf findet meist in der siebten Probenwoche statt. Hier werden die AkteurInnen oft in das buchstäblich kalte Wasser geschmissen, denn nun werden vereinzelt Personen als Testpublikum eingeladen. Erstens soll so vermieden werden, dass bestimmte schauspielerische Verabredungen am Theaterabend durch die Anwesenheit des Publikums

nicht eingehalten werden, zweitens soll durch die Reflexion von Außen(-stehenden) eine Betriebsblindheit, die nach sieben Probenwochen entstehen kann, vermieden werden. Bis zuletzt werden Textfragmente auf andere Positionen verschoben und komplette Textpassagen sogar gestrichen. Nach der Generalprobe von *Riot Dancer* wurden etwa vier Seiten Text gestrichen. Die Arbeit an der Inszenierung hört auch nach der Premiere nicht auf. Bei fast jeder Aufführung ist Regisseur Gruber anwesend und gibt jedes Mal ein „Eincoaching“. Wenn es Proben für Wiederaufnahmen gibt, werden diese stets von Gruber angeleitet. Es geht dann um die abermalige Vergegenwärtigung dessen, was mit dem Theaterabend erzählt werden möchte, welche Positionen und Haltungen die AkteurInnen einnehmen. Es wird erarbeitet, ob sich seit der allerersten Aufführung thematisch etwas in der Gesellschaft verändert hat, ob auf textlicher Ebene Ergänzungen oder Striche gemacht werden müssen. An jedem Abend sollen die Inhalte von den AkteurInnen gegriffen werden, die Bewegungen neu sein. Je öfter ein Stück gespielt wird, umso mehr Routine die Abläufe bekommen, desto stärker wird darauf geachtet, dass jeder Moment auf der Bühne klar präsent wird. Verschleifungen und Ungenauigkeiten im Spiel werden tunlichst vermieden. Der Fokus richtet sich darauf, dass jeder Akzent, jeder Bruch und der gesamte Rhythmus des Abends immer bewusst gesetzt wird. Manchmal geht es beim sogenannten Eincoachen nur um Sprechgeschwindigkeiten, oder Höhen und Tiefen der Stimmlagen.

In den zwei Jahren, in welchen die Tetralogie produziert wurde, also von März 2013 bis Mai 2015, ist diese Arbeitsweise mehr oder weniger dieselbe geblieben. Sie hat sich dahingehend verändert, dass wiederkehrende Beteiligte mit der Zeit mehr Erfahrung und Expertise in der Arbeitsweise gewonnen haben und künstlerische Prozesse somit verkürzt wurden. Diese Veränderung hatte grundsätzlich zur Folge, dass stetig bereits zu einem früheren Zeitpunkt szenisch probiert wurde. Auch die Ausdifferenzierung von zu verwertendem Textmaterial wurde immer präziser und auch schneller vorangetrieben.

3. Der politische Aspekt der Arbeitsweise

„Was war zuerst da: Text, die Musik oder die Inszenierung? Beim Aktionstheater lässt sich die Frage exakt beantworten: Das Ensemble.“¹⁰ Diese Beschreibung trifft, wie durch die vorangegangene Ausführung zur Arbeitsweise des aktionstheater ensemble dargestellt wurde, ziemlich genau den Kern. Die Arbeitsweise des Ensembles beeinflusst Inhalte und Ästhetiken bis zum Tag der Erstaufführung und darüber hinaus. Es gilt nun, das Besprochene in den Kontext zeitgenössischer Arbeitsmodi und des Politischen zu setzen, um in weiterer Folge auf Ästhetiken der Tetralogie-Inszenierungen schließen zu können.

Einleitend wird nochmals ein Blick auf die Arbeitsweise des aktionstheater ensemble geworfen. Hier liegt besonderes Augenmerk auf dem Phänomen der AutorInnenregie, das durch die voranschreitende Verdrängung der TheaterautorInnen immer mehr Bedeutung für das deutschsprachige Theater gewinnt.

Die relativ flache Hierarchie im aktionstheater ensemble legt sodann eine kurze Auseinandersetzung mit kollektivem Arbeiten am Theater nahe. Im Anschluss werden Parallelen des Politischen bei Mouffe und der Arbeitsweise des aktionstheater ensemble aufgezeigt.

3.1. Kollektives Arbeiten am Theater

Einleitend möchte ich nun einige Einzelheiten zu den Probenarbeiten beim aktionstheater ensemble im Hinblick auf die Kollektivität der Gruppe hervorstreichen. Insbesondere bei der Textarbeit, aber auch in der Inszenierungsarbeit, fällt die Offenheit des leitenden Teams gegenüber Vorschlägen aller Beteiligten auf.

Der Text und die Inszenierung der Tetralogie-Stücke entstehen meist zur gleichen Zeit, die Gewichtung mag sich zwar von Tag zu Tag und von Woche zu Woche etwas verschieben, aber ein Großteil der Arbeit besteht darin, auszuprobieren, ob und wie der Text szenisch funktioniert. Am Ende der acht üblichen Probenwochen gibt es eine Textfassung, an die sich die AkteurInnen halten müssen.

Damit ähnelt die Arbeitsweise des aktionstheater ensemble anderen zeitgenössischen Theaterschaffenden, die ebenfalls keinen dramatischen Text als Grundlage haben:

„Texte und szenische Aktionen entstehen während des Probenprozesses. Alle Konstanten der theatralen Produktion werden zu Beginn der Arbeit in Frage gestellt beziehungsweise genau definiert: Raum, Zeit, Funktionen von Akteur_innen und Publikum. Der jeweilige Arbeitsprozess schafft seine eigenen Regeln. Im besten Falle wird das Theater so selbst

¹⁰ Dietrich, Christa, „Die Menschlichkeit ist das Maß“, *Vorarlberger Nachrichten*, 13./14.04. 2013.

auf die Probe gestellt: in der Suche nach der Antwort auf die Frage, was (alles) Theater sein kann.“¹¹

Das Ensemble sitzt etwa die ersten zwei Wochen gemeinsam an einem Tisch und erörtert Themenbereiche, die für die jeweilige Produktion inhaltlich relevant erscheinen. Die Rollenverteilung im Arbeitsprozess und in der Kommunikation nach außen ist klar: Regisseur, Dramaturg, AutorIn, Regieassistentin, SchauspielerInnen, MusikerIn. In der Kommunikation nach außen heißt das meist: „Konzept/Regie oder Regie, Buch: Martin Gruber, Text: aktionstheater ensemble und der/die entsprechende AutorIn, Musik: entsprechende/r MusikerIn, Dramaturgie: Martin Ojster, Regieassistenten: Namen des/der Assistent/In, Mit: Namen der SchauspielerInnen“¹². Variabel sind noch Namen bezüglich Videokonzeptionen oder Ausstattung dabei.

Obwohl bei allen Produktionen der Tetralogie AutorInnen beteiligt waren, die parallel zum Probenprozess Texte verfassten oder am gegebenen Interviewmaterial weiterarbeiteten, stammt der primäre Text, genauer gesagt der Inhalt des Textes, vom gesamten Ensemble. Ohne die Erzählungen, zu denen neben allen anderen Ensemblemitgliedern insbesondere die SchauspielerInnen aufgerufen sind, gäbe es de facto nur einen Bruchteil des Textes, nämlich den der AutorInnen. Da meist während der Produktion von den AutorInnen geschrieben wird, greifen diese folglich die Interviewtexte auf, schreiben daran weiter, oder entwickeln auf deren Grundlage neue Texte. Zwar gibt es AutorInnentexte, die unabhängig von den Inhalten der Probenprozesse entstehen (insbesondere Wolfgang Mörth stellt meist einen riesigen Textfundus zur Verfügung), dennoch sind die AutorInnentexte vom Probenprozess direkt beeinflusst.

Der Inhalt ist also abhängig von den Mitspielenden. Er wird durch gezielte Fragen vom Regisseur forciert. Dabei bleibt allerdings zu bedenken, dass selbst wenn versucht wird, den Interviewten dezidierte Inhalte in den Mund zu legen, oder diese aufgefordert werden, gezielt zu lügen, doch zumindest das Filtersystem der jeweiligen Personen ausschlagge-

¹¹ Matzke, Annemarie, „Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters“, *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Hg. Beate Hochholding-Reiterer, Berlin: Alexander Verlag 2015, S.15-33, hier S.16.

¹²Vgl. aktionstheater ensemble, *Werktagsrevolution*, <http://aktionstheater.at/produktionen/werktagsrevolution/> 2016, Zugriff: 20.03.2016.

Vgl. aktionstheater ensemble, *Angry Young Men*, <http://aktionstheater.at/produktionen/angry-young-men/> 2016, Zugriff: 20.03.2016.

Vgl. aktionstheater ensemble, *Pension Europa*, <http://aktionstheater.at/produktionen/pension-europa/> 2016, Zugriff: 20.03.2016.

Vgl. aktionstheater ensemble, *Riot Dancer*, <http://aktionstheater.at/produktionen/riot-dancer/> 2016, Zugriff: 20.03.2016.

bend dafür bleibt, was zum Theatertext werden kann. Andererseits werden in den anfänglichen Tischrunden, wie auch in den Reflexionsphasen der Proben, teilweise Dinge erzählt, nach denen niemand gefragt hat, die sich aber dann als wesentliche Textelemente herausstellen können. Am Ende ist es jedoch der Regisseur, der mithilfe des Dramaturgen die endgültige Entscheidung trifft, was letztendlich in der Textfassung steht. Auch wenn es die nach außen kommunizierte Position der AutorInnen gibt, stellt sich trotzdem die Frage nach der AutorInnenschaft, die, aufgrund der Beteiligung aller Ensemblemitglieder am Text, auch teilweise als kollektive AutorInnenschaft angesehen werden kann.

3.1.1. Exkurs: Die Entdeckung der AutorInnenregie

In der Tetralogie des aktionstheater ensemble gibt es also eine tendenzielle Öffnung der AutorInnenschaft - obwohl nach außen hin, meist eine einzige Person in der Sparte ‚Text‘ angegeben wird und Regisseur Gruber manchmal auch unter der Bezeichnung ‚Buch‘ zu finden ist. Damit bewegt sich das Ensemble in einer Strömung am Theater, auf die nun kurz eingegangen wird.

Ende der 1980er Jahre rückt am deutschsprachigen Theater das Dramatische und der Dialog immer mehr in den Hintergrund.¹³ Engelhart formuliert bezüglich des Theaters der 30 vorangegangenen Jahre Folgendes:

„Die Theatermittel waren enthierarchisiert, sie standen keineswegs mehr im Dienste der Mimesis, verwiesen kaum auf eine psychologisch-realistische Wirklichkeit. Postdramatik oder der nicht mehr dramatische Theatertext setzten infolgedessen an die Stelle des Dialogs den Diskurs, an die der Figuren die Figuration als Prozess der ständigen Herstellung und Auslöschung von statischer Figurenidentität, und an die Stelle der Handlung letztlich das Ereignis.“¹⁴

Auf diese Entwicklung, hin zu postdramatischen Ästhetiken, sei darum explizit verwiesen, da diese scheinbar auch eng mit dem Verlust des Stellenwerts von TheaterautorInnen zusammenhängt. Das Paradigma des Theatertextes, der oftmals immer noch als Drama verstanden wurde, wird in dieser folglich ausgehebelt und die AutorInnen werden „im Zuge des ‚postdramatischen Theaters‘ durch das zwischenzeitlich proklamierte Verschwinden von Dramentexten bedroht“¹⁵. TheaterautorInnen treten jedoch nicht ganz von der Bildfläche: die in den 1990er Jahren immer wieder ausgerufenen Krise des Theaters (insbesondere

¹³ Vgl. Engelhart, Andreas, *Theater der Gegenwart*, München: Verlag C.H. Beck 2013, S.70.

¹⁴ Ebd., S.71.

¹⁵ Vgl. Nissen-Rizvani, Karin, *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras / Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S.263.

in Bezug auf die zunehmende Selbstreferentialität und den ‚Anything-Goes‘-Modus) hat zur Folge, dass einerseits AutorInnen selbst für eine erneute Vorherrschaft des Textes am Theater zu kämpfen beginnen, um dieser Enthierarchisierung entgegenzuwirken¹⁶, andererseits werden auch von institutioneller Seite vor allem in Deutschland AutorInnen nach dem Vorbild Großbritanniens gefördert¹⁷ und es werden in Folge gezielt Ausbildungsstätten für jene etabliert¹⁸.

Die Bedrängnis der TheaterautorInnen hat auch bewirkt, dass diese angefangen haben, teilweise selbst zu inszenieren, um überhaupt mit ihren Texten ans Theater zu kommen.¹⁹ Nissen-Rizvani nennt dieses Phänomen *Autorenregie*, und widmet diesem ein gesamtes Buch. Darin bezieht sie Arbeiten von beispielsweise René Pollesch, Christoph Schlingensiefel oder auch Rimini Protokoll ein: „Die genannten Theatermacher schreiben ihre Dramentexte auch in Bezug zum Probenprozess und zur Theaterinstitution, das heißt, sie bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Konzipieren, Schreiben, Proben und Inszenieren, mit Bezug zur Ebene der Zuschauer.“²⁰

Nissen-Rizvani betont, dass es sich bei der „Autorenregie“ allerdings nicht um Regietheater handelt, jedoch auch nicht von postdramatischem Theater ohne Text gesprochen werden kann. „Vielmehr handelt es sich um eine dritte Form, in der das Werk in einem komplexen Produktionszusammenhang entsteht.“²¹ Es scheint insbesondere darum wichtig, auf diese Entwicklung zu verweisen, da sie einerseits den Eindruck erweckt, eine Folge der Enthierarchisierung der Theatermittel zu sein, die sich auch auf Produktionsgestaltungen auswirkt, andererseits beschreibt Nissen-Rizvani Probenkonzepte, die auf den ersten Blick der Art, wie das aktionstheater ensemble arbeitet, sehr ähnlich sind.

So stellt Nissen-Rizvani beispielsweise in ihrer Betrachtung zeitgenössischer Theaterschaffender unter anderem fest, „dass in der Autorenregie der Künstler einerseits zum allein Verantwortlichen für den gesamten künstlerischen Prozess aufgestiegen ist, andererseits wird in Selbstäußerungen stets die Zusammenarbeit und Öffnung zur Teamarbeit betont.“²²

¹⁶ Vgl. Stricker, Achim, *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007, S.16f.

¹⁷ Vgl. Berger Jürgen, „Kunst oder Kinsey?“, *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Hg. Christine Bähr, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S.157-171, hier S.168f.

¹⁸ Vgl. Stricker, *Text-Raum*, S.14.

¹⁹ Vgl. Nissen-Rizvani, *Autorenregie*, S.36f.

²⁰ Vgl. ebd., S.10.

²¹ Ebd., S.39.

²² Vgl. ebd., S.263f.

Beim aktionstheater ensemble gibt es prinzipiell von vornherein den Regisseur als Hauptverantwortlichen, insbesondere auch in der Selbstäußerung, allerdings wird während dem Probenprozess das komplette Ensemble in Mitverantwortlichkeit gezogen.

Darüber hinaus kann man Gruber als Autorenregisseur bezeichnen. In den vorangegangenen Ausführungen zur Arbeitsweise des Ensembles macht sich allerdings auch bemerkbar, dass, nebst den proklamierten AutorInnen der Stücke und Gruber als Autorenregisseur, auch die restlichen Mitglieder des Ensembles im bedingten Rahmen eine AutorInnenfunktion erhalten.

3.1.2. Machtstrukturen von kollektiven Theaterarbeiten

Im Zusammenhang mit dem Phänomen der AutorInnenregie ist zu bemerken, dass in der weiteren Entwicklung um die Jahrtausendwende „eine verstärkte Tendenz zu kollektiver Arbeit“²³ am Theater besteht. Dabei werden auch Texte gemeinschaftlich geschrieben.²⁴ „Sie entstehen nicht in einem individuellen und einsamen Schreibprozess, sondern ihre Entstehung und Bearbeitung zieht sich durch alle Formen der theatralen Produktionen“²⁵, meint auch Matzke.

Kollektives Arbeiten und die Gründung von Theaterkollektiven wurden insbesondere ab den 1960er Jahren intensiv erprobt:

„Das kollektive Arbeiten der 60er und 70er Jahre versteht sich in erster Linie als ein gesellschaftliches, meist klar ideologisch motiviertes Modell, als politische Utopie nichtentfremdeter Arbeit und eines hierarchie-freien Miteinanders. Verbunden ist mit der Absage an ein zentrales, schöpferisches Subjekt eine grundlegende Kritik am bürgerlichen Genie-, Individuums- und Kunstbegriff.“²⁶

Gerade die Arbeitsweisen des Theaters werden damals genau unter die Lupe genommen.²⁷ Indes ortet Kurzenberger strenge Hierarchien eher in traditionellen Stadttheatern.²⁸

²³ Bähr, Christine, „Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater“, Hg. Christine Bähr, *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S.9-20, hier S.11.

²⁴ Vgl. Ebd.

²⁵ Matzke, „Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters“, S.24.

²⁶ Dreyse, Miriam, „Multiple Autorenschaften. Zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form“, Annemarie Matzke, *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin: Alexander Verlag 2012, S.91-118, hier S.105.

²⁷ Vgl. ebd., S.104.

²⁸ Vgl. Kurzenberger, Hajo, *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kollektivität*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S.14.

Heute steht bei Theaterkollektiven oder Gruppen nicht mehr unbedingt „eine konkrete politische Utopie mit Vorbildcharakter für gesellschaftliche Verhältnisse“²⁹ im Zentrum, aber es gibt zumeist eine interaktive Rollenverteilung. Von Bedeutung ist dabei auch ein Grundkonsens von Werten, ohne die eine Gruppe zerfallen würde.³⁰

So stellen beispielsweise Gruppen, die von der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen kommen, insbesondere die Hierarchien von Stadttheatern in Frage. Außerdem wird eine klare Aufgabenteilung vermieden, wodurch die Verantwortlichkeit der einzelnen Beteiligten steigt.³¹

Insbesondere in Theatergruppen, bei denen der Theatertext während den Proben entsteht, gibt es meist eine Infragestellung der herkömmlichen Aufteilung von Funktionen.³²

Obwohl in Theaterkollektiven der 1960er Jahre sowie in vielen zeitgenössischen Gruppen versucht wird, hierarchiefrei zu arbeiten, sind „[die] meisten Theaterkollektive [...] angewiesen auf eine Dialektik von Chorführer und Chor, brauchen, auch wenn sie sich als ‚Kreis‘ verstehen und etikettieren, eine Zentralachse, die Orientierung gibt.“³³ So schreibt auch Dreyse, dass „die Rolle des Regisseurs [...] meist nicht aufgelöst [wird].“³⁴

Das Kollektiv oder das Ensemble stimmt aber sodann als Gemeinschaft dieser Führungsrolle zu.³⁵

Das aktionstheater ensemble befindet sich in diesem Zusammenhang ein Stück weit in einem Paradox. Die kollektive AutorInnenschaft wird innerhalb der Proben sowohl auf textlicher als auch auf performativer Ebene gefordert und forciert. Dies geschieht unter der gezielten Führung des leitenden Teams, insbesondere durch Regisseur Martin Gruber. Dabei haben durchaus auch ungefragte Ideen und Vorschläge seitens des restlichen Ensembles einen Raum. Dennoch kommt diese AutorInnenschaft nur begrenzt zum Zug. Die Richtung wird immer vom Regisseur vorgegeben. Dabei ist auch anzumerken, dass dieser sich beispielsweise während der Diskussionsrunden in den ersten Probenwochen auch immer wieder im Prozess neu für eine Richtung entscheidet – dieser Prozess würde ohne die Beteiligung des Ensembles nicht stattfinden. Die beschlossene Richtung ist also abhängig vom

²⁹ Dreyse, „Multiple Autorenschaften. Zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form“, S.94.

³⁰ Geldmacher, Pamela, *Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S.224f.

³¹ Vgl. Dreyse, „Multiple Autorenschaften. Zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form“, S.91ff.

³² Vgl. Matzke, „Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters“, S.16.

³³ Ebd., S.23.

³⁴ Dreyse, „Multiple Autorenschaften. Zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form“, S.105.

³⁵ Vgl. Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters*, S.192.

Prozess. Die Grenzen und Anteile der AutorInnenschaft sind hier also nicht mehr klar zu definieren.

Dabei ist auch in der Kommunikation nach außen, im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Theatergruppen, die kollektiv arbeiten, sehr klar definiert, wem welche Funktion zugeordnet wird. Die Kommunikation nach außen spiegelt also eigentlich Hierarchiestrukturen, die es in klassischen Stadttheatern gibt. Innerhalb sind die Hierarchien zwar verflacht, jedoch sehr wohl vorhanden.

Obwohl das aktionstheater ensemble keine egalitäre Stellung der Beteiligten im künstlerischen Entscheidungsprozess annimmt, bedient es sich durch die Lockerung der Hierarchien und, wie im fünften Kapitel untersucht wird, im Probenprozess ähnlicher Prinzipien zur Stückentwicklung, wie andere Theatergruppen, die allerdings tatsächlich kollektiv arbeiten.

Es entsteht beispielsweise durch die subversive Verteilung von Verantwortlichkeit auf Text- und Körperebene, und der damit einhergehenden Forderung nach Eigeninitiative der Spielenden, innerhalb dieses bedingten Freiheitsrahmens ein gemeinschaftliches Gruppengefühl, das gerade durch die Heterogenität der Gruppe ein Empfinden von Einzigartigkeit gegenüber anderen Gruppen stärkt, ohne aber explizit politisch wirken zu wollen. Insbesondere Personen, die schon öfter für Produktionen des aktionstheater ensemble engagiert waren, verstehen sich immer mehr als Teil der Gruppe und stehen meist voll und ganz hinter den Ideen und der Philosophie des Leading Teams rund um Martin Gruber und Martin Ojster. Das Entstehen solcher gemeinsamen Werte bindet eine Gruppe und ermöglicht generell Einflussnahme Einzelner. Dieses Gruppengefühl macht schwierige Arbeitsprozesse auch aushaltbarer.³⁶ Kurzenberger spricht u.a. davon, dass gerade die Art der Führung einer Person ebenso entscheidend für das ‚Wir-Gefühl‘ einer Gruppe ist. Diese Identifikation schafft eine gewisse Exklusivität.³⁷

Gruber selbst äußert sich zu der Arbeitsweise folgendermaßen:

„Wir sind eine repräsentative Demokratie. Also ich werde gewählt, als der, der sagt, was wir tun müssen. Dann hat der Martin (Erklärung: Martin Ojster) gesagt: Naja, ich würde eher von einer liebevollen Diktatur

³⁶ Vgl. Geldmacher, *Re-Writing Avantgarde*, S.224.

³⁷ Vgl. Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters*, S.23.

sprechen! *Gruber lacht abermals herzlich*. Aber wenn ich es genauer beschreiben würde, dann reicht mein Regiespektrum von ganz viel zulassen am Beginn, bis schließlich sogar den Blick choreografieren.“³⁸

In dem speziell für diese Arbeit geführten Interview meint Gruber außerdem:

„Die AutorInnenschaft der einzelnen Geschichten liegt, zum Teil, bei den einzelnen Ensemblemitgliedern. Die AutorInnenschaft der gesamten Performance bei mir. Hinzugezogen werden Texte von AutorInnen wie Claudia Tondl oder Wolfgang Mörth. Mehr Menschen wissen mehr. Dieses Mehr generiert aber nicht notwendigerweise einen künstlerischen Mehrwert. Ich glaube an die Verdichtung. Eine Verdichtung, welche die Fantasie des Publikums anregt.“³⁹

Das aktionstheater ensemble versteht sich also nicht als basisdemokratisches Kollektiv, versucht allerdings eine Gruppendynamik herzustellen, die eine kollektive AutorInnen-schaft teilweise ermöglicht. Gleichzeitig werden, obwohl verflacht, klassische Theaterhierarchien beibehalten und insbesondere nach außen kommuniziert. Gerade mit Fortschreiten des Probenprozesses wird Grubers Autorität im künstlerischen Entscheidungsprozess immer sichtbarer. Dennoch ist aber genau diese Autorität von Beginn an vorhanden, für die Beteiligten allerdings eher subversiv bemerkbar. Genau an dieser Schnittstelle möchte ich im Folgenden ansetzen, um das Politische näher zu betrachten.

3.2. Das Politische nach Chantal Mouffe

In diesem Abschnitt wird versucht, die Faktoren der gemeinsamen AutorInnen-schaft und des bedingten Freiraums aller Beteiligten der Tetralogie, an das anzuknüpfen, was Mouffe über das Politische schreibt.

Mouffe geht davon aus, dass unter dem kosmopolitischen Liberalismus das Politische in der Gesellschaft verloren geht. Als das Politische versteht sie indes „die Dimension des Antagonismus, die ich als für menschliche Gesellschaften konstitutiv betrachte“⁴⁰. Der rationale Liberalismus geht von einem universellen Konsens aus, beispielsweise das Übertragen von westlichen Wertesystemen auf andere Bereiche der Welt. Dieses Vorgehen negiert nach Mouffe das Politische. Sie bezieht sich auf Carl Schmitt, wenn sie sagt, dass

³⁸ Preiner, Michaela, „Belehrungen halte ich nicht aus. Interview mit Martin Gruber, Leiter des aktionstheater ensemble und Gewinner des Nestroy-Theaterpreises 2016“, *European Cultural News*, <https://www.european-cultural-news.com/interview-mit-martin-gruber-leiter-des-aktionstheater-ensemble/16580/> 26.01.2017, Zugriff: 31.01.2017.

³⁹ Siehe Anhang, *Interview mit Regisseur Martin Gruber*, 07.02.2017, S.96.

⁴⁰ Mouffe, Chantal, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007, S.16.

universeller Konsens an sich ein ausschließender Prozess ist.⁴¹ So ist die Wir-Sie Unterscheidung für Mouffe konstitutiv für eine Demokratie und enthält immer die Möglichkeit des Antagonismus.⁴² Zwar gibt es eine Wir-Sie-Unterscheidung im rationalen Liberalismus, diese wird aber auf der moralischen anstatt auf der politischen Ebene ausgeübt. So hat sich beispielsweise der Kampf zwischen „links“ und „rechts“ auf einen Kampf zwischen „richtig“ und „falsch“ und umgekehrt verschoben, der im Grunde nur eines will: potenzielle GegnerInnen ausschalten.⁴³

Was vorerst im Mittelpunkt steht, ist Mouffes These, dass der Liberalismus den Pluralismus – samt seinen potenziellen Konflikten – nicht anerkennt. Mouffe folgert daraus, dass es keine rationale Lösung, also keinen universellen Konsens geben kann.⁴⁴ Es geht nicht um die „Überwindung des Wir-Sie-Gegensatzes“⁴⁵, sondern um die „spezifische Art und Weise seiner Etablierung“⁴⁶. Für Mouffe ist in dieser Hinsicht allerdings entscheidend, dass die Ich-Wir-Unterscheidung keine Feindschaft ist, sondern ein Agonismus, in dem die Opposition anerkannt wird, auch wenn keine rationalen Lösungen für den Konflikt gesehen werden. Der potentielle Antagonismus soll also in einem Agonismus ausgetragen werden.⁴⁷ Diese Annahme fußt darauf, dass sich Identitäten durch eine Differenzierung vom Anderen herausbilden.⁴⁸ Dieser Differenzierung wohnt das Potential des Antagonismus ebenso inne, wie ein hegemonialer Charakter. Wer also das Politische als Möglichkeit des Antagonismus akzeptiert,⁴⁹

„[...] muß den hegemonialen Charakter jeder Form von gesellschaftlicher Ordnung anerkennen, ebenso wie die Tatsache, daß jede Gesellschaft das Produkt einer Reihe von Verfahrensweisen ist, die in einem Kontext von Kontingenz Ordnung herzustellen versuchen.“⁵⁰

Für das aktionstheater ensemble ist die Idee des politischen Agonismus und der Anerkennung von hegemonialen Verhältnissen in mehrerlei Hinsicht interessant.

Dadurch, dass die hierarchische Struktur des Ensembles von allen Mitgliedern anerkannt wird, wird das Politische nach Mouffe in der Probenarbeit sichtbar. Dies ist prinzipiell sehr

⁴¹ Vgl. ebd., S.19.

⁴² Vgl. ebd., S.24f.

⁴³ Vgl. ebd., S.12.

⁴⁴ Vgl. ebd., S.17.

⁴⁵ Ebd., S.22.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. ebd., S.29f.

⁴⁸ Vgl. ebd., S.23.

⁴⁹ Vgl. ebd., S:25.

⁵⁰ Ebd.

simpel gedacht, denn es ist durchaus zweifelhaft, ob allein durch die Anerkennung von Hierarchie das Politische erkennbar wird, aber:

„Kollektive Kreativität schafft das Gegenteil von einem Gruppenverständnis, bei dem sich die Gruppe zu einem harmonischen Ganzen nivelliert. Sie braucht die ‚sinnvollere Zusammensetzung von einzelnen Qualitäten‘ und selbstverständlich die wechselseitige Akzeptanz der Differenzen.“⁵¹

So ist im aktionstheater ensemble zwar diese kollektive Kreativität entscheidend, genau aus dieser kollektiven Kreativität, die in ein hierarchisches System eingebettet ist, entstehen aber dann antagonistische Potentiale der AkteurInnen, die teilweise im Text aber auch im Szenischen agonistisch ausgetragen werden können.

3.2.1. Die Hierarchie des Ensembles

Wenn wir mit Mouffe davon ausgehen, dass hegemoniale Verhältnisse bezüglich einer politischen Demokratie nicht abzuschaffen sind und damit versuchen, die vorangegangenen Ausführungen zu lesen, spiegelt sich diese Hegemonie in Versuchen kollektiv arbeitender Theatergruppen wider, beispielsweise darin, keine Aufgabenverteilung vorzunehmen. Schließlich zeigt sich, dass sich in den meisten Fällen Leitungspositionen herauskristallisiert haben, oder dass zumindest verschiedene Aufgaben, wie beispielsweise die Regie, von Person zu Person rotieren, obwohl Hierarchiestrukturen angeprangert werden, wie unter anderem bei Rimini Protokoll.⁵²

In der Tetralogie zeigen sich antagonistische Potenziale auf einer anderen Ebene. Dadurch, dass das aktionstheater ensemble von vornherein eine Hierarchie in der Gruppe annimmt, diese allerdings durch eine, wenn auch nicht unbedingt absolut demokratische Mitsprache der Beteiligten verflachen lässt, sei nun die Annahme in den Raum gestellt, dass antagonistische Potentiale entstehen. Diese Potentiale werden nicht zwingend durch eine Rebellion gegen den Regisseur ausgetragen, haben aber möglicherweise dennoch in ihrer Energie die Chance, auf der Ebene des jeweiligen Stücks in einen Agonismus zu münden.

Dadurch, dass also gerade die SchauspielerInnen beauftragt werden, Persönliches preiszugeben, also ihren Text gewissermaßen selbst zu formulieren, werden automatisch die Dif-

⁵¹ Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters*, S.190.

⁵² Vgl. Dreyse, „Multiple Autorenschaften. Zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form“, S.106f.

ferenzen der Personen sichtbar. Der Umstand, wie bereits erwähnt, dass Antagonismen oder antagonistische Texte bewusst von der Regie forciert werden, schafft ein Konfliktpotential zwischen den AkteurInnen, das theatral auf unterschiedlichste Art und Weise ausagiert werden kann.

Wenn Susanne (Brandt) in *Pension Europa* Michaela (Bilgeri) wiederholt darauf hinweist, dass sie kein Teil des Frauenstammtischs mehr ist und damit Michaela als Außenseiterin markiert, so wurde dies bedingt durch Agonismen, die im Probenprozess forciert wurden oder möglicherweise schon da waren. Ähnliches gilt für das Streitgespräch von Alexander (Meile) und Andreas (Jähnert) in *Angry Young Men*, wenn sie ihre Meinungen bezüglich der Konsistenz von Butter kundtun. In diesem Fall endet der Konflikt, als Alexander Andreas aufgrund seiner vermeintlichen Homosexualität zu Boden schlägt und damit seine Position als Alphamännchen verteidigt.

Nicht zuletzt lautet eine gelegentliche Regieanweisung von Gruber an einzelne AkteurInnen: „Denk dir, der Regisseur hat gesagt, ich muss da jetzt so stehen.“ Gruber schürt so, wenn auch im Guten gemeint, den Antagonismus zwischen den SchauspielerInnen und sich selbst. Dadurch entsteht eine Spannung in den AkteurInnen, die für die ZuseherInnen spürbar wird, auch wenn per se beim Betrachten nicht einzuschätzen ist, wie diese Spannung erzeugt wird.

Dass sich das Politische im Theater, gerade wenn es um Inhalte geht, nicht schwarz-weiß festlegen lässt, wird noch genauer ausgearbeitet. Die Frage der Hegemonie, der AutorInnenenschaft und der Gruppe können allerdings, ausgehend von der Arbeitsweise, politisch bis über die Inhalte weitergedacht werden.

Im weiteren Verlauf wird bezüglich der Tetralogie des aktionstheater ensemble vielleicht zu erahnen sein, welchen Einfluss die Probenarbeit, das kollektive Kreativ oder der Ensemblegeist auf die Aufführungen der Stücke haben.

4. Das Politische des Theatertextes

Im Folgenden möchte ich darauf eingehen, inwieweit die Aktualität der Themen, die in der Tetralogie behandelt werden, als politisch bezeichnet werden können. Dazu gibt es einen kurzen Exkurs über das Politische am Theater. Hier liegt der Fokus auf den Inhalten am Theater, die sich insbesondere nach der proklamierten Verschiebung des Politischen von der inhaltlichen auf die ästhetische Ebene als problematisch erweisen. Mit der Kritik der Inhalte geht auch die Kritik des Repräsentationssystems und der ‚Moral der Geschichte‘ einher. Es wird versucht, herauszufinden, in welchem Feld sich das aktionstheater ensemble mit der Tetralogie bewegt, und dies anschließend anhand von Beispielen zu analysieren.

4.1. aktionstheater ensemble als Eingreiftruppe

Das aktionstheater ensemble setzt sich in der Tetralogie mit verschiedenen Zuständen der europäischen Gesellschaft auseinander (es sei noch einmal darauf verwiesen, dass die vier Stücke zwischen Frühjahr 2013 und Frühjahr 2015 produziert wurden). In *Werktagsrevolution* sind es die Prekariate des Arbeitsmarktes, bei *Pension Europa* ist es die blinde Dekadenz des behaupteten Paradieses Europa, bei *Angry Young Men* die Radikalisierung junger europäischer Männer, oder bei *Riot Dancer* die Überforderung und Stagnation angesichts der zunehmenden Abstraktion der Lebenswelten.

Das aktionstheater ensemble ist bekannt dafür, gesellschaftspolitische Themen im Handumdrehen in einem Theaterabend zu verhandeln. Nicht zuletzt deshalb wurde ihm schon der Name „schnelle Eingreiftruppe“⁵³ zugeteilt. Als eine Eingreiftruppe wird laut Duden üblicherweise eine militärische Sondereinheit für Krisengebiete bezeichnet.⁵⁴ Die Frage, die hier auf der Zunge brennt, ist: In welche Krise will das aktionstheater ensemble eingreifen? Und wenn es eingreifen möchte, bedient es sodann eine scheinbar längst hinfällige Definition von politischem Theater?

Gruber meint, dass jenes, das dem Ensemble „unter den Nägeln brennt, gehört [...] so schnell wie möglich auf die Bühne gebracht“⁵⁵. Aktualität der Themen bedeutet für ihn hier allerdings nicht Missstände à la Dokumentartheater aufzuzeigen.⁵⁶

Beispielhaft heißt es in der Presseaussendung zu *Pension Europa*:

⁵³ Huber-Lang, Wolfgang, „Schnelle Eingreiftruppe‘: Martin Grubers aktionstheater ensemble“, *Tiroler Tageszeitung Online*, <http://www.tt.com/home/9738900-91/schnelle-ingreiftruppe-martin-grubers-aktions-theater-ensemble.csp> 09.03.2015, Zugriff: 18.03.2016.

⁵⁴ Duden, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Eingreiftruppe> 2016, Zugriff: 03.03.2016.

⁵⁵ Huber-Lang, „Schnelle Eingreiftruppe‘: Martin Grubers aktionstheater ensemble“.

⁵⁶ Vgl. ebd.

„[U]ngemein kraftvoll wird Alltägliches ohne Scheu analysiert und diskutiert. Und es werden Fragen gestellt: Welche Relevanz hat ein Einzelschicksal im vermeintlichen Großen? Welche Relevanz hat das, was ich tue? [...] muss immer alles einem großen Ganzen untergeordnet sein? Wann ist Unkorrektes korrekt und wo liegt da die Grenze? Und wer fühlt sich drinnen (in Europa) und wer draußen?“⁵⁷

Weiters meint Gruber in der Aussendung, dass ein Stück über Europa nötig ist, denn das „Friedensprojekt steckt in der Krise“⁵⁸. Er verweist auf den ungarischen Nationalismus, aufkeimenden Patriotismus, der die europäische Kulturenvielfalt schmätzt, während einzig die Finanzmärkte Internationalität kennen.⁵⁹ Diese Formulierungen verraten, worum es in dem Stück gehen soll und schüren auch entsprechende Erwartungen. Aktualität des gewählten Themas scheint man *Pension Europa* im Vorfeld nicht absprechen zu können, insbesondere angesichts der Aufspaltung der Ukraine 2013.

4.2. Das Politische am Theater

Das Politische am Theater hat eine lange Tradition. Insbesondere wenn in einer Presseausendung ausdrücklich auf politische Diskurse verwiesen wird, gilt es herauszufinden, ob das am Theater heute noch politisch ist.

Politisches Theater galt bis in die 1980er Jahre hinein als kritische Opposition, oder auch als Verneinung der bestehenden politischen Strukturen. Dieses Theater war stets genährt von dem Glauben an eine bessere Welt.⁶⁰ Bis in die 1970er Jahre hinein sah es sich dieser Negation verpflichtet, bis sich stattdessen der Begriff der Affirmation nach Lyotard durchsetzte.⁶¹ Im Zusammenhang mit dem Wegfallen großer politischer GegnerInnen Ende der 1980er Jahre, insbesondere der Auflösung der Sowjetunion 1989, sah man sich damit konfrontiert, eine zunehmende Entpolitisierung des Theaters in den 1990er Jahren zu beobachten.⁶² Mit der vermehrten Selbstreferentialität durch postdramatische Theaterästhetiken ging ein Verlust des Weltbezuges hinsichtlich der Theaterinhalte sowie auch des explizit Politischen einher.

⁵⁷ aktionstheater ensemble, Presseinformation *Pension Europa*, bei der Autorin einzusehen.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. Focke, Ann-Christin, *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, München: Herbert Utz Verlag GmbH 2011, S.55.

⁶¹ Vgl. Geisenhanslüke, Achim, „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“, Hg. Franziska Schöblier, Ingrid Gilcher-Holtey, *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt amMain: Campus Verlag GmbH 2006, S.254-268, hier S.254f.

⁶² Vgl. Engelhart, *Theater der Gegenwart*, S.77.

Durch die Veränderungen, die im 20. Jahrhundert im Theater stattgefunden haben, haben sich auch mehrere Positionen bezüglich des Politischen herausgebildet. Die verschiedenen Strömungen des Politischen im Theater des 20. Jahrhunderts sind allerdings zu vielschichtig, um sie hier in Gänze zu behandeln. Deshalb berufe ich mich auf Erläuterungen von Fischer-Lichte.

Grundsätzlich attestiert Fischer-Lichte eine viergeteilte Definition des Politischen am Theater. Einerseits benennt sie Inhalte wie „allgemeine gesellschaftliche Phänomene (z.B. Gemeinschaftsbildung, Krieg, Globalisierung), historische Ereignisse (wie die Oktoberrevolution) oder jeweils aktuelle politische Konflikte (z.B. Kampf um die Abschaffung des §218, Diskussion um die Einwanderungspolitik [...])“⁶³, die als politisches Theater bezeichnet werden können. Andererseits verweist sie auf neuere Diskurse, die das Politische „auf eine spezifische Ästhetik [beziehen], die den Zuschauer zu einer Reflexion seines eigenen politischen Standortes zwingt“⁶⁴. Als dritten Punkt nennt Fischer-Lichte, dass Theater im Rekurs auf die Polis per se politisch ist, als dass es ein Ort der Zusammenkunft und der Verhandlung ist. Weiters spricht sie von politischem Theater, wenn man grundsätzlich auf eine bestimmte politische Wirkung des Theaters zielt.⁶⁵

Es zeigt sich, dass sich in der Diskussion um das Politische prinzipiell zwei Sichtweisen besonders gegenüberstehen: die, die das Politische eher auf der inhaltlichen Ebene suchen und im System der Repräsentation verhaftet sind und jene, die das Politische auf der Ebene der Ästhetik suchen und somit eher dem Postdramatischen zuzuordnen sind.

Mittlerweile gibt es allerdings auch neuere Ansätze, die versuchen, diese zwei Hauptpositionen zusammenzudenken. Allerdings ist dies erst in den seltensten Fällen wirklich ausgearbeitet. So meint beispielsweise Focke:

„Es zeigt sich die Möglichkeit, das aktuelle politische Theater sowohl anhand des theatral Dargestellten als auch anhand seiner ästhetischen Strukturen zu bestimmen, anstatt – wie in den aktuellen Debatten häufig der Fall – die eine Ebene gegen die andere auszuspielen, das politische Potential des traditionellen Theaters nur auf der Ebene des Thematischen und das des zeitgenössischen nur auf der Ebene des Ästhetischen zu verorten.“⁶⁶

⁶³ Fischer-Lichte, Erika, „Politisches Theater“, *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S.258-262, hier S.259.

⁶⁴ Ebd. S.259.

⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶ Focke, *Unterwerfung und Widerstreit*, S.78.

Dies ist ein Standpunkt, bei welchem es bezüglich der Tetralogie spannend wird anzusetzen. So kann in Bezug auf die inhaltliche Disposition der Presseaussendung von *Pension Europa* zwar anhand von Fischer-Lichtes Definition ausgegangen werden, dass hier das Politische zumindest auf inhaltlicher Ebene ins Spiel kommt, allerdings drängt sich auch der Verdacht auf, dass das Politische tiefer greift.

4.2.1. Das Repräsentationssystem in der Kritik

Grundsätzlich bringt der Bezug des Politischen auf textliche Inhalte und das theatral Darstellte die Problematik mit sich, dass er meist mit dem Repräsentationstheater und einem Aufklärungsgedanken in Verbindung gebracht wird und somit auf einer Ebene implizit auf die dramatische Einheit von Handlung, Zeit und Raum verweist.

Die naturalistische und illusionistische Repräsentation menschlichen Verhaltens, Handlungsstränge von A nach B, zwischenmenschliche Dialoge, ausgehend von einer dramatisch geschlossenen Textvorlage, wurde allerdings seit Beginn des 20. Jahrhunderts von verschiedenen TheatermacherInnen kritisiert. Das mimetische Prinzip wurde in Frage gestellt, psychologisch-realistische Darstellung wirkte unzureichend, die strikte Trennung von AkteurInnen und ZuschauerInnen und somit die gezielte Passivität des Theaterpublikums wurden beanstandet.⁶⁷ Nachdem Rethatralisierungsversuche der Avantgarden – das epische Theater von Piscator und Brecht sowie das Theater von Artaud, die Arbeit von Grotowski und die Performancekünste in den 1960er Jahren – immer mehr das an großen Theaterhäusern etablierte Regietheater beeinflussten, spricht Lehmann Ende der 1990er Jahre das Postulat des postdramatischen Theaters aus.⁶⁸

Der Status des Textes am Theater ist zu Ende des 20. Jahrhunderts somit ein anderer. Er wird als Material, Fragment, Collage und Rhythmus verwendet.⁶⁹ Dies beeinflusst die gesamten Theaterästhetiken und führt in den 1980er Jahren zum poststrukturalistischen Bruch, der auch die Auffassung des Politischen im Theater verschiebt, nämlich vom Inhaltlichen zum Ästhetischen.

⁶⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen: A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1993, S.263f.

⁶⁸ Vgl. Engelhart, *Theater der Gegenwart*, S.69.

⁶⁹ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG 1997, S. 34f.

Lehmann, der diese Entwicklungen 1999 insbesondere bezüglich der Ästhetik in *Postdramatisches Theater*⁷⁰ aufzeigt, bezieht sich in seiner Absage an das Repräsentationssystem indirekt auf Lyotard.

Dieser verhandelt bereits 1980 auf theoretischer Ebene die Problematiken der Repräsentation. Er beschreibt das folgendermaßen: B repräsentiert immer A, folglich kann B immer rückbezogen werden auf A und dessen wahre Identität ist folglich im Eigentlichen A.⁷¹ Beispielhaft erklärt Lyotard dies anhand einer zur Faust geballten Hand, die Zahnschmerz symbolisiert. In der Auflösung dieser Verbindung oder auch Bedeutung kann die geballte Faust alles Mögliche bedeuten und steht nicht mehr unter dem Einfluss des Zahnschmerzes.⁷² Statt der Übereinstimmung wird hier die Gleichzeitigkeit von Zeichen betont und gefordert. Die Hierarchie der Zeichen soll aufgebrochen werden. In deren neuen egalitären Anordnung suchen sodann TheoretikerInnen wie Lehmann das Politische, anstatt es an transportierten Bedeutungen festzumachen.

4.2.1.1. Das Problem mit politischen Inhalten nach Lehmann

Lehmann richtet sich in *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*⁷³ gegen den Vorwurf, dem postdramatischen Theater würde das Politische fehlen. Diesem Vorwurf liegt die Haltung zugrunde, das postdramatische Theater wäre zu formalistisch, diesem würde Aufklärung, Moral und Verantwortung fehlen.⁷⁴ Hier wird das Politische lediglich auf der Ebene des theatral Dargestellten in Bezug auf das Repräsentationssystem gelesen.

Lehmann verweist in seiner Verteidigung auf die Wichtigkeit des situativen Aspekts und Präsenz (im Gegensatz zur Repräsentation), erstens als wesentliches Merkmal für postdramatisches Theater, zweitens in Folge dessen auch als Öffnung der Theaterformen, durch die das Politische möglich ist.⁷⁵

Er argumentiert, dass das Politische im Theater nur dann erscheint, „wenn und nur wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit“⁷⁶. Insofern müsse das, was das Politische sei, am Theater unterbrochen werden, die Ausnahme eben dieser politischen Diskurse sei das Politische am Theater. In Fabeln verpackte moralische

⁷⁰ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008.

⁷¹ Vgl. Lyotard, Jean-François, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin: Merve-Verlag 1982, S.11.

⁷² Vgl. ebd., S.20f.

⁷³ Lehmann, Hans-Thies, „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, Hans-Thies Lehmann, *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S.17-27.

⁷⁴ Vgl. ebd., S.22.

⁷⁵ Vgl. ebd., S.20ff.

⁷⁶ Ebd., S.23.

oder ethische Themen, das Zeigen politisch Unterdrückter, politische Haltungen der KünstlerInnen sei nicht politisch.⁷⁷

Lehmann spricht sich insbesondere gegen eine Moralisierung aus. Dieser soll durch die Unterbrechung der dramatischen Simulakra entgegengewirkt werden, indem der moralische Diskurs des politischen Lebens nicht am Theater reproduziert wird. So spricht Lehmann davon, dass Feindschaften im alltäglichen politischen Leben bewusst erzeugt werden, um dann die Möglichkeit zu haben, sich radikal vom Feind abzugrenzen.⁷⁸ Entscheidend ist für ihn, dass Zusehende keine vorgefertigte Bedeutungsproduktion rezipieren:

„Die vom Theater her gesehene entscheidende Kritik des moralischen Diskurses ist aber, dass er den Zuschauer zum Richter macht, statt ihn – was die eigentliche Chance des ästhetischen Diskurses wäre – die schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteils erfahren zu lassen.“⁷⁹

Außerdem fordert Lehmann, dass am Theater gerade jene Stimmen gehört werden sollten, die im alltäglichen politischen Diskurs keinen Raum fänden.⁸⁰

Folgende Punkte stechen bei Lehmann also besonders hervor: die Abgrenzung von der Repräsentation zur Vermeidung von Moral, das Aufbrechen der theatralen Schau- und Höranordnung und die Vermeidung von beabsichtigter politischer Wirkung.

Es verhält sich nun folgendermaßen, dass sich das aktionstheater ensemble in der Tetralogie nicht des dramatischen Prinzips bedient, allerdings doch politische Themen inhaltlich verhandelt. Zwar öffnet sich in der Tetralogie auch die Theaterform, dies allerdings nur teilweise, wie wir später noch sehen werden. Obwohl auch Formen der Repräsentation in der Tetralogie nicht abgelegt werden, findet dennoch kein moralischer Diskurs statt. Demnach möchte ich mich Focke anschließen, die kritisiert, dass „in den von Lehmann inspirierten Debatten häufig suggeriert [wird], eine inhaltliche Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Fragen einerseits und auf die Unterbrechung zielende ästhetische Strategien andererseits schlössen sich gegenseitig aus.“⁸¹ Zu einem ähnlichen Schluss

⁷⁷ Vgl. ebd., S.22f.

⁷⁸ Vgl. ebd., S.24f.

⁷⁹ Ebd., S.25.

⁸⁰ Vgl. ebd., S.20f.

⁸¹ Focke, *Unterwerfung und Widerstreit*, S.13.

kommt auch Eiermann. Er geht dabei sogar noch einen Schritt weiter: „Kurz gesagt: Politisches Theater ist für Lehmann postdramatisches Theater – und umgekehrt.“⁸²

Ferner manifestiert sich, gerade als Lehmann das Politische der Form postuliert, am deutschsprachigen Theater eine Strömung, die sich wieder mehr dem Theatertext und somit der außertheatralen Wirklichkeit zuwendet.

4.2.1.2. Inhalte der Jahrtausendwende

Generell zeigt sich, als sich das 20. Jahrhundert dem Ende zuneigt, eine erneute Tendenz hin zur Einarbeitung gesellschaftspolitischer Thematiken im Theater. Es sollen wieder Geschichten erzählt werden. Insbesondere beeinflusst ist diese Entwicklung von der britischen Dramatik des „In-yer-face Theatre“, das ärmliche Verhältnisse schildert und dezidiert gesellschaftspolitische Inhalte verarbeitet.⁸³ Die Frage nach der Realität wird wichtig und so werden Themen wie Arbeitslosigkeit, Migration, Endzeitstimmung und Ökonomie aufgegriffen.⁸⁴ Im Zuge dessen wird um die Jahrtausendwende auch oft von einer Redramatisierung des Theaters gesprochen. So plädiert Haas beispielsweise für ein *dramatisches Drama*⁸⁵, oder Frei erkennt die *Rückkehr der Helden*⁸⁶. Diese inhaltliche Repolitisierung bringt Engelhart in Zusammenhang mit der angesprochenen Redramatisierung, indem er meint, dass die Jahrtausendwende (mit dem Vorfall „9/11“) wieder nach politischen Haltungen verlangte und somit eine Redramatisierung im Theater einkehrte.⁸⁷

In dieser Tendenz, aktuelle Themen nach der Jahrtausendwende aufzugreifen, bewegt sich das aktionstheater ensemble ebenfalls, allerdings ohne in dramatische Strukturen zurückzukehren. Vielmehr ist diesbezüglich an die Aussage von Malzacher zu denken, der 2008 sagt, dass es ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber dem Repräsentationssystem des Dramas gibt. Es gehe dabei aber weniger um eine Kampfansage oder Provokation, sondern dieses Misstrauen sei selbstverständlich geworden. Insofern bewege sich das Theater hin zu den Grenzen des Dramatischen.⁸⁸

⁸² Eiermann, André, „Vom postdramatischen Politischen zum postspektakulären Politischen“, Nikolaus Müller-Schöll, *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin: Verlag Theater der Zeit GmbH 2012, S.136-148, hier S.140.

⁸³ Vgl. Bähr, Christine, *Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S.57f.

⁸⁴ Braun, Karlheinz, „Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre?“, *Theater der Zeit*, März/April 1997, S.31-33, hier S.33.

⁸⁵ Siehe Haas, Birgit, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien: Passagen Verlag 2007.

⁸⁶ Siehe Frei, Nikolaus, *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2006.

⁸⁷ Vgl. Engelhart, *Theater der Gegenwart*, S.77.

⁸⁸ Vgl. Malzacher, Florian, „Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler“, *Theater heute*, Oktober 2008, S.7-13, hier S.8.

Bei der Tetralogie hat der Text eine große Bedeutung, ist allerdings kein dramatischer Theatertext. Ähnlichkeiten zeigen sich hier jenem Zugang, dass ein Text mit direktem Bezug auf gesellschaftspolitische Themen eine zentrale Stellung einnimmt. Es gilt diesbezüglich zu veranschaulichen, wie die Theatertexte der Tetralogie eine Unterbrechung schaffen und, abgesehen von ihrer inhaltlich politischen Komponente, politisch in Bezug auf Lehmanns Äußerungen gelesen werden können.

4.3. Fallbeispiele: *Angry Young Men* bis *Riot Dancer*

Im Folgenden soll veranschaulicht werden, wie der Theatertext in der Tetralogie politisch ist und gesellschaftspolitische Themen aufgreift, ohne dass er in die von Lehmann kritisierte moralische Falle tappt. Es soll aufgezeigt werden, dass es hierbei auch zu einer Form der Unterbrechung kommen kann. Dies ist beispielsweise bei *Angry Young Men* sehr spannend, da hier über das Thema der potenziellen Radikalisierung junger europäischer Männer gesprochen wird und unter anderem Holger Meins und Joseph Goebbels zitiert werden. In weiterer Folge wird kurz ein Beispiel zu *Riot Dancer* erläutert.

4.3.1. Montage als politisches Moment

Anhand einer Textpassage von *Angry Young Men* wird nun versucht, erstens die Art der Zusammenstellung des Textes zu erläutern und zweitens das Fehlen der Moral auf der Textebene zu skizzieren. Es ist ein Versuch, der sich, zugegebenermaßen, als sehr schwierig erweist. Durch die enge Verknüpfung von der Entstehung des Textes mit dem Szenischen, wodurch sich meist erst eine politische Reibungsfläche bildet, erweist sich eine alleinige Betrachtung des Theatertextes vielleicht auch als problematisch. Grundsätzlich besteht allerdings die Annahme, dass sich im Sinne von Mouffe Agonismen bereits auf textlicher Ebene zeigen oder eben nach Lehmann eine Art von Unterbrechung bemerkbar wird.

In *Angry Young Men* haben alle fünf Schauspieler Sprechtext. Alexander (Meile) streitet sich zu Beginn mit Andreas (Jähnert) über die Konsistenz von Butter, sinniert zwischendurch über seine Beziehungen zu Frauen und wie Frauen am besten aussehen sollen und sorgt sich, ob er schon auch wirklich als männlicher Mann wahrgenommen wird. Sein Kampf ist die Liebe. Andreas erzählt von spielerisch, homoerotischen Erlebnissen mit seinem Kindheitsfreund, klagt über das Leid der Welt, das er tragen muss, schwärmt von dem Gruppengefühl seiner Neonazi-Vergangenheit und schließt sich gegen Ende den Parolen radikal politischer Texte an. Fabian (Schiffkorn), der Muskel der Männergruppe, möchte

dazugehören und durchlebt das allseits bekannte *Super Mario*-Spiel, während Philipp (Stix) lange still ist und auch er irgendwann seine Niederlagen bei Frauen veräußert und schließlich zum Kampf gegen das Schweinesystem aufruft. Wolfgang (Fahrner) gibt nichts Persönliches preis. Er gibt Anweisungen, vorformuliert von Anders Breivik und Joseph Goebbels.

Was dem Stück eigen ist, im Gegensatz zu den anderen Teilen der Tetralogie, sind eingeflochtene politische Fremdtexte von Holger Meins, Mohammed Atta, Anders Breivik und Joseph Goebbels in leicht abgewandelter Form, sodass diese nicht mehr ganz einer eindeutigen politischen Bewegung zuzuordnen sind. So werden den politischen Propagandaten eine genaue zeitgeschichtliche Einordnung auf der Textebene verwehrt, und könnten sich theoretisch auf die heutige Gesellschaft beziehen (es sei vermerkt, dass dem Publikum während den Vorstellungen durchaus eine klare Einordnung dieser politisch radikalen Texte ermöglicht wird, indem die Namen der Verfasser auf einer Leinwand eingeblendet werden). Da in *Angry Young Men* dezidiert explizit politische Inhalte verarbeitet werden, eignet es sich als Einstieg vermutlich am besten, die Textzusammenstellung auf die Moral zu überprüfen. In den anderen Stücken, und das werden wir noch sehen, ist das Politische etwas subtiler vorhanden.

In einem drei Seiten langen Dialog in *Angry Young Men* sprechen Philipp und Fabian abwechselnd. Fabian erzählt, dass er als Kind *Super Mario* gespielt hat und erläutert, wie man sich in dem Spiel durch verschiedene Welten kämpfen kann:

„Fabian Eigentlich geht es um einen italienischen Klempner, der irgendwelchen Pilzen auf den Schädel draufspringt. Und um fleischfressende Pflanzen, und die Prinzessin muss er retten vom Wario. Der Held ist eben der Super Mario, und der muss den Wario schlagen, indem er eine ewig lange Abfolge von Welten durchlebt und dort kämpft.“⁸⁹

Durchbrochen wird diese, im Präsens geschriebene, Erzählung durch Philipps Kampfaufzug mittels Zitaten aus einem der letzten in Gefangenschaft geschriebenen Briefe von Holger Meins:

„Philipp Das einzige was zählt, ist der K a m p f – jetzt, heute, morgen, gefressen oder nicht. Was interessiert, ist, was du draus machst: `n Sprung nach vorn. Besser werden. Aus den Erfahrungen lernen. Genau das muss man daraus machen. Alles andere ist Dreck. DER KAMPF GEHT WEITER.“⁹⁰

⁸⁹ aktionstheater ensemble, Textfassung *Angry Young Men*, bei der Autorin einsehbar, S.21.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Orig. Meins, Holger, I - 31.10., <http://www.socialhistoryportal.org/raf/text/307159> 2017, Zugriff: 19.02.2017.

Beide sprechen über den Kampf – Fabian in einer kindlichen Spielfantasie, Philipp durch politische Parolen, in denen er gegen das Schweinesystem wettet.⁹² Die politischen Parolen von Philipp und Fabians detailreiche Ausschmückung des Spiels wechseln sich gegenseitig ab. Dann folgt der Bruch:

„Alexander	Und es geht immer um die Prinzessin –
Fabian	Immer um die Prinzessin.
Alexander	Die völlig hilflos im Kerker sitzt.
Fabian	Genau, Prinzessin.
Alexander	Die Prinzessin sitzt immer im Gefängnis, und wird festgehalten und ja. Irgendein Böser hat die Prinzessin immer gefangen, der Gorilla oder der böse Drache, oder so ... Und dann muss man die befreien und durch irgendeine Dummheit von ihr wird sie wieder gefangen. Also die wird immer gefangen.
Fabian	Das ist ihre Schuld dann immer.
Alexander	Ja, eigentlich schon. Sie ist eben hilflos. Sie braucht den Mann, der sie rettet.“ ⁹³

Auf den ersten Blick, bei alleiniger Betrachtung der textlichen Ebene, ist nicht ersichtlich, dass es sich bei Philipps Textpassagen um einen marxistisch motivierten Text einer linksradikalen Person handelt. Die linkspolitische Motivation lässt sich allenfalls aus der Verabscheuung der „Schweine“ ablesen, wenn man beispielsweise an George Orwells *Farm der Tiere* denkt. Er spricht über den Kampf gegen die Schweine, für den es sich zu Sterben lohnt. Mit allen Mitteln soll dieser gewonnen werden.

Auch Fabian spricht vom Kampf und vom Sieg, allerdings auf der Ebene des Spiels. Was in der Inszenierung an dieser Stelle passiert oder wie die Schauspieler die entsprechende Szene umsetzen, ist eine etwas andere Frage, aber vorerst geht es bei Fabian um das Spiel. Er lebt sich ein, durchläuft mögliche Spielabfolgen im Text und es geht auch bei ihm nur um eines: den Tod des Gegners. Was die Männer daraus schlussfolgern: „Es geht immer um die Prinzessin“⁹⁴, denn sie begeht Dummheiten, ist schwach und kann sich nicht wehren. Ist zu Beginn klar, dass Fabian die fiktive Welt von *Super Mario* beschreibt, wird dies durch zwei Punkte ins Wanken gebracht. Erstens steigt Alexander in die Welt der Fiktion des Spiels ein, indem er sagt: „Die Prinzessin sitzt immer im Gefängnis, und wird festgehalten und ja.“⁹⁵ Es ist aber zu diesem Zeitpunkt nicht mehr ersichtlich, ob er tatsächlich nur von der fiktiven Welt des *Super Mario* spricht. Deutlicher wird dies beim zweiten

⁹² Vgl. aktionstheater ensemble, Textfassung *Angry Young Men*, S.22f.

⁹³ Ebd., S.23.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

Punkt: Philipps Kampfparolen und Fabians *Super Mario*-Spiel sind parallel montiert. Beide Akteure bleiben bei ihrer persönlichen Geschichte, also in ihrer Not, auf ihre eigene Art und Weise über den Kampf zu sprechen. Da allerdings beide vom Kampf sprechen, vermischt sich die Fiktion des Nintendo-Spiels mit der Kampfrealität des Marxismus. So spricht Fabian nur zu Beginn davon, dass er früher *Super Mario* gespielt hat. Nach diesem ersten Satz, spricht er alle Details über das Spiel im Präsens. Er hält nicht inne, um zu reflektieren, gibt lediglich Philipp Platz seinen eigenen verbalen Kampf zu formulieren. Ab dem Moment, als Fabian das Spiel beschreibt, macht er das so, als würde er sich zu dem Zeitpunkt gerade in dem Spiel befinden. Da er sprachlich im Präsens in die fiktive Welt des Spiels eintaucht, wird es in diesem Moment real für ihn und dadurch vermischen sich die Kämpfe der beiden Männer.

Entscheidend ist nun, dass wir uns mit einem gezielten Aufruf zum Kampf konfrontiert sehen. Mit dem entsprechenden Hintergrund (in der Inszenierung ist auf einer Leinwand der Name von Holger Meins zu sehen, wenn Philipp spricht), wird suggeriert, dass wir es hier mit politischen Inhalten und einer klassischen Geschlechterrollenverteilung zu tun haben. Es stellt sich aber im Text nicht heraus, wie Lesende dies zu rezipieren haben.

Es wurde bereits angedeutet, dass es beim aktionstheater ensemble selten klare ProtagonistInnen gibt. Es gibt keine Rollen, die das Gute oder das Böse darstellen. Folglich gibt es auch nicht die Bewertung im Text, das Gesagte wäre so oder so zu werten. Im Gegenteil: Die politisch expliziten Parolen von Philipp werden kommentarlos stengelassen. Sie werden lediglich durch Fabians kindliches Spiel konterkariert. Hier kommt allerdings, nebst der für das aktionstheater ensemble typischen Montagemethode durch Assoziationsketten, etwas Wesentliches zum Tragen: Philipp und Fabian treten nämlich nur in einen scheinbaren Dialog. Sie sprechen zwar im übertragenen Sinne vom Selben, gehen jedoch darin nicht aufeinander ein. Es unterbricht sie auch keiner der anderen Mitspielenden, um zu sagen, dass Philipps Aufrufe zum Mord vielleicht etwas extrem sind. Alle Akteure bleiben vollkommen bei sich und ihrer eigenen Geschichte, unfähig über sich selbst oder die anderen zu reflektieren. Durch das Unterlassen dieser Reflexion – und der vermeintlichen Dialogizität – entsteht erstens ein unüberwindbarer Abstand zwischen den beiden *kreierten Ichs*⁹⁶, eine Inkommensurabilität also, die eine politische Reibungsfläche bildet. Zweitens

⁹⁶ *Kreiertes Ich* ist ein von Regisseur Martin Gruber gebrauchter Begriff, um das Rollenkonzept in seinen Inszenierungen zu beschreiben. Der Begriff versucht eine Abgrenzung zur herkömmlichen Bedeutung der Figur zu schaffen. Eine genauere Ausarbeitung dieses Konzeptes ist in dieser Arbeit im 5. Kapitel zu finden.

sind die Zusehenden dazu veranlasst, mit dieser Lücke umzugehen und gegebenenfalls zu werten.

Würde die Reflexion innerdiegetisch stattfinden, so müsste mindestens einer der fünf Schauspieler Philipps radikale Aussagen anfechten, und somit würde eine Anlehnung an das klassische Konzept von Protagonist und Antagonist stattfinden. In diesem Fall aber bleibt es dem Publikum überlassen, die getätigten Aussagen zu reflektieren.

Diese Form des radikalen Aneinander-vorbei-Redens zieht sich durch alle vier Inszenierungen der Tetralogie, unabhängig davon, ob die *kreierten Ichs* über banale Alltäglichkeiten sprechen oder gesellschaftspolitische Gegebenheiten verbal auswalzen. Bezeichnend ist, dass die *kreierten Ichs* selbst im Dialog nur über ihre eigenen Befindlichkeiten sprechen. Dialoge werden nur im seltensten Fall zu einem tatsächlichen Dialog, der ein empathisches Verständnis des Gegenübers zum Ziel hat.

Ähnliches geschieht, wenn zu Beginn von *Riot Dancer* Isabella (Jeschke) Verständnis für einen Selbstmordpiloten ausdrückt, der 146 Menschen in den Tod gerissen hat, und daraufhin Kirstin (Schwab) in einer pittoresken, faszinierten Ausführung beschreibt, wie sich bei einer Zugfahrt ein Freitod ereignete. Hier werden ein terroristischer Akt und ein einzelner Freitod unkommentiert gegenübergestellt.

Ebenso passiert dies an einer anderen Stelle in *Riot Dancer*. Alexander (Meile) führt aus, wie sein Onkel an der Armutsgrenze lebte und ständig von Platons Höhlengleichnis und den Idealen der französischen Revolution (Liberté, Égalité, Fraternité) sprach, während Andreas (Jähnert) beklagt, nicht frei wie ein Vogel sein zu können.

Auch in *Pension Europa* zeigt sich diese Unverhältnismäßigkeit, wenn dem Gespräch über unästhetische Muttermale an den Schamlippen eine Betroffenheit über die Genitalverstümmelung von Frauen entgegengesetzt wird und im gleichen Augenblick wieder über die beste Pose für ein gutes Foto gesprochen wird.

Gruber selbst erläutert dieses Montageprinzip folgendermaßen:

„Wie bei der Frage zur ‚Moral‘ am Theater bereits angerissen, geht es nicht darum, etwaige politische Missstände plakativ aufzuzeigen. Wenn Isabella (Jeschke) in *Pension Europa* davon spricht, dass sie die russische Sprache so ‚geil‘ findet, kurz danach über die Potenz von Vladimir Putin lamentiert, dann darf das Publikum entscheiden, ob es hier um russische Sexyness oder um Sexismus geht. Wenig später sagt Kirstin (Schwab): ‚Ob der Putin schwul ist?‘. Isabella bricht danach die Szene und spielt (in russischer Sprache) den russischen Macho. Davor hat sie über den evangelikalen Pastor ihrer Lieblingsfernsehserie gesprochen (der Schauspieler dieser Sitcom wurde zur Zeit der Proben wegen Verführung minderjähriger Mädchen angeklagt). In der selben Szene wiederum verliert

sich Alev in einem pseudophilologischen Diskurs über Europa ‚... und dann fickt Zeus Europa erst recht‘. Welchem Erzählstrang das Publikum folgen will, ist egal. Die Dialoge sind so montiert, dass die Schauspielerinnen einerseits aufeinander reagieren, andererseits fidel aneinander vorbeireden. Ein Gespräch, das wir so oder ähnlich jeden Tag in der Straßenbahn hören. Durchaus komplexe Themen werden auf einen Hardcore-Gossip-Sprech heruntergerissen. Die Zuschauerin, der Zuschauer darf entscheiden, was wichtig ist.“⁹⁷

In weiterer Folge werden auch etwas subversiver Gesellschaftsstrukturen offengelegt, beispielsweise indem klassische Geschlechterrollen bedient und teilweise unterwandert werden. Regisseur Gruber beschreibt in dem für diese Arbeit geführten Interview eine Szene aus *Riot Dancer*: „Michaela erzählt in einer Art ‚Deutschland sucht den Superstar‘ – Szene dem Publikum, dass sie früher mal sehr dick gewesen ist. Jetzt ist sie eine schöne Frau. Sie ist jetzt ‚bereit‘ für die Männerwelt.“⁹⁸ Susanne (Brandt) bietet Michaela (Bilgeri) sodann einen Mann im Publikum an, worüber sich Michaela sichtlich freut. Bedeutend ist hier, dass Michaela etwa 15 Minuten vor dieser Textstelle genauestens beschrieben hat, wie sie es sich vorstellt, einmal in einen Swingerclub zu gehen. Scheinbar ihrer eigenen Sexualität mächtig, und selbstbestimmt über ihren Körper verfügend, weitet sie diese Fantasie verbal aus, nur um danach klarwerden zu lassen, dass sie erst jetzt, da sie endlich dem Schönheitsideal einer schlanken Frau entspricht, bereit für ihre Sexualität ist. Indem sie sich auf der einen Seite einem klassisch weiblichen Schönheitsideal unterordnet, findet auf der anderen Ebene ihre persönliche Befreiung statt. Somit wird eine zutiefst politische Frage aufgeworfen, jene nach Freiheit. Hier lässt sich wieder mit Mouffe anknüpfen, die, wie bereits besprochen, das Politische nicht als Ort der Freiheit sieht, sondern als „einen Ort von Macht, Konflikt und Antagonismus.“⁹⁹ In diesem Fall wird das Politische allerdings nicht direkt unterbrochen. In der allerdings zuvor besprochenen Nicht-Moralisierung, gleichzeitig aber auch der konkreten Gegenüberstellung gesellschaftlicher und privater Themen, bildet sich eine Reibungsfläche, wo sich mit Lehmann doch eine Art der Unterbrechung finden lässt. Bedacht werden sollte in diesem Zusammenhang allenfalls, dass sich das volle Potential dieser textlichen Reibungsflächen erst in der szenischen Umsetzung zeigt und sich dort parallel dazu neue Reibungsflächen bilden.

⁹⁷ Siehe Anhang, *Interview mit Regisseur Martin Gruber*, S.100f.

⁹⁸ Ebd., Siehe S.98.

⁹⁹ Mouffe, *Über das Politische*, S.16.

5. Das Präsenzmodell des aktionstheater ensemble

Im Folgenden wird im Hinblick auf die politische und theaterästhetische Ebene das Verhältnis von Präsenz und Repräsentation der Tetralogie genauer untersucht. Es geht dabei um die Frage, ob und wen die AkteurInnen des Ensembles spielen. Durch die Verwendung von geführten Interviews mit den AkteurInnen wird in diesem Zusammenhang zeitgenössisches dokumentarisches Theater sowie der Begriff der Authentizität thematisiert.

Zu Beginn sollen die Präsentationsmodi genauer untersucht werden. Es folgt ein Versuch, das kreierte Ich als Rollenmethode des aktionstheater ensemble zu beschreiben. Dieser Weg führt über die Ablehnung des dokumentarischen Begriffs des aktionstheater ensemble, dem Verhältnis zur außertheatralen Wirklichkeit, Authentifizierungs- und Beglaubigungsstrategien hin zu diegetischen Brüchen zwischen Kunstfigur und Privatperson. Im Anschluss wird erklärt, was Grubers Beharren auf der Präsenz der AkteurInnen bewirkt. Zentral in diesem Kapitel ist die These, dass über Authentifizierungsstrategien eine Präsenzerfahrung ermöglicht wird. Diese Auseinandersetzung ist insofern entscheidend, als mit der teilweisen Anlehnung des Repräsentationssystems und der Fokussierung auf andere Präsentationsformen und der Präsenz ein Diskurs über die Form und damit über das Politische eröffnet wird. Beginnen möchte ich nun allerdings mit einführenden Beispielen aus der Tetralogie.

Alle vier Stücke der Tetralogie haben eines gemeinsam: sie beginnen mit der direkten Ansprache des Publikums. Geschieht dies bei *Werktagsrevolution* erst noch sehr zaghaft, indem die sechs AkteurInnen inklusive Band am hinteren Teil der Bühne auf einem über zwei Meter hohen Podest stehen und sich Susanne (Brandt) nach dem Einlass des Publikums schüchtern aus der Traube löst und ihren Anfangsmonolog direkt ins Publikum spricht, so zeichnen sich die anderen drei Stückanfänge durch einen schnellen Auftritt der AkteurInnen und dem Spiel direkt an der Rampe aus.

In *Pension Europa* tritt Isabella (Jeschke) an die Rampe und erzählt von Regengeräuschen während dem Einschlafen, indes Michaela (Bilgeri), Alev (Irmak) und Kirstin (Schwab) einen Teil des marginalen Bühnenbildes, bestehend aus 12 weißen Plastikstühlen, aufbauen. Aisha (Eisa) spaziert schwebend auf die Spielfläche und Susanne gesellt sich an die Rampe zu Isabella, um zu erklären, dass man dort, wo der Regen beginnt, keine klare Grenze ziehen kann, bevor sie erzählt, dass es in 25 Jahren aktionstheater ensemble noch nie einen echten Theaterregen gegeben hat. Das Publikum befindet sich sofort in einem Metadiskurs über das Theater, während Theater gespielt wird.

Riot Dancer beginnt, indem Susanne Christian (Rajchl) langsam auf die Bühne führt. Sie hält ihn fest und bringt ihn an die Bühnenrampe. Christian zuckt, stöhnt und seine Hände sind verkrampft. Er hat scheinbar eine Behinderung. Susanne stellt Christian dem Publikum vor und erklärt, dass Christian etwas ganz Besonderes kann, denn er hat die Apokalypse, also die Offenbarung des Johannes, auswendig gelernt. Sie fragt Christian, ob er denn jetzt die Apokalypse aufsagen mag. Christian wirft Susanne einen hilfeschreitenden Blick zu und beide beginnen gemeinsam zu rezitieren, bevor Christian den Text allein weiterspricht. Man versteht allerdings keines von Christians Worten. Seine Augen sind weit aufgerissen, seine verkrampften Arme verkrampfen sich noch mehr, Spucke fliegt aus seinem Mund, so sehr strengt er sich an, von den apokalyptischen Reitern und den sieben Siegeln zu berichten. Als er den Text nicht mehr weiß, blickt er wieder zu Susanne, die ihm versichert, dass das nichts ausmacht. Er kann ja später mit der Apokalypse weitermachen.

Indem in allen vier Stücken sofort das Publikum direkt angesprochen wird, im Idealfall vorne an der Rampe, passieren mehrere Dinge gleichzeitig: Erstens wird dem Publikum gesagt, dass hier Theater gespielt wird und die Spielenden auch um die Anwesenheit des Publikums wissen. Man kann von einer Methode sprechen, den Zusehenden von Beginn an die Existenz einer vierten Wand zu nehmen, denn sie können sich nun nicht unbeobachtet fühlen. Zweitens wird sofort ein Diskurs über das Theater eröffnet: es gibt keine in sich geschlossene diegetische Welt, aus der die AkteurInnen während dem Stück nicht heraus-treten können. In den vier Stücken wird dieses Aufbrechen mal direkter und mal indirekter aber immer zu Beginn thematisiert, was sich im Verlauf der Stücke immer wieder zeigt. Das Publikum wird aktiv wahrgenommen.

Die DarstellerInnen agieren auch in keinem anderen Rahmen, als dem Theater, denn es gibt keinen fiktiv fixierten Ort. Wenn, dann wird nur durch die jeweils sehr spärlich eingesetzten Requisiten und das Bühnenbild eine Idee davon gegeben, um welchen Ort es sich handeln könnte. Aber im Grunde sind die SchauspielerInnen hier und jetzt auf der jeweiligen Bühne in der jeweiligen Stadt, um dem Publikum etwas zu erzählen. In diesem Sinne ist immer schon ein leichter Metadiskurs über das Theater mitgegeben, der allerdings in manchen Stücken auch direkter in Erscheinung tritt.

In *Pension Europa* wird beispielsweise immer wieder bewusst über das Theater und Performance gesprochen. Kirstin (Schwab) verweist auf die Illusion der Theatermaschinerie, auf das Wundern, was hinter dem Vorhang wohl alles passieren könnte. Kirstin geht an

einer Stelle sogar so weit, die berührende Geschichte ihrer demenzkranken Mutter zu erzählen, nur um Minuten später zuzugeben, dass diese Geschichte eine Lüge ist. Später erinnern sich drei der Schauspielerinnen daran, dass sie eine Performance für das Publikum vorbereitet haben – eine Ironisierung der immer extremer werdenden und auf Authentizität beharrenden Performance Art. Gewissermaßen nähert sich das aktionstheater ensemble mit dieser Vorgehensweise dem, was über das postdramatische Theater gesagt wird: Es ist selbstreferentiell und bricht mit einer in sich geschlossenen Welt von Handlung, Ort und Zeit.

5.1. Präsentationsmodi nach Andreas Kotte

Wir haben bereits kurz darüber gesprochen, wie sich das deutschsprachige Theater im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr vom Repräsentationssystem abgewandt hat. Es wurde dabei in vielerlei Hinsicht immer wieder kritisiert und insbesondere die Aktionskunst und die Performance Art versuchten im Zuge dessen gezielt die Präsenz hervorzuheben.¹⁰⁰

Andreas Kotte formuliert (unter anderem anhand eines Koordinatensystems von Nicolette Kretz) eine systematische Unterscheidung verschiedener Präsentationsmodi, auf die es sich lohnt einzugehen, bevor wir genauer über die Präsenz sprechen werden. Im Herausfiltern der verwendeten Präsentationsmodi (Selbst-Präsentation, Präsentation und Repräsentation) lässt sich in Folge auch leichter die Bedeutung der Präsenz in der Tetralogie formulieren.

Repräsentation wird definiert A als B vor C, das heißt was vertreten wird, unterscheidet sich von der eigenen Person der AkteurInnen.¹⁰¹ Präsentation hingegen meint, „vor anderen etwas von der eigenen Person Verschiedenes zeigen“¹⁰² und erhält so die Formel „A zeigt B vor C“¹⁰³. Kotte meint hier mit ‚zeigen‘ beispielsweise das Vorführen von Kunstfertigkeiten. Als dritte Formel führt er „A als A vor C“¹⁰⁴ ein und meint damit die Selbstpräsentation. Kotte bedient sich für eine genauere Ausführung auf folgendes Koordinatensystem nach Kretz, das aus einer Theater- und einer Mimesisachse besteht.

¹⁰⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S.167.

¹⁰¹ Vgl. Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005, S.193.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd., S.194.

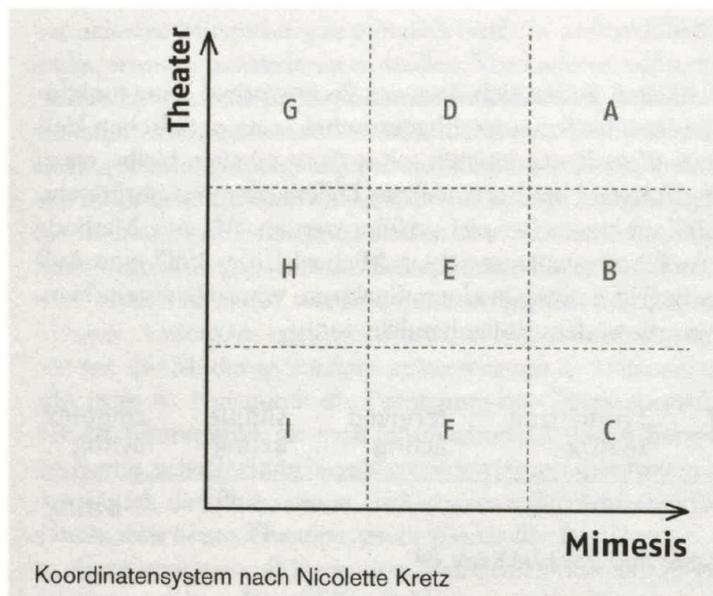


Abb.1 Kotte, *Theaterwissenschaft*, S.196.

Die Y-Achse (Theater) wird durch die Wahrnehmung der ZuseherInnen bestimmt, nämlich in dem Grade, inwiefern diese das Gesehene als Theater einstufen. Die X-Achse (Mimesis) ist bestimmt durch die Präsentationsmodi der SchauspielerInnen: Selbstpräsentation (G, H, I), Präsentation (D, E, F) und Repräsentation (A, B, C).¹⁰⁵

Diese Modi können innerhalb derselben Aufführung wechseln. Zusehende trennen die Ebenen, sollten sie verschmolzen sein, und bündeln sie auch umgekehrt zusammen, sollten sie in einer Produktion getrennt sein.¹⁰⁶

Kotte attestiert, dass sich zeitgenössische Theaterformen meist im Bereich der Präsentation bewegen, insbesondere weil „die Akteure irgendwo im Grenzbereich zwischen Privatperson und Rolle stehen oder zwischen den beiden oszillieren“¹⁰⁷.

In Bezug auf die Tetralogie springen drei der neun Punkte in Kretzs‘ Koordinatensystem besonders hervor. Sie bieten eine vorläufige Ahnung, in welchem Bereich sich das aktions-theater ensemble bewegt. Es befindet sich zwischen zwei Punkten, die der Präsentation (D

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S.196ff.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S.194.

¹⁰⁷ Ebd., S.199.

und E) zugeordnet werden und einem Punkt der Repräsentation (A).¹⁰⁸ Dabei ist anzumerken, dass die gepunkteten Linien zwischen den einzelnen Kategorien keine strenge Trennung darstellen, sondern vielmehr fließende Übergänge definieren.¹⁰⁹

Kotte kategorisiert Punkt A: „Der Schauspieler spielt in einer komplexen fiktiven Matrix (Repräsentation). [...] Der Zuschauer weiß dies oder nimmt es an.“¹¹⁰ Punkt A wird eher konservativen Theatern zugeordnet, die sich durch eine ganz klare Theatersituation auszeichnen bzw. wo diese als solche von den Zusehenden wahrgenommen wird. Zu D und E sagt er gleichermaßen: „Der Akteur repräsentiert keine fiktive Figur in einer fiktiven Matrix, aber agiert bewusst für den Zuschauer.“¹¹¹ D wird spezifiziert durch: „Der Zuschauer hält es (eher) für Theater.“¹¹² Hier werden als Beispiele Frank Castorfs oder René Polleschs Art der Inszenierung angeführt, bei denen die AkteurInnen auf der Bühne körperlich meistens tatsächlich leiden müssen. E unterscheidet sich davon durch: „Der Zuschauer weiß dies oder nimmt es an.“¹¹³ Dieser Punkt ist insbesondere bei Happenings und in der Performance-Kunst wichtig. Kotte hebt hervor, dass es hier oft um auktoriale Texte geht, die viel mit der eigenen Person der AkteurInnen zu tun haben. „Das Publikum scheint den Grenzbereich zwischen Authentizität und Rolle zu suchen – ebenso wie in den Reality-TV-Formaten.“¹¹⁴

Es ist festzustellen, dass sich die Tetralogie zwischen diesen drei Polen bewegt. Dabei ist auch wichtig anzuführen, dass die gleiche Aufführung von verschiedenen Zusehenden mit dem Koordinatensystem unterschiedlich bewertet werden kann. Ebenfalls können die Agierenden eine andere Auffassung davon haben, was sie tun, als das Publikum.

Auch in meinen Überlegungen hat es sich als sehr schwierig erwiesen, mich für Punkte im Koordinatensystem zu entscheiden. Sie bieten allerdings eine gute Möglichkeit für mich, einen verhältnismäßig objektiven Zugang zu der mir sehr nahe stehenden Tetralogie zu

¹⁰⁸ Um ein besseres Verständnis zu gewährleisten, wird hier die komplette Einteilung des Koordinatensystems zitiert: „A, B, C: Der Schauspieler spielt in einer komplexen fiktiven Matrix (Repräsentation). A: Der Zuschauer weiß dies oder nimmt es an. B: Der Zuschauer ist sich über die Rahmung nicht sicher. C: Der Zuschauer hält es (eher) nicht für Theater. – D, E, F: Der Akteur repräsentiert keine fiktive Figur in einer fiktiven Matrix, aber agiert bewusst für den Zuschauer (Präsentation). D: Der Zuschauer hält es (eher) für Theater. E: Der Zuschauer weiß dies oder nimmt es an. F: Der Zuschauer hält es (eher) nicht für Theater. – G, H, I: Der Akteur verhält sich so, wie er es im Alltag auch tun würde (Selbstpräsentation). G: Der Zuschauer hält es (eher) für Theater. H: Der Zuschauer ist sich über die Rahmung nicht sicher. I: Der Zuschauer weiß dies oder nimmt es an.“ (Kotte, *Theaterwissenschaft*, S.196f.)

¹⁰⁹ Vgl. Kretz, Nicolette, „Am I really here, or is it only art? Agierende und Schauende in der Aufführungsanalyse“, Hg. Andreas Kotte, *Theater im Kasten. Rimini Protokoll – Castorfs Video – Beuys & Schlingensief – Lars von Trier*, Zürich: Chronos Verlag 2007, S.291-320, hier S.297.

¹¹⁰ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S.196.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S.198.

finden. Dem ist auch hinzuzufügen, dass diese Einstufung durch mich eine besondere Art der Einteilung ist, da ich erstens, nicht einzelne Sequenzen mit dem Koordinatensystem analysiere, sondern darin grob versuche, vier komplette Inszenierungen zu fassen. Zweitens habe ich durch meine Funktion als Regieassistentin einen Blick von innen auf der künstlerischen Ebene sowie einen Blick von außen auf der Rezeptionsebene.

Ein weiterer Punkt, der in diesem Zusammenhang genannt werden sollte: In Gesprächen mit FreundInnen oder Bekannten, die eines oder mehrere Stücke der Tetralogie gesehen haben, hat sich meist eine zentrale Frage herauskristallisiert: Sind die Geschichten, die da erzählt werden, echt? Bei genauerem Nachfragen stellte sich dann immer heraus: Obwohl es ein permanentes Rätseln über den Wahrheitsgehalt der gesprochenen Texte gab und die DarstellerInnen als extrem authentisch bezeichnet wurden, hatten die Zusehenden in keinem Moment das Gefühl, die SchauspielerInnen würden privat auf der Bühne stehen. Die Theatersituation wurde permanent als solche anerkannt und somit auch deren Künstlichkeit.

5.2. Das *kreierte Ich*

Eine systematische Einteilung der Präsentationsmodi, wie die von Kotte, erweist sich in der Praxis zumeist schwierig. In dem Unternehmen, diese Einteilung über die Inszenierungen der Tetralogie zu legen, stellt sich aber genau die eben besprochene Ungenauigkeit als das größte Potential zur Untersuchung heraus. In der Mischung aus den besprochenen Präsentationsmodi ergibt sich die Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit und Fiktion und somit auch nach der Nähe oder der Distanz zwischen den AkteurInnen und dem Gespielten. In der Tetralogie wird zum Großteil mit Texten gearbeitet, die eigentlich Erzählungen der SchauspielerInnen sind. Es wurde auch bereits erwähnt, dass die Geschichten nicht immer in ihrer Ganzheit erhalten bleiben. Eventuelle Relativierungen seitens der Agierenden werden oft aus dem Text gestrichen. Sie erfinden auch auf Aufforderung des Regisseurs hin Geschichten: hier geht es darum, der eigenen Imagination freien Lauf zu lassen und im eigenen Sprachduktus Geschehnisse zu formulieren, auch wenn diese nie stattgefunden haben. Ferner werden Texte von den LiteratInnen geschrieben, die sodann den AkteurInnen zugeordnet werden. Hier möchte ich ansetzen, um die Gewichtung der Präsentationsmodi genauer herauszuarbeiten.

5.2.1. Die Verneinung des Dokumentarischen

Es gibt einige zeitgenössische Theaterschaffende oder Gruppen, die durch einen dem aktionstheater ensemble ähnlichen Ansatz auffallen. Dabei geht es insbesondere um die mehr oder weniger kollektive Erarbeitung von Texten in Form von Interviews.

Nikitin beobachtet, dass es in den letzten 15 Jahren eine „neue Hinwendung zur nichtfiktionalen Wirklichkeit [...] innerhalb der deutschsprachigen und internationalen Theaterszene“¹¹⁵ gegeben hat. Rimini Protokoll, Milo Rau und She She Pop werden diesem Trend zugeordnet, der unter anderem auch als dokumentarisches Theater bezeichnet wird. Teilweise wehren sich diese KünstlerInnengruppen und KünstlerInnen gegen eine solche Zuordnung¹¹⁶. Auch Regisseur Gruber betont, nichts mit diesem Genre gemein zu haben.¹¹⁷ Allein aus diesem Grunde ist eine kurze Auseinandersetzung mit dem Thema spannend, impliziert diese Ablehnung doch, dass Uneinigkeit über die Bedeutung des Begriffs besteht.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig darauf einzugehen, dass sich das Verständnis von dokumentarischem Theater seit Peter Weiss, in den 1960er Jahren, wesentlich verändert hat. Grundsätzlich steht bei dokumentarischem Theater das Aufklären und Zugreifen auf die Wirklichkeit mit dem Anspruch auf Wahrheit im Mittelpunkt.¹¹⁸

Erwin Piscator machte in den 1920er Jahren schon dokumentarisches Theater, indem er die unmittelbare Menschheitsgeschichte aufgriff und diese mit Hilfe von Projektionen und Statistiken zur Beglaubigung der Wirklichkeit in seine Inszenierungen einbaute. Solche Ansätze tauchen im laufenden 20. Jahrhundert immer wieder auf. Dabei ist das Einbeziehen der außertheatralischen Wirklichkeit durch Dokumente, Fotografien oder Filmmaterial von besonderer Bedeutung. Nach dem Zweiten Weltkrieg geht es in erster Linie darum, die Schrecken des Krieges und des Genozides aufzuarbeiten.¹¹⁹ Immer aber steht die Beglaubigung der Wirklichkeit im Zentrum dieser Theaterarbeiten.

Das Verständnis von dokumentarischem Theater ändert sich seit den 1960er Jahren allerdings immer mehr. „[N]icht mehr Dokumente, sondern das eigene Erleben und die eigenen

¹¹⁵ Nikitin, Boris „Der zuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, Hg. Boris Nikitin, Tobias Brenk, *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S.12-19, hier S.12.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S.13.

¹¹⁷ Vgl. Schwarzer, Heinrich, „Diese Schwule Margarine“, *Die neue Südtiroler Tageszeitung*, 03.06.2016.

¹¹⁸ Vgl. Tobler, Andreas, „Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters“, Hg. Boris Nikitin, Tobias Brenk, *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S.147-161, hier S.148.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S.149ff.

Überzeugungen [beglaubigen] das Erzählte. Damit wird Subjektivität zur wichtigsten empirischen Größe und zum Garanten für Wahrheit.“¹²⁰

Eine weitere, damit zusammenhängende Veränderung: Es sind nun auch nicht mehr primär professionelle SchauspielerInnen sondern auch PerformerInnen und Choreografinnen sowie ExpertInnen, die ihre Geschichten am Theater erzählen.¹²¹

„Ihre Texte sind nicht von Dramatikern verfasste Fiktionen, sondern sie basieren auf tatsächlichen, ‚wahren‘ manchmal historischen Begebenheiten [...] [o]der sie schöpfen aus den persönlichen Erfahrungen der Darsteller selbst, die ihre eigene Identität und Biografie zum Gegenstand der Auseinandersetzung machen.“¹²²

Der Fokus bei zeitgenössischen dokumentarischen Theaterarbeiten liegt darauf, dass „Darstellerinnen und Darsteller oft als sie selber auf[treten]“¹²³. Die Gruppe Rimini Protokoll arbeitet beispielsweise mit sogenannten *ExpertInnen des Alltags*, also Menschen, die keine professionellen SchauspielerInnen sind, sondern eine spezielle Geschichte vorzuweisen haben.¹²⁴

Für die Tetralogie des aktionstheater ensemble ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, dass in diesen zeitgenössischen Theaterarbeiten auf die außertheatrale Wirklichkeit zugegriffen wird – und zwar nicht in Form eines dramatischen Textes, sondern in direktem Bezug zu Lebensgeschichten und Empfindungen von Menschen inmitten unserer Gesellschaft. Dieser Berührungspunkt stellt erstens das postdramatische Paradigma in Frage und nähert sich auch gewissermaßen der alten Sehnsucht des Theaters, ein authentisches Menschenbild darzustellen. Gerade bei Gruppen wie Rimini Protokoll stellt sich durch die ExpertInnen des Alltags die Frage, ob hier dargestellt wird oder nicht. Wo findet sich hier die Grenze zwischen Kunst und echtem Leben bzw., und das scheint im Augenblick noch wichtiger, welche Methoden werden angewandt, um vermeintliche Echtheit zu suggerieren?

Nun verhält es sich so, dass im Bezug zur Tetralogie nicht von ExpertInnen des Alltags zu sprechen ist. Wir haben es hier mit ausgebildeten SchauspielerInnen zu tun, die allerdings teilweise doch auf textlicher Ebene Persönliches offenbaren. Wenn also „Wirklichkeit als Material“¹²⁵ verwendet wird, muss geklärt werden, wie sich dieser Zugriff auf die Wirklichkeit äußert.

¹²⁰ Ebd., S.152.

¹²¹ Nikitin, „Der zuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, S.12f.

¹²² Ebd., S.13.

¹²³ Ebd., S.14.

¹²⁴ Vgl. Dreyse, Miriam & Malzacher, Florian, „Vorwort“, Dreyse Miriam, (Hg.) Malzacher Florian, *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag, 2007, S.8-13, hier S.8.

¹²⁵ Vgl. Nikitin, „Der zuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, S.13.

5.2.1.1. Zugriff auf die Wirklichkeit

Dokumentarisches Theater berichtet über Geschehnisse der Wirklichkeit und das möglichst zeitnah. Wirklichkeit ist allerdings nicht eindeutig feststellbar und im Grunde subjektiv.¹²⁶

„Das Dilemma dokumentarisch arbeitender Künstler ist, dass sie bei dem Versuch, die Wirklichkeit oder einen Ausschnitt daraus darzustellen, immer auf ihre Ideen von ‚Wirklichkeit‘ zurückgeworfen werden – und damit auf die subjektiven, selektiven Vorannahmen und verinnerlichten Normen, durch die ihr Blick geprägt ist. Jeder Wirklichkeits-Bericht reproduziert seine eigenen Prämissen. Prämissen und Normen sind kollektiv anerkannte Fiktionen, die in ihrer Wiederholung die Illusion von Wirklichkeit erzeugen.“¹²⁷

Wenn persönliche Erlebnisse in zeitgenössischem Theater als dokumentarisch bezeichnet werden, dann ist es fraglich, wo die kollektive Fiktion anfängt. So könnte doch eigentlich jede Aussage eines Subjekts dokumentarisch sein.

Grundsätzlich gilt: Es scheint zu weit gegriffen, zu sagen, dass die Tetralogie versucht die ‚Wirklichkeit‘ darzustellen. Was allerdings gesagt werden kann ist, dass in der Tetralogie auf die Wirklichkeiten der einzelnen AkteurInnen zugegriffen wird. Es lässt sich beobachten, dass die *kreierten Ichs* in den vier Stücken auf textlicher Ebene oft nur von ihren Befindlichkeiten sprechen. Sie machen Analogien, verwenden teilweise Metaphern, erzählen Geschichten von sich oder von dem Weltgeschehen. Aber eines steht dabei immer im Mittelpunkt: sie selbst in ihrer Befindlichkeit. Berichtet Isabella (Jeschke) zu Beginn von *Riot Dancer* von dem Selbstmordattentäter, der im März 2015 ein Flugzeug in den Alpen zum Absturz brachte, (ein sozusagen dokumentarisches Ereignis, eine kollektiv anerkannte Fiktion also), dann geht es ihr nicht darum zu sagen, dass es dieses Ereignis gegeben hat, es zu bewerten oder zu erläutern, wie genau sich die Situation ereignet hat, sondern sie erörtert, dass dieser Freitod für sie selbst eine Bedeutung hatte und der Attentäter etwas tun wollte, um das System zu verändern. Im Laufe des Stücks wird klar: Es ist Isabella, die etwas tun will, um das System zu verändern. Sie will gehört werden. Sie verwendet also den Selbstmordpiloten der ‚Wirklichkeit‘, um ihren eigenen Unmut auszudrücken.

Wenn die AkteurInnen Geschichten aus ihrer eigenen Biografie erzählen, beispielsweise als Michaela (Bilgeri) in *Werktagsrevolution* vom Containern erzählt, dann wendet sie ihre ‚Wirklichkeit‘ in dem Stück an. Die Literatin Claudia Tondl spinnt diesen Wirklichkeits-

¹²⁶ Vgl. ebd., S.13f.

¹²⁷ Ebd., S.14.

ansatz weiter und lässt Michaela am Ende des Stückes verbal sämtliche Geschäfte der Mariahilferstraße in Wien mit Samenbomben sprengen. Ad absurdum geführt, schweift Michaela durch den Glauben an eine bessere Welt in eine Fantasievorstellung ab, in der sie die Anführerin einer Samenbombenrevolution ist. Sie bewegt sich hier also durchaus vom Bereich der Wirklichkeit weg.

Das Wegbewegen von der ‚Wirklichkeit‘ ist zugleich einer der springenden Punkte, der dokumentarisches Material in der Tetralogie, wenn es denn welches ist, zum Verschwinden bringt. Man könnte sagen, es findet eine Verschleierung des dokumentarischen Materials statt bzw. das, was im zeitgenössischen Theater als dokumentarisch gilt, wird sukzessive fikionalisiert. Die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion ist also nicht mehr klar festzustellen. In diesem Sinne handelt es sich in der Tetralogie auch nicht um einen Modus der Selbstdarstellung, wie bei Kotte beschrieben, oder um autobiografisches Theater, sondern wir sprechen hier von einer etwas komplexeren Situation.

Allerdings hat die persönliche Anbindung der Texte an die AkteurInnen besondere Funktionen. Durch diese Nähe tritt beispielsweise, ebenfalls wie im zeitgenössischen dokumentarischen Theater, eine Art von Beglaubigung oder auch Authentifizierung ein, die bei den Zusehenden einen besonderen Effekt von Authentizität auslöst.

5.2.2. Authentifizierungsstrategien des Ichs

Es folgt nun eine detailliertere Beschreibung von Authentifizierungsstrategien, da gerade im dokumentarischen Theater die Beglaubigung als Beweislage ein Garant für Glaubwürdigkeit ist.

5.2.2.1. Authentizität

Matzke verweist darauf, dass Authentizität ein ungenaues Kriterium zur Beschreibung für die Bühne ist. „Der Rahmen der Bühne verweist gerade auf die Vermitteltheit des Gezeigten. Authentizität auf der Bühne ist immer Effekt einer Konstruktion.“¹²⁸ Insbesondere in den darstellenden Künsten lässt sich allerdings ein Trend hin zum Authentischen feststellen, der auch mit neuen Formen dokumentarischen Theaters in Zusammenhang gebracht

¹²⁸ Matzke, Annemarie M., „Von echten Menschen und wahren Performern“, Hg. Christel Weiler, Erika Fischer-Lichte, *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2006, S.39-47, hier S.43.

wird.¹²⁹ „Es handelt sich um jenen Kampfbegriff, mit dem die neuen Theaterformen, das postdramatische Theater oder die sogenannte Off-Szene, gegen das etablierte Stadttheater, das Literatur- und Regietheater, den Agenten der Repräsentation zu Felde ziehen.“¹³⁰

Grundsätzlich wird für das Theater das Folgende problematisiert:

„Was als authentisch rezipiert wird, befindet sich immer schon unter Beobachtung und in einer Darstellung. Auf diese Weise zeigt sich das vermeintlich nicht-dargestellte Natürliche ausschließlich in einer symbolischen Rahmung und verliert so sobald es wahrgenommen, also als Dargestelltes erkannt wird – schon wieder jeglichen Anspruch auf Authentizität.“¹³¹

Etwas komplexer wird dies in einem anderen Text formuliert:

„Das Authentische ist vom Anderen (qua vorgängiger Ablösung) heteronom. Diese Heteronomie vom Anderen wird in der Setzung, der In-Szenierung des Authentischen eskamotiert: Das Authentische kehrt zu sich (selbst) zurück und inszeniert (sich als) Präsenz, die lediglich als Illusion, als Simulacrum des Selbst/Selben gegeben ist.“¹³²

Das Authentische per se ist bereits in einer gewissen Inszenierung zu denken, es ist also kein naturgegebener Reinzustand. Grundsätzlich weist der Begriff Authentizität heute „einen kleinsten gemeinsamen semantischen Nenner auf, der die Bestimmungsmerkmale der Ursprünglichkeit, Unverfälschtheit, Echtheit und Wahrhaftigkeit enthält. Die Antonyme lauten dementsprechend: Kopie, Inszenierung, Falschheit, Fälschung und Konvention“¹³³. Ähnliches schreibt auch Uta Daur in *Authentizität und Wiederholung*¹³⁴.

Auch der Duden bietet Synonyme wie u.a. ‚Echtheit‘, ‚Glaubwürdigkeit‘ und ‚Wahrheit‘.¹³⁵

¹²⁹ Vgl. Keim, Karin, „Der Einbruch der Realität ins Spiel. Zur Synthese von Faktizität und Fiktionalität im zeitgenössischen semi-dokumentarischen Theater und den Kulturwissenschaften“, Kathrin Tiedemann, *Reality Strikes Back 2. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, Berlin: Theater der Zeit 2010, S.127-138, hier S.129.

¹³⁰ Raddatz, Frank, „Das Authentische. Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation“, Imanuel Schipper, *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S.33-48, hier S.33.

¹³¹ Schulte, Philipp, „Das Auffällige muss das Moment des Natürlichen bekommen. Ein Statement zur Darstellung alternativer Körperbilder“, Imanuel Schipper, *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S. 130-136, hier S.132.

¹³² Bormann, Hans-Friedrich, „Freeing the Voice. Performance und Theatralisation“, Hg. Erika Fischer-Lichte, Isabel Plug, *Inszenierung von Authentizität*, Hg. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2000, S.47-57, hier S.52f.

¹³³ Mecke, Jochen, „Der Prozess der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktion einer zentralen Kategorie moderner Literatur“, Hg. Susanne Knaller, *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.82-114, hier S.82.

¹³⁴ Vgl. Daur, Uta (Hg.), *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestation eines Paradoxes*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, Einleitung, S.7-16, hier S.7f.

¹³⁵ Duden, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Authentizitaet>, Zugriff am: 23.10.2016.

Gerade aber weil eine absolute Echtheit am Theater anzuzweifeln ist, ist sie nicht zuletzt auch intern beim aktionstheater ensemble immer wieder ein Thema. In diesem Sinne spricht auch Matzke von Tricks, mit denen man sich dem „Wunsch nach Authentizität“¹³⁶ nähern kann, „ohne auf Authentizität zu zielen“¹³⁷.

5.2.2.1.1. Die Glaubwürdigkeit

Regisseur Gruber meint: „Entgegen dem postdramatischen Diktum ist mir Authentizität wichtig“¹³⁸. Diese Aussage steht einerseits in Zusammenhang mit den für die Stücke generierten Theatertexten,¹³⁹ andererseits geht es um das Generieren einer Glaubwürdigkeit. Dabei spielen die im nächsten Unterkapitel angeführten Authentifizierungsstrategien eine entscheidende Rolle, allerdings soll hier noch kurz auf einen anderen Aspekt hingewiesen werden.

Wenn sich Gruber also mit einer vermeintlichen Authentizität – und hier ist immer noch eher von einem Wunsch nach Authentizität zu sprechen – gegen das Postdramatische Diktum richtet, klingt an, auf das Stegemann sich bezieht: „Die Glaubwürdigkeit des Theaters erreicht die Zuwendung des Publikums.“¹⁴⁰ Verwiesen wird hier auf die aristotelische Poetik, nach der die Dramaturgie dafür zuständig ist, eine Situation anhand von Handlung nachvollziehbar darzustellen. Stegemann hebt hier besonders hervor, dass diese Darstellung die Aufmerksamkeit der Zusehenden binden muss. „[D]iese Situationen müssen nachvollziehbar und überraschend zugleich sein. Sie müssen nachvollziehbar sein, damit das Interesse geweckt wird, und sie müssen überraschend sein, damit das Interesse über das normale Alltagsmaß hinaus gebannt bleibt.“¹⁴¹

Das Erreichen des Publikums ist genau das, dass für die Arbeit des aktionstheater ensemble immer wieder von entscheidender Bedeutung ist. Dies soll jedoch in Kapitel 6 genauer betrachtet werden. Es lässt sich allerdings anhand der Glaubwürdigkeit eine Entfernung zur Postdramatik erkennen.

5.2.2.2. Die Strategien

5.2.2.2.1. Beglaubigung durch die Wirklichkeitskörper

¹³⁶ Matzke, Annemarie, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005, S.206.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Affenzeller, Margarete, „Begreifen, was rund um uns da ist“.

¹³⁹ Vgl. ebd.

¹⁴⁰ Stegemann, Bernd, *Nach der Postdramatik*, <http://www.schaubuehne.de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf>, Zugriff: 10.11.2016; (Orig.: *Theater heute*, Oktober 2008), S.9.

¹⁴¹ Ebd.

Wie bereits beschrieben, ist ein wesentliches Kriterium für dokumentarisches Theater Beglaubigung. In heutigen Formen des dokumentarischen oder auch semi-dokumentarischen Theaters geschieht dies beispielsweise auch durch die Verwendung der bürgerlichen Namen der SchauspielerInnen – denn das Subjekt steht im Mittelpunkt. Ging es ursprünglich um reine Objektivität, ist dieser Anspruch nun aufgehoben.¹⁴² Ebenso sollen die Körper beglaubigen, indem sich das Erzählte mit „der körperlichen Erscheinung der Performer“¹⁴³ deckt.

Beim aktionstheater ensemble tragen grundsätzlich alle AkteurInnen während der Inszenierung ihre bürgerlichen Namen und werden auch mit diesen angesprochen. Als *Pension Europa* im Werk X Eldorado in Wien gespielt wurde, gab es eine lange Überlegung, wie mit dem Raum ästhetisch umgegangen werden sollte. Erstens war der Raum nicht nur wesentlich kleiner als jener im Festspielhaus Bregenz, er war zudem weiß anstatt schwarz und hatte komplett andere Proportionen. Es wurde die Entscheidung getroffen, hinten an der Wand die Vornamen der sechs Schauspielerinnen in schwarzen Lettern aufzukleben. Die Schauspielerinnen sprechen sich während des Stückes vereinzelt auch tatsächlich mit ihren realen Vornamen an. ZuschauerInnen, die sich im Vorfeld über das Stück informiert haben oder Beteiligte der Produktion kennen, werden wissen, dass hinten an der Bühnenwand tatsächlich die echten Namen der Akteurinnen stehen. Nicht zuletzt berichtet auch Norbert Mayer: „Hinten an der Wand stehen groß ihre Vornamen Aisha (Eisa), Alev (Irmak), Isabella (Jeschke), Kirstin (Schwab), Michaela (Bilgeri) und Susanne (Brandt). So heißen sie doch wirklich! Die vierte Wand ist ziemlich dünn. [...] Was ist real? Was ist Fiktion?“¹⁴⁴ Mit dieser bewussten Verwendung der echten Namen wird erstens das Rollenkonzept des aktionstheater ensemble durchleuchtet, zweitens wird den Zusehenden signalisiert, dass sie sich jetzt ganz nah an den echten Personen der Spielenden befinden.

Beglaubigt bzw. authentifiziert wird auch mit den Körpern. Fünf der sechs Frauen tragen rosafarbene Unterwäsche. Dadurch ist relativ viel von ihren Körpern zu sehen und genau diese thematisieren sie auch. Die Frauen reden beispielsweise über Körperadern. Susanne, die älteste im Bunde, präsentiert stolz sichtbare Venen auf ihrem Oberschenkel, die den Buchstaben ‚M‘ formen. Diese Venen sind zweifellos als echte Venen zu erkennen. Susanne beglaubigt hier sich selbst mit ihrem Körper, der Altersspuren trägt.

¹⁴² Vgl. Tobler, „Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters“, S.152.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Mayer, Norbert, „Sechs moderne Frauen suchen Sinn im Unsinn“, *Die Presse*, 17.12.2014.

Gerade in *Pension Europa* ist es die Thematisierung des eigenen Körpers, durch die permanent authentifiziert wird. Die Körper sind hier, wie auch oft bei der Performance Art, das letzte Refugium an Echtheit, repräsentieren das einzige, woran man glauben kann. Im selben Moment wird allerdings insbesondere in *Pension Europa* die absolute Illusion aufgebaut. Als Kirstin die berührende Geschichte ihrer demenzkranken Mutter als Lüge offenbart, sitzt der Schock beim Publikum tief. Das permanente Spiel mit der Theatermetapher steht im radikalen Bruch zu den authentifizierten Körpern.

„Alles gelogen, das hab ich mir nur ausgedacht!‘ Wie jetzt, was jetzt? Ist das, was hier geboten wird ein Abbild unserer Realität, wie wir sie tagtäglich abseits des Theatersaals erleben oder doch nur Theaterwirklichkeit? Wurde tatsächlich eine männliche Liebschaft in Ägypten zurückgelassen oder sind die Geschichten einfach nur wunderbar erfunden?“¹⁴⁵

In *Riot Dancer* erzählt Michaela (Bilgeri), dass sie vor ein paar Jahren noch extrem fett war. Sie erklärt, dass niemand fette Menschen attraktiv findet und dass sie sehr darunter gelitten hat. Sie hat versucht abzunehmen, aber ihr damaliger Freund war auch sehr dick, dies erschwerte ihren Gewichtsverlust vehement. Während Michaela diese Geschichte erzählt, sucht Susanne in einem Haufen von Gegenständen in der Mitte der Bühne. Sie zieht ein zusammengerolltes A3 Papier hervor, glättet es und zeigt es dem Publikum. Es ist ein Porträtfoto von einer extrem dicken Michaela.



Abb.2 *Riot Dancer*, R: Martin Gruber, Festspielhaus Bregenz 08.05.2015, <https://vimeo.com/150193019>, Zugriff: 15.11.2016, 00'30'02.

¹⁴⁵ Ritonja, Elisabeth, „Perfide, wirklich ganz perfide“, *European Cultural News*, <https://www.european-cultural-news.com/aktionstheater-ensemble-mit-pension-europa-im-werk-x-eldorado-in-wien/9829/> 16.12.2014, Zugriff: 18.03.2016.

Wie auf Abb.2 zu erkennen ist, liegt die Vermutung nahe, dass es sich nicht um ein originales Foto von Michaela handelt (was es tatsächlich auch nicht ist). Ihr Gesicht scheint eigenartig verzerrt, so wie es mittlerweile viele Apps für Smartphones ermöglichen. Im ersten Moment, kann hier den ZuschauerInnen womöglich wirklich glaubhaft gemacht werden, es handle sich um eine etwas ältere Aufnahme von der jungen Frau. Allenfalls mag ein kurzer Zweifel bzw. eine Irritation, ob der Echtheit dieses Bildes, eintreten. So sehr Michaelas echte Tränen kurze Zeit später die frühere Fettleibigkeit beglaubigen, tritt bei der Betrachtung des verfälschten Bildes eine Doppelung auf: erstens soll es beglaubigen, zweitens ironisiert es auch. Susanne marschiert mit geschäftiger Miene vor dem Publikum auf und ab, bewegt sich in den ZuschauerInnenraum hinein und kümmert sich darum, dass auch wirklich alle im Raum dieses Bild gesehen haben. Im Endeffekt handelt es sich bei dem Bild um eine ironisierte Beglaubigung. Michaelas berührende Geschichte wird gnadenlos ausgestellt. Es geht hier sichtlich nicht mehr um einen Moment der Wahrheit.

5.2.2.2.2. Authentifizierung durch Sprache

Es bleibt abermals zu betonen, dass Texte, die von den SchauspielerInnen stammen, nicht unbedingt autobiografisch oder per se dokumentarisch sein müssen.

In Gesprächen nach verschiedenen Vorstellungen hat sich immer wieder abgezeichnet, dass die Zusehenden das Gesehene als extrem echt und lebensnah einordneten. Insbesondere, wenn ZuschauerInnen nach der Vorstellung in Kontakt mit einzelnen SchauspielerInnen traten, wurde öfter gefragt: „Ist dir das wirklich passiert?“

In dieser Hinsicht kann Folgendes abgeleitet werden: Die persönliche Wortwahl beim Sprechen der *kreierten Ichs* und der privaten SchauspielerInnen nach den Vorstellungen unterscheidet sich kaum. Dies trifft auch bei Texten von den LiteratInnen zu. Oft formulieren die DarstellerInnen – teils bewusst und teils unbewusst – sämtliche AutorInnentexte um, tauschen Wörter aus, um sie sich anzueignen. Sie hauchen den Fremdtexen ihren Sprachduktus ein, genauso wie die LiteratInnen umgekehrt den Sprachduktus der einzelnen SchauspielerInnen versuchen beizubehalten - außer ein bewusster Bruch ist gewollt.

Des Weiteren haben die transkribierten Interviews oft keine lineare Erzähllogik: Worte und Inhalte werden wiederholt, verlorengegangene Erzählfäden unerwartet wieder aufgenommen. Dies wirkt oft näher am eigenen Sprachgebrauch, als ein literarisch vorgefertigter Text. Ebenso geschieht dies dadurch, dass immer darauf geachtet wird, dass die Agierenden ihre Texte nicht deklamieren. Auch Gruber nennt insbesondere den sprachlichen Aspekt als wesentlich für den Authentizitätseffekt:

„Das liegt hauptsächlich an der Alltagssprache. Die, mitunter sehr triviale, Alltagssprache zu dekonstruieren macht nur bedingt Sinn. In dem Moment, wo ich sie dekonstruiere, verliert sie das Alltägliche. Das allzu Alltägliche (lacht) wird vom Publikum aber ohnehin schon, weil in einem bourgeoisen Theaterkontext vorgetragen, wenn nicht als Dekonstruktion, so doch als Skandalon empfunden.“¹⁴⁶

5.2.2.2.3. Der künstliche Gegenpol

Ein weiterer Faktor, der zur Natürlichkeit beiträgt, ist das Einsetzen eines künstlichen Gegenpols, der auf diese Weise eine leichte antagonistische Funktion erhält. Ob dies bewusst geschieht, kann ich bis zu diesem Zeitpunkt nicht beurteilen. Auf der Seite der Rezeption ist dieser Gegenpol allerdings auffallend und er findet sich in jeder Inszenierung der Tetralogie wieder.

Felix (Dietlinger) war im Ensemble bis 2013 für Videoarbeiten und die Technik zuständig und steht in der Inszenierung *Werktagsrevolution* selbst auf der Bühne, hinten auf dem großen Podest mit der Band, wie auf Abb.3 zu sehen.



Abb.3 Dietlinger, Felix, Pressefotos, Archiv aktionstheater ensemble.

Er liest im Laufe der Vorstellung immer wieder Jobangebote vor. Geschieht dies, scharen sich die SchauspielerInnen sofort um ihn und hören ihm gebannt zu. Felix ist kein ausgebildeter Schauspieler. Er ist in dieser Situation auch offensichtlich nervös, trinkt hin und

¹⁴⁶ Siehe Anhang, *Interview mit Regisseur Martin Gruber*, S.99.

wieder einen Schluck Wasser aus einer Flasche, muss sich während dem Sprechen räuspern. Er steht in klarem Kontrast zu den SchauspielerInnen. Als etwa die Hälfte der Inszenierung gespielt ist, verweist Felix auf die marginale Videoinstallation¹⁴⁷, die er dafür entworfen hat. Er erklärt, dass er schon engagiert war, um Videos zu machen, es aber leider im zeitgenössischen Theater immer weniger Videoarbeiten gibt. Darum hätte er die Aufgabe bekommen, Jobausschreibungen während der Inszenierung vorzulesen. Felix ist zwar kein Experte des Alltags, bringt aber in seiner Unbeholfenheit und der Reflexion über seinen wirklichen Beruf das Reale mit auf die Bühne.

Matzke formuliert bezüglich der ExpertInnen, was in diesem Fall auch auf Felix zutrifft: „Sie wirken als Experten authentisch, nicht als theatrale Darsteller.“¹⁴⁸ Er muss sich als sich selbst auf der Bühne behaupten, während die SchauspielerInnen ein *keiertes Ich* zur Verfügung haben und die nötige Technik für die Bühne beherrschen. Man könnte also sagen, mit Felix kommt das Authentische und auch das Reale auf die Bühne (es sei an dieser Stelle auch kurz erwähnt, dass es sich bei den Jobangeboten, die Felix vorliest, um tatsächliche Ausschreibungen handelt. Hier wird sozusagen auf mehreren Ebenen die ‚Wirklichkeit‘ gedoppelt).

Gleichzeitig werden aber auch Wirklichkeiten der SchauspielerInnen eingeführt, ihr Sprachduktus ist, wie dargelegt wurde, privat. Felix und die SchauspielerInnen unterscheiden sich nicht in ihrer Glaubhaftigkeit oder Authentizität, sondern in ihrer Professionalität auf der Bühne. So haftet den *kreierten Ichs* der SchauspielerInnen ein Hauch mehr Künstlichkeit an, als Felix. Der Zweifel ob der Echtheit des Erzählten ist durch Felix hergestellt. So ist Felix gewissermaßen ein Stück weit weniger inszeniert. „Im Spiel mit den Inszenierungsgraden entsteht der Authentizitätseffekt allein aus der Differenz. Je weniger inszeniert etwas ist, umso authentischer wirkt es im Vergleich mit etwas stärker Inszeniertem.“¹⁴⁹ In *Werktagsrevolution* verhält es sich so, dass die Mehrheit der AkteurInnen künstlicher inszeniert ist und der authentischere Gegenpol (Felix) zahlenmäßig weniger Gewichtung erhält, dennoch wirken die künstlicheren SchauspielerInnen ebenfalls sehr authentisch. Dies liegt wiederum an den bereits angesprochenen anderen Authentifizierungsstrategien, die auch hier zur Anwendung kommen. Es gibt also mehrere Abstufungen zwischen dem Künstlichen und dem anscheinend scheinbar Realen durch Felix. Es ist letztlich kaum erkennbar, mit welchen Mitteln in dieser Inszenierung versucht wird zu authentifizieren.

¹⁴⁷ Dies ist auf Abb.3 erkennbar. Die Leinwand mit den Videos ist vor und nach dieser Stelle im Stück nicht auf der Bühne sichtbar.

¹⁴⁸ Matzke, „Von echten Menschen und Performern“, S.45.

¹⁴⁹ Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, S.209.

In den anderen drei Inszenierungen der Tetralogie lässt sich das Phänomen des künstlichen Gegenpols in nur einer Person beobachten. Es gibt jeweils eine/n Schauspielende/n, die/der künstlicher erscheint, als die anderen. In *Pension Europa* wird Aisha (Eisa) im Kontrast zu den anderen Schauspielerinnen zur Kunstfigur gestaltet.



Abb.4 Dietlinger, Felix, Pressefotos, Archiv aktionstheater ensemble.

Wie auf Abb.4 erkennbar, trägt Aisha ein Brautkleid, während die anderen nur Unterwäsche tragen, sie singt und spricht auf Englisch in ein Handmikrofon. Hier ist sie, abgesehen von der Funktion als Sängerin, auch durch das Mikrofon künstlicher, da ihre Stimme nicht im Original zu hören ist.

Wolfgang (Fahrner) erweist sich in *Angry Young Men* als der artifizielle Antagonist. Er spricht keinen einzigen privaten, sondern lediglich politisch radikale Texte. An dem Kampf um Männlichkeit nimmt er nicht teil, sondern versucht nur nebenbei mit politischen Parolen zu verführen. Als die anderen Schauspieler am Ende des Stückes bis zur realen Erschöpfung Liegestützen und Kniebeugen machen, tänzelt er beschwingt über die Bühne.



Abb.5 *Angry Young Men*, R: Martin Gruber, Spielboden Dornbirn 02.12.2014, <https://vimeo.com/117860930>, Zugriff: 10.01.2017, 01'01'41.

Hubert (Wild) nimmt in *Riot Dancer* eine ähnliche Funktion wie Wolfgang und Aisha ein. Er beteiligt sich nicht an der körperlichen Verausgabung seiner KollegInnen, sondern bringt einen anderen Rhythmus ins Spiel. Zudem ist Hubert als einziger mit Geige und Pelzmantel ausgestattet, was ihn zusätzlich von den anderen abhebt.

Durch die Intensivierung der Künstlichkeit einzelner AkteurInnen, erweckt sich ein authentischerer Eindruck der restlichen Agierenden. Es tritt so auch einmal mehr Verunsicherung über Wirklichkeit und Fiktion ein. „Authentizität wird hier zu einem relativen Begriff in Bezug auf die Ebene der Inszenierung.“¹⁵⁰

5.2.2.3. Die Absage an das private Ich

Ob durch Körper, durch Sprache oder durch die Gegenüberstellung einer spezifischen Kunstfigur authentifiziert wird, immer steht die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion im Raum. Dabei steht im Mittelpunkt: Wen spielen die AkteurInnen?

Etwas, das permanent mitschwingt, sind die verschiedenen Präsentationsebenen. Insbesondere in *Pension Europa* lässt sich die Präsentation sehr deutlich festmachen, nämlich immer dann, wenn die Körper der Schauspielerinnen authentifizieren. So macht Susanne nichts anderes, als die Venen auf ihrem Oberschenkel zu präsentieren. Genauso könnte festgehalten werden, dass Michaela in einer anderen Szene ihre Meinung zu Haarverlängerungen präsentiert. Im selben Moment repräsentiert sie jedoch die grausame Ignoranz einer Mitteleuropäerin gegenüber anderen Kulturen.

¹⁵⁰ Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, S.209f.

Bei Rimini Protokoll sind keine professionellen SchauspielerInnen auf der Bühne, sondern Personen, die sich selbst darstellen. Ihnen wird eine besondere Authentizität zugeschrieben.¹⁵¹

Matzke meint, dass im traditionellen Theater dann das Authentische zum Wirken kommt, wenn das Reale in das Theater einbricht, wenn Pannen passieren, AkteurInnen ihren Text vergessen oder sich gar verletzen. Der Einbruch des Realen ist allerdings im zeitgenössischen Theater oft schon ein bewusster Teil von Inszenierungen. Besonders die Arbeit mit Personen, die keine SchauspielerInnen sind, ermöglicht hier mehr Fehlerquellen.¹⁵² „Die nicht-professionellen Darsteller scheitern häufig an bestimmten Standards schauspielerischer Darstellung – beispielsweise eine Sensibilität gegenüber dem Text, eine verständliche Stimme oder ein besonderes Sprach- und Körpergefühl.“¹⁵³

Bei der Tetralogie wird mit einem sehr subversiven Einbruch der Realität gespielt. So geschieht dies in *Werktagsrevolution* durch Felix als Experte und in den anderen Stücken zumeist mittels körperlicher Erschöpfung durch Choreografie oder Fitnessübungen. Nie aber soll der Punkt erreicht werden, wo der Sprung für die ZuseherInnen absolut sichtbar wird. Es wird versucht, diesbezüglich eine gewisse Illusion aufrecht zu erhalten.

Durch die Professionalität der AkteurInnen (Ausnahme Felix und Christian¹⁵⁴) wird dem privaten Ich der Darstellenden eine Absage erteilt. Dies geschieht ebenso mittels Intervention durch Regie und Dramaturgie in Form von Textkürzungen, Textmontage, Choreografie etc.

Die Authentizität im Zusammenhang mit dokumentarischen Inhalten, die dabei noch erhalten bleibt, thematisiert Katharina Keim in diesem Zusammenhang mit Theatergruppen, die wie das aktionstheater ensemble professionell ausgebildete AkteurInnen auftreten lassen. Sie meint sogar, dass diese die historisch-authentische „Darstellung, insbesondere durch Laien bzw. ‚Spezialisten‘ mittlerweile wieder relativier[en]“¹⁵⁵.

Sie formuliert bezüglich der ausgebildeten DarstellerInnen, die semi-dokumentarische Inhalte verarbeiten:

¹⁵¹ Vgl. Matzke, „Von echten Menschen und wahren Performern“, S.45.

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Christian Rajchl ist in der Tetralogie, abgesehen von den MusikerInnen und Felix Dietlinger, unter den SchauspielerInnen der einzige, der keine professionelle Schauspielausbildung absolviert hat. Dennoch ist gerade für ihn festzuhalten, dass er nicht wie Dietlinger, sich selbst auf der Bühne spielt, sondern einen Spastiker mimt.

¹⁵⁵ Keim, „Der Einbruch der Realität ins Spiel. Zur Synthese von Faktizität und Fiktionalität im zeitgenössischen semi-dokumentarischen Theater und den Kulturwissenschaften“, S.137.

„Hierin äußert sich vielmehr jene alte Sehnsucht, nach der Möglichkeit eines unverstellten gesellschaftlichen Ausdrucks, die schon für das bürgerliche Theater und seine Schauspielkunst sowie für den Diskurs der Empfindsamkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kennzeichnend war. Die aufgezeigten Spielarten des semi-dokumentarischen Theaters zielen gerade auf eine Aufhebung der Grenzen zwischen Faktizität und Fiktionalität, die in ihrem Zusammenspiel seit jeher für die verschiedensten Formen kultureller Vermittlungsprozesse prägend ist.“¹⁵⁶

Wenn sich das aktionstheater ensemble mit seiner Arbeitsweise also zwischen der Schnittstelle von Faktizität und Fiktionalität bewegt, sei abermals auf die Verunsicherung der Präsentationsmodi verwiesen. Es zeigt sich jedoch, im Sinne von Keim, die Annäherung an das Repräsentationsmodell. So geht es bei dem *kreierten Ich* des aktionstheater ensemble um die bewusste Schaffung eines Ichs, das in seiner fikionalisierten Form aber doch zum Repräsentanten wird.

Es sollte Folgendes differenziert werden: In der Tetralogie des aktionstheater ensemble geht es nicht darum zu suggerieren, die AkteurInnen stünden privat, also im Feld der Nicht-Kunst auf der Bühne. Die Beteiligten des Ensembles sind in keinem Moment überfordert mit der Bühnensituation. Sie versuchen auch nicht, sich selbst darzustellen. Zwar wird mit den benannten Authentifizierungsstrategien ein Effekt der Authentizität hergestellt und somit mit der Verunsicherung der Zusehenden gespielt, allerdings ist das *kreierte Ich* etwas, das in der fertigen Inszenierung einer Rolle entspricht. Zwar führt der Weg dorthin über das Preisgeben von Privatem und durch das Selbst der AkteurInnen, am Ende des Tages muss allerdings doch die professionelle Distanz der SchauspielerInnen zu dem Geschaffenen gewonnen werden. Hier finden wir uns in einem klassischen Theaterdiskurs wieder, indem sehr wohl, entgegen dem postdramatischen Diktum, repräsentiert und eine Illusion geschaffen wird, der mit Spannung gefolgt werden kann. An dieser Stelle ist auch die Unterscheidung zu postdramatischen Texttägern zu treffen:

„Es gibt einige, die das aktionstheater ensemble aus folgenden Gründen als postdramatisch bezeichnen: Wir behaupten in unseren Stücken keinen fiktiven Ort. Ist es zehn nach acht, dann ist es auch im Stück zehn nach acht. Susanne heißt in der Performance Susanne und nicht Mascha oder Gretchen. Und Martin (Hemmer) ist Schauspieler und kein Handlungsreisender. Aber: Martin ist eben Martin und kein ‚sprechendes Gefäß‘. Bei der Inszenierung eines Textes von Elfriede Jelinek macht es durchaus Sinn, Texte *beliebig* auf bestimmte SchauspielerInnen oder einen Chor aufzuteilen. Dabei geht es nicht um eine immanente psychologische Figurenführung. Wir verwenden zwar auch nicht den Begriff ‚Figur‘, aber wir ersetzen ihn mit ‚kreiertes Ich‘. Trotzdem komme ich nicht umhin,

¹⁵⁶ Ebd.

den jeweiligen Akteuren ein bestimmtes psychologisches Profil zu unterstellen. [...] [I]hr Tun ist, bis zu einem bestimmten Punkt, nachvollziehbar.“¹⁵⁷

Außerdem ist in diesem Zusammenhang die bereits angesprochene Montagetechnik des aktionstheater ensemble relevant. Diese erfordert geradezu, dass originale O-Ton-Fragmente der SchauspielerInnen immens verknüpft und verdichtet werden. Insbesondere hier entfernen sich die Ichs der AkteurInnen von sich selbst, und gewinnen sozusagen ihre grundlegend – durch die Regie und Dramaturgie – kreierte Beschaffenheit. Weiters, und dies wurde bereits gesprochen, werden dokumentarische Inhalte durchaus auch fiktionalisiert.

Das aktionstheater ensemble unterscheidet sich mit der Tetralogie also von Gruppen, wie etwa Rimini Protokoll. Der Authentizitätsanspruch ist folglich auch ein anderer. Entscheidend ist für die Tetralogie mehr der Faktor der Glaubwürdigkeit. Wie Regisseur Gruber auch in dem mit ihm durchgeführten Interview anführt, tut Christian (Rajchl) in *Riot Dancer* nur so, als ob er ein Spastiker ist. „Er ,tut so‘, als ob er authentisch wäre.“¹⁵⁸

In diesem Zusammenhang soll nochmals auf die Präsentationsmodi von Kotte verwiesen werden. Die Tetralogie findet sich dort in einer Zwischenform von Repräsentation und Präsentation sowie der leichten Verunsicherung der ZuseherInnen und manchmal auch der AkteurInnen darüber, ob es sich beim Geschehen auf der Bühne wirklich um Theater handelt.

Trotzdem liegt die Vermutung nahe, dass zwar verschiedenste theatrale Formen in der Tetralogie bedient werden, sich aber dennoch etwas spezifisch anderes daraus generiert.

5.3. Die Präsenz

Im Folgenden wird das Konzept der Präsenz genauer vorgestellt. Vor allem wenn es darum geht, wen und ob die AkteurInnen spielen, ist die Auseinandersetzung mit der Präsenz auch für das Politische von Bedeutung. Wenn gefragt wird, wie viel an einem Theaterabend von der Privatperson der AkteurInnen zu sehen ist, ist von einer altbekannten Thematik am Theater die Rede:

„Dieses besondere Verhältnis von Darsteller und Figur war und ist immer wieder Bezugspunkt und Forderung verschiedenster Konzeptionen

¹⁵⁷ Siehe Anhang, *Interview mit Regisseur Martin Gruber*, S.98f.

¹⁵⁸ Ebd., Siehe S.99.

schauspielerischer Darstellung und zieht sich als Problematik durch die verschiedenen Schauspieltheorien des 20. Jahrhunderts.“¹⁵⁹

Gruber selbst betont immer wieder die Wichtigkeit der Präsenz, daher wird versucht, den Begriff hinsichtlich der Tetralogie zu beschreiben. Da das *kreierte Ich* jedoch auch zum Repräsentanten wird, soll das Verhältnis von Präsenz und Repräsentation hinsichtlich des Politischen herausgearbeitet werden.

5.3.1. Die Bedeutung der Präsenz

Präsenz und Repräsentation sind zwei unterschiedliche Ordnungen der Wahrnehmung. Mittels der Ausführungen von Kotte und Kretz wurde bereits dargelegt, dass sich die Tetralogie der Repräsentation und der Präsentation bedient, die auch im Verhältnis zur Präsenz stehen.

Fischer-Lichte schreibt in *Ästhetik des Performativen*:

„Präsenz‘ und ‚Repräsentation‘ galten lange Zeit in ästhetischen Theorien als gegensätzliche Begriffe. Präsenz wurde dabei als Unmittelbarkeit verstanden, als Erfahrung von Fülle und Ganzheit, als Authentizität. Repräsentation dagegen wurde auf die *grands récrits* bezogen, die als Macht- und Kontrollinstanz galten; sie wurde als festgelegt in ihrer Bedeutung und als starr begriffen und erschien vor allem deshalb problematisch, weil sie in ihrer Zeichenhaftigkeit immer nur einen vermittelten Zugang zur Welt eröffnet.“¹⁶⁰

Dem vermittelten Zugang zur Welt liegt die einsetzende Literarisierung des Theaters im Laufe des 18. Jahrhunderts und infolgedessen die Forderung einer psychologisch-realistischen Spielweise zugrunde. Der phänomenale Körper soll durch Verkörperung hinter einen semiotischen Körper treten und somit lediglich zu einem Zeichenträger werden. Alles, das nicht der Vermittlung von Bedeutung im Dienste eines literarisch vorgefertigten Charakters dient, soll eliminiert werden. AkteurInnen selbst müssen hinter einer Rolle verschwinden.¹⁶¹ „Alles, was auf den organischen Körper verweist, auf das leibliche In-der-Welt-Sein des Schauspielers, muß seinem Leib ausgetrieben werden, bis ein ‚rein‘ semiotischer Körper zurückbleibt.“¹⁶² Dem SchauspielerInnen-Körper wird seine Berechtigung genom-

¹⁵⁹ Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, S.40.

¹⁶⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, S.255.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S.131ff.

¹⁶² Ebd., S.133.

men: indem Schauspielende ihren Körper zum Verschwinden bringen, sich eigentlich entkörperlichen, findet Verkörperung statt. Fischer-Lichte verweist zudem darauf, dass Verkörperung auch heute noch oft als Entkörperlichung verstanden wird.¹⁶³

In den 1920er Jahren bricht diese Vorstellung von Verkörperung langsam auf. Der Körper wird zwar immer noch als komplett beherrschbar angenommen, nun aber im Sinne von Material anstatt durch Semiotisierung.¹⁶⁴

In den 1960er Jahren setzt durch die Performance Art eine komplette Wende dieser Denkweise ein. Wurde das Repräsentationssystem zwar im Vorfeld schon kritisiert und langsam aufgebrochen, so denkt die Performance Art den phänomenalen und semiotischen Leib zusammen.¹⁶⁵ Indem hier der Körper zum Akteur wird, agiert er als „verkörperter Geist (*embodied mind*)“¹⁶⁶.

Wie durch die Ausführung zu Lyotard beschrieben wurde, steht bei der Repräsentation die Bedeutungsproduktion im Mittelpunkt. Entgegen dieser Unterwerfung des SchauspielerInnenkörpers unter eine Rolle bemerkt Fischer-Lichte drei verschiedene Arten von Präsenz: schwaches Konzept der Präsenz, starkes Konzept der Präsenz und radikales Konzept der Präsenz.¹⁶⁷

Geht es um die reine Anwesenheit der Körper von AkteurInnen, also um deren phänomenalen Leib, wird von dem *schwachen Konzept der Präsenz* gesprochen.¹⁶⁸ Der phänomenale Leib steht hier im Gegensatz zum semiotischen Körper, der mit der Darstellung einer Figur in Zusammenhang steht und Bedeutung hervorbringt.

Oft ist davon die Rede, dass SchauspielerInnen die Fähigkeit haben, den Raum auf magische Art und Weise einzunehmen: „Die Zuschauer spüren, daß der Darsteller auf eine ungewöhnlich intensive Weise gegenwärtig ist, die ihnen das Vermögen verleiht, sich selbst auf eine besonders intensive Weise gegenwärtig zu fühlen. Präsenz ereignet sich für sie als eine intensive Erfahrung von Gegenwart.“¹⁶⁹ Hier ist die Rede vom *starken Konzept von Präsenz*, das eine Art von Verkörperung ist, allerdings nicht auf der Ebene des semiotischen Körpers sondern durch den phänomenalen Körper der Schauspielenden.¹⁷⁰

¹⁶³ Vgl. ebd., S.133f.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S.136f.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S.139.

¹⁶⁶ Ebd., S.140.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S.163ff.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S.163.

¹⁶⁹ Ebd., S.166.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S.165f.

Das *radikale Konzept von Präsenz* lässt die Zusehenden sich selbst und die AkteurInnen als *embodied mind* wahrnehmen. Der Begriff *embodied mind* verweist hier auf die vollkommene Einheit von Körper und Geist.¹⁷¹

Fischer-Lichte verneint infolgedessen den oft gedachten Gegensatz von Präsenz und Repräsentation. So werden „sowohl Präsenz als auch die Figur [...] durch spezifische Verkörperungsprozesse hervorgebracht.“¹⁷² Indes wird die Darstellung einer Figur nicht lediglich als Erfüllung eines Textes verstanden, sondern diese Darstellung ist immer gebunden an den spezifischen Körper der Schauspielenden und wird durch diesen erst hervorgebracht. Ohne Körper kann keine Figur repräsentiert werden und jeder Körper erschafft die Figur von Neuen.¹⁷³

Zwar beschreiben Präsenz und Repräsentation verschiedene Erscheinungsformen von SchauspielerInnen, können allerdings durchaus in der gleichen Darstellung vorkommen.¹⁷⁴

Die Wahrnehmung der Zusehenden nimmt dabei eine bedeutende Rolle ein:

„Denn sogar wenn es sich bei den spezifischen Verkörperungsprozessen um dieselben handeln sollte – ein Fall, der durchaus eintreten kann, ja, sogar relativ häufig eintritt, nämlich immer dann, wenn ein Schauspieler, der eine Figur ‚spielt‘, dabei durchgehend als präsent erscheint –, unterscheidet sich doch das Resultat, das in der Wahrnehmung entsteht, erheblich.“¹⁷⁵

Die Wahrnehmung der Zuschauenden springt dabei zwischen den beiden Polen Präsenz und Repräsentation hin und her. Fischer-Lichte nennt dies *perzeptive Multistabilität*.¹⁷⁶

5.3.1.1. Die Not, von der Martin Gruber spricht

Repräsentationskonzepte im 18. Jahrhundert wollten jegliche Präsenzerfahrung im Sinne des radikalen Konzepts verhindern, das aktionstheater ensemble möchte genau das Gegenteil davon. Wenn Gruber während den Proben öfter beispielsweise sagt: „Wir machen hier Performance und nicht Theater“, dann weist das nicht auf eine unreflektierte Haltung gegenüber theatralen Begriffen hin, im Gegenteil: Vielmehr versucht der Regisseur aus den SchauspielerInnen ihr eigenes Ich herauszulocken. Selbst wenn – und vermutlich gerade weil – ein Großteil der gesprochenen Texte von den SchauspielerInnen selbst stammt, schaffen diese sich während der Probenzeit manchmal ein rollenartiges Konstrukt, hinter

¹⁷¹ Vgl. ebd., S.171.

¹⁷² Vgl. ebd., S.256.

¹⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁴ Vgl. ebd.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S.256f.

dem sie sich zu verstecken suchen. Das heißt, die SchauspielerInnen versuchen ihrem *kreierten Ich* mittels gestischer und mimischer Gestaltung ein klassischeres Rollenprofil zu geben. Damit bewegen sie sich aber weg von dem, was das *kreierte Ich* ausmacht, denn dieses kann nur durch die Präsenz der AkteurInnen und der gleichzeitigen Intervention von außen entstehen. Das ist in diesem Zusammenhang das Paradoxe: Das *kreierte Ich* entsteht erst durch Textkürzungen, Verdichtungen, Fiktionalisierung etc., also durch Intervention von außen, durch Regie und Dramaturgie. Über diese Interventionen können die SchauspielerInnen eine Distanz gewinnen, während der Probenzeit verhält es sich allerdings zwingend anders: Sie müssen distanzlos in Form von Präsenz sein.

Genau das ist allerdings auch die Schwierigkeit. Es gibt keine vorgefertigte beschriebene Rolle, die sich die Agierenden zu eigen machen und ausschmücken können. In der Probenarbeit hat sich gezeigt, dass genau das oftmals eine große Hürde für SchauspielerInnen ist. Während der Textfindungsphase in der Probenzeit sind bestimmte Erzählungen von SchauspielerInnen auch oft deswegen extrem berührend, weil sie unverblümt ausgesprochen werden. Hier gibt es noch keine sprachliche oder gestische Gestaltung, sondern eben nur eine Person, die erzählt. Ein Teil dieser Natürlichkeit wird in der Inszenierung beizubehalten versucht, das heißt, es soll gespielt werden, ohne zu spielen. Es geht also einerseits um das Beibehalten der natürlichen Motivation etwas Bestimmtes zu sagen, andererseits soll mit schauspielerischem Handwerk (Sprechtechnik, Lautstärke, Artikulation, etc.) in der Ordnung der Inszenierung agiert werden.

Wenn also die *kreierten Ichs* nach dem Probenprozess zu Repräsentanten der europäischen Mittelschicht, der SchauspielerInnen und eines persönlich privaten Anteils werden, so ist es ausschlaggebend, dass eine Essenz der SchauspielerInnen selbst durchscheint. Zwar ist die Nähe zu dieser Essenz durch die besprochenen Authentifizierungsstrategien gegeben, aber sie muss auch während jeder Aufführung *kreiert* werden. Das *kreierte Ich* soll nie zur Klamotte werden, hinter der sich die AkteurInnen verstecken. Es muss, obwohl am Ende des Probenprozesses gewissermaßen abgeschlossen, immer wieder neu entstehen. Das Korsett der Figuren, wenn man so möchte, ist die Ordnung der Inszenierung.

Die Distanz zwischen dem, das repräsentiert, dem, das präsentiert wird und dem, das bei der Aufführung die Präsenz ist, wird dadurch sehr gering.

5.3.1.2. Durch die Angst ins Glück

Die Schwierigkeit, sich während der Probenarbeit nicht sofort hinter einer gestalteten Figur zu verstecken, scheint mir wesentlich, um der Präsenz in der Tetralogie auf die Spur zu

kommen. Dieses Phänomen hat sich während der Probenarbeit auf unterschiedlichsten Ebenen gezeigt. Während Gruber einige Personen immer wieder darauf hinweisen musste, nicht zu sehr zu spielen, war für andere die emotionale Belastung in der Hinsicht fast zu groß, als dass sie das Gefühl hatten, zu viel Privates von sich preiszugeben.

Dass die Rahmung der Bühne von vornherein eine absolute Authentizität ausschließt, und insbesondere, dass die doch recht klassische, räumliche Theateranordnung des aktionstheater ensemble den ZuschauerInnen eine „konsequenzverminderte“¹⁷⁷ Situation impliziert, wird hier meist von den AkteurInnen übersehen. Zudem bietet die eigentlich strenge Regieführung von Gruber ein absolutes Sicherheitsnetz für die Agierenden.

Beiden Fällen, dem Vorschieben einer Rollenkonstruktion und dem Gefühl, privat auf der Bühne zu stehen, ist eines gemein: es wird nicht differenziert zwischen Präsenz und Repräsentation. Dies ist auch durchaus von der Regie so beabsichtigt. Das dichotomische Denken von Körper und Geist wird aufzuheben versucht. Dadurch nehme ich an, dass die AkteurInnen des Ensembles durch die Anleitung von Regisseur Gruber ab dem ersten Probenstag an der Hervorbringung eines *embodied mind* arbeiten, ohne vielleicht konkret darum zu wissen.

„Wenn der Schauspieler seinen phänomenalen Leib als einen energetischen hervorbringt und so Präsenz erzeugt, dann tritt er dadurch als *embodied mind* in Erscheinung, das heißt als ein Wesen, bei dem Körper und Geist/Bewußtsein sich überhaupt nicht separieren lassen, vielmehr eins mit dem anderen immer schon gegeben ist.“¹⁷⁸

Wenn Fischer-Lichte von *embodied mind* spricht, dann meint sie, dass eine Rolle oder Figur nicht abseits vom Körper des Agierenden entsteht, sondern dass Körper und Geist im Moment eine Einheit bilden. Zwischen einem Körper haben und Körper-Sein gibt es keinen Unterschied mehr.¹⁷⁹

Güssow fasst dies treffend zusammen:

„Im Gegensatz zur Denkweise im alten Verkörperungskonzept bringt der Schauspieler die Figur aber nicht hervor, indem er seinen phänomenalen Leib in diese verwandelt, sondern er bringt sie gerade an seinem Leib hervor. Die Figur bleibt an seinen Leib gebunden und ist nicht von diesem ablösbar zu denken.“¹⁸⁰

¹⁷⁷ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S.41ff.

¹⁷⁸ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.171.

¹⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁸⁰ Güssow, Veit, *Die Präsenz des Schauspielers. Über die Entstehung, Wirkung und süchtig machende Glücksmomente*, Berlin/Köln: Alexander Verlag 2013, S.49.

In der Tetralogie gibt es keine Rollen oder Figuren, die von vornherein auf dem Papier existieren. Das *kreierte Ich* entsteht einerseits aus den SchauspielerInnen und somit aus ihren Körpern selbst. Körper und Geist sind hier also nicht getrennt betrachtet und der Körper muss sich auch keiner Figur unterordnen. Es wird im Probenprozess sogar forciert, dass Bewegungen und Gesten aus den AkteurInnen selbst entstehen, allerdings ohne zu sehr zu spielen. Andererseits entsteht das *kreierte Ich* durch die massive Intervention der Regie und der Dramaturgie. Da Gruber während den Proben und den Aufführungen, von den AkteurInnen *radikale Präsenz* fordert, sind diese geradezu auf seine Verdichtungs- und Inszenierungsmaßnahmen angewiesen, um nicht privat auf der Bühne zu stehen. Schließlich sollen die SchauspielerInnen mit ihrem Alltagspretext auf eine künstlichere Ebene gehoben werden.

Auch wenn das *kreierte Ich* in der endgültigen Inszenierung zum Repräsentanten wird, wie anhand von Kretz und Kotte bereits angeführt, kann der *embodied mind* nur von den Spielenden im Akt der Vorstellung generiert werden.

Repräsentation und Präsentation sind während jeder Aufführung erkennbar, auch die Authentifizierungsstrategien zeigen ihre Wirkung, aber im Eigentlichen sind sie als das Angebot zu verstehen, nach Fischer-Lichte *radikal präsent* zu sein.

Durch die Art der Probenarbeit wird versucht, den AkteurInnen die Möglichkeit zu nehmen, sich selbst zu verstecken. Dabei geht es aber nicht darum, sie ungeschützt auf die Bühne zu stellen, sondern sie müssen den Mut haben, Verletzlichkeit in Form von Präsenz zu zeigen.

5.3.1.2.1. Der Mut

Güssow führt aus, dass Angst und Eitelkeit wesentliche Faktoren sind, die Präsenz verhindern. Er spricht dabei von dem Mut und der Verpflichtung der SchauspielerInnen, sich auf den Moment einzulassen. Wenn AkteurInnen beispielsweise mit Fragen nach der eigenen Wirkung beschäftigt sind, mit der Selbstdarstellung, dann agieren sie nicht im Moment. Aus Egoismus verlassen sie sich sodann auf das, was sie wissen.

Güssow sieht die SchauspielerInnen dazu verpflichtet, mit einer gewissen Risikobereitschaft auf die Bühne zu gehen:

„Die spezifische Disposition des Schauspielers trägt entscheidend zur Entstehung von Präsenz bei, indem sie dazu führen kann, dass Geprobtes nicht einfach automatisiert wiederholt, sondern auch Neues erschaffen wird. Nur wenn sich der Schauspieler immer wieder mit neuer Lust auf

die tatsächlichen Geschehnisse des Moments einlässt, kann er aus diesem heraus schöpfen und so tatsächlich im Moment spielen.“¹⁸¹

Zudem spricht Güssow davon, dass SchauspielerInnen eine Haltung haben müssen, mit der sie „im Moment auf den Moment reagieren“¹⁸² können.

Es ist gerade bei der Arbeit am *kreierten Ich* eine besondere Schwierigkeit, über Ängste und Eitelkeiten zu springen, da es per se aus den AkteurInnen heraus generiert wird und mitunter einzelne Persönlichkeitsaspekte besonders überzeichnet darstellt.

5.3.2. Die Körper

Die Körperlichkeit der AkteurInnen ist, auch wenn sie aus jenen heraus entsteht, sehr stark von Grubers Regie diktiert. Dadurch wird die Natürlichkeit oder eben die Authentizität der DarstellerInnen, die überwiegend durch die bereits benannten Authentifizierungsstrategien entsteht, auf eine künstlichere Ebene gehoben. Es ist beobachtbar, dass dabei gerade die Körper oft den Inhalten des Theatertextes widersprechen. Damit jedoch die Präsenz der AkteurInnen nicht verloren geht, werden die Abläufe der Inszenierungen während den Proben bis ins Detail immer wieder geübt.

5.3.2.1. Verinnerlichung der Bewegung

Grundsätzlich verhält es sich so, dass alle Agierenden während der Aufführungen an vieles zu denken haben. Erstens müssen alle Abmachungen der Inszenierung eingehalten werden, zweitens haftet den Bewegungen der Körper – im Gegensatz zum Gesprochenen und der Art wie gesprochen wird – etwas sehr Artifizielles an.

Immer wieder hört man auch von Zuschenden nach den Vorstellungen, dass sie sich die Inszenierung unbedingt noch einmal anschauen wollen, weil sie nur einen Bruchteil dessen, was auf der Bühne passierte, aufmerksam verfolgen konnten. Um diese Intensität zu erzeugen, die neben einer sehr verdichteten Inszenierung immer auch der Präsenz der AkteurInnen geschuldet ist, arbeitet Regisseur Gruber während der Proben extrem genau.

Textpassagen müssen so schnell es geht auswendig gelernt, verinnerlicht werden. Sind choreografische Elemente gefunden, legt Gruber Wert darauf, diese, auch wenn sie keine tänzerischen Fertigkeiten erfordern, intensiv einzustudieren. Der Text und die Bewegungen der Körper sollen sich in die Körper der SchauspielerInnen einbrennen. Am besten sollten

¹⁸¹ Güssow, *Die Präsenz des Schauspielers.*, S.84.

¹⁸² Ebd., S.85.

die AkteurInnen dies alles im Schlaf beherrschen, denn nur dann können sie im Moment sein, wie auch Güssow formuliert:

„Der Kopf soll keinen Bruchteil einer Sekunde darüber nachdenken, welche Verabredungen getroffen wurden bzw. welche Handlung als nächste auszuführen ist. Davon befreit, ist es dem Schauspieler möglich, die Sinne wach zu halten für das momentane Geschehen. Auf etwas zu warten, wie z.B. ein Stichwort, kann insofern von vornherein als präsenzverhindernd betrachtet werden, da es die Konzentration vom Moment ablenkt.“¹⁸³

Das heißt, dass AkteurInnen selbst absolut präsent sein müssen, das komplette Bewusstsein muss auf den Moment der Aufführung konzentriert sein, ansonsten kann keine Präsenz entstehen.¹⁸⁴

Gruber spricht in diesem Zusammenhang oft davon, dass sich die SchauspielerInnen am Ende freispielen. Freispielen ist aber nur möglich, wenn die absolute Verinnerlichung der Abläufe erreicht ist, wenn also nicht mehr nachgedacht werden muss, wann wer auf welcher Position zu stehen hat, welches Wort auf das vorherige folgt. Hier spricht auch Güssow davon, dass eben genau diese Handlungen wie Reflexe trainiert werden können und sie sich so im Gedächtnis manifestieren, ohne einen Reflexionsprozess zu benötigen.¹⁸⁵ „Aufgrund der körperlich-geistigen Automatisierung von Geprobtem ist der Schauspieler nicht durch die Anforderung des Wiederholens von der Gegenwart abgelenkt. Er gewinnt dadurch die Freiheit aus dem Moment heraus agieren zu können.“¹⁸⁶

Es ist das Gelände der Inszenierung, das sich in die „körperlich-geistige Erinnerung“¹⁸⁷ der AkteurInnen einbrennen muss. Güssow sieht dies sogar als Voraussetzung für Präsenz:

„Der ‚kontrollierte Rausch‘, der nur aufrechterhalten werden kann, wenn die Kontrolle innerhalb der Denkweise der agierenden Figur/Bühnenpersönlichkeit stattfindet – unabhängig davon, ob diese überwiegend repräsentativen oder performativen Charakter hat.“¹⁸⁸

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass das permanente Wiederholen und Lernen einzelner Texte und Choreografien während der acht Probenwochen auch insofern eine Herausforderung darstellen, als bis zum letzten Probenstag noch inszeniert wird. Es muss beispielsweise mit dem Druck umgegangen werden, dass, wie bei *Riot Dancer*, nach der

¹⁸³ Ebd., S.64.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S.69.

¹⁸⁶ Ebd., S.74.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd.

Generalprobe im Festspielhaus Bregenz noch vier Seiten Text gestrichen werden und sich somit auch szenische Abfolgen verändern. Wenn präsent geprobt und gespielt wird, dann liegt in solchen kurzfristigen Abänderungen (die wohlgemerkt während der gesamten Probenzeit geschehen), die eigentliche Chance. Es ist die implizierte Prozesshaftigkeit während der ganzen Probenzeit, die sich auch in den Aufführungen widerspiegeln soll, auch wenn die Vermarktung ‚Theater‘ ein Produkt mit dem Namen eines Stücktitels meint. In dieser Implikation meint es aber das, was Theater eigentlich ist: nichts ist da, es muss immer neu kreiert werden. Obwohl Text, Choreografie, Abläufe, Musik, Einsätze, Szenen, etc. vorhanden sind, müssen sie erst gemacht werden.

5.3.2.2. Choreografie

Die Körper in der Tetralogie stehen niemals still. Sie befinden sich immer in irgendeiner Form von Bewegung. Dabei kann es sich um ein vages Wippen handeln oder es werden Choreografien getanzt, beispielsweise in Form einer sehr vereinfachten Abwandlung von *A Chorus Line* in *Werktagsrevolution*, als Tanz in Form von Karateschritten in *Pension Europa*, als choreografierte Fitnessübungen in *Angry Young Men* oder in Form von Hip-Hop Tanzschritten in *Riot Dancer*. Es gibt in jeder Inszenierung eine Hauptchoreografie, die mehrmals von den AkteurInnen getanzt wird. Dabei können Geschwindigkeit, Abfolgen, Dauer immer variieren. Neben der Hauptchoreografie erhalten vereinzelte AkteurInnen subversivere Bewegungsabfolgen, die sie unter Spannung halten sollen. Ein Beispiel dafür ist Philipp (Stix), der in *Werktagsrevolution* dauerhaft einen sehr langsamen Boxschritt ausführt, so als würde er auf zähem Kaugummi treten. Die Bewegung ist so subversiv, dass sie nicht direkt als Choreografie erkennbar ist, aber dennoch im Gesamtbild zur andauernden Bewegtheit beiträgt.

Auffallend ist, dass es dabei zwar immer einen Fokuspunkt für die Zusehenden gibt, dieser aber durch die ständige Bewegung, die auf der Bühne stattfindet, leicht aus dem Sichtfeld gerät. Die permanente Gleichzeitigkeit der Körper schafft eine Überforderung, die oft sehr intensiv wahrgenommen wird.

Es handelt sich jedoch nicht um ein zufälliges Chaos, sondern, wie bereits angeführt wurde, um eine detailreiche Chaosorganisation, in der jede Handbewegung choreografiert ist.

Es gibt nun zwei Punkte, auf die bezüglich der Präsenz genauer eingegangen wird.

5.3.2.2.1. Wenn sich Körper und Sprache widersprechen

Der Text und die Art wie in der Tetralogie gesprochen wird, hat meist eine sehr alltägliche Form. Durch die ebenfalls besprochenen Authentifizierungsstrategien wirken die *kreierten Ichs* sehr glaubhaft.

Es lässt sich beobachten, dass der Körper oft das Gegenteil von dem macht, was gesprochen wird. Zwar gleichen sich Text und Körper manchmal aneinander an, aber immer wieder geschieht eine Verschiebung. In der simpelsten Variante herrscht zumeist im Innen ein schnelleres Tempo als im Außen. Der Duktus des Alltagsprechs der *kreierten Ichs* steht beispielsweise einer unpassend tänzerischen Körperbewegung gegenüber. Dadurch wird Spannung generiert.

Während im klassischen Drama noch die Handlung Spannung erzeugt¹⁸⁹, muss in der Tetralogie die Spannung oder auch die Energie auf einer anderen Ebene geschaffen werden. Und das geschieht teilweise durch die Dichotomie des Innen und des Außen der Agierenden. Dabei ist der Wechsel zwischen den Energielevels wichtig: „Energie wie Spannung ist nur im Kontrast, durch ihr Gegenteil erkenn- und erfahrbar. Dauernde Anspannung nivelliert sich genauso wie dauerhafte Spannungslosigkeit.“¹⁹⁰

Güssow beschreibt, dass AkteurInnen „durch verschiedene Techniken ein prekäres Gleichgewicht“¹⁹¹ suchen, um Spannung und Präsenz zu erzeugen. Dabei verlagern sie beispielsweise ihren Körperschwerpunkt, um gegen die Schwerkraft anzukämpfen. Dadurch müssen sie absolut auf den Moment konzentriert sein, damit ihnen keine Fehler unterlaufen.¹⁹² Das selbe Prinzip ist auch auf die Tetralogie anwendbar. Die Körper sind ständig in choreografierter Bewegung, während Text gesprochen oder auch gesungen wird. Oft ist dabei, wie bereits erwähnt, von Bedeutung, dass der gesprochene und gespielte Text auf körperlicher Ebene nicht eins zu eins ausagiert wird. Durch die ständige Parallelität sich oftmals widersprechender Aktionen, können die AkteurInnen meist nicht aus, präsent zu sein.

Die Energie, die dadurch zwischen dem Innen und Außen entsteht, kann natürlich auch zwischen AkteurInnen und Publikum oder zwischen unterschiedlichen Geschehnissen auf

¹⁸⁹ Vgl. Hirte, Marion „Spannung erzeugen. Techniken der Energetisierung im Theater“, Hg. Barbara Gronau, *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S.155-161, hier S.157.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Güssow, *Die Präsenz des Schauspielers*, S.90.

¹⁹² Vgl. ebd.

der Bühne entstehen. Dennoch ist es die Tanzkunst, „der es um die Produktion und Aktivierung von Energien als Bewegungserscheinung etwa in Form von Präsenz und Ereignis gelegen ist“¹⁹³.

Weiters meint Huschka:

„Ja, es erscheinen gerade ästhetische Qualitäten einer intensitätssteigernden Wirkungskraft zu sein, in der sich das Energetische im Tanz zeigt und auf die sich bewegungstechnische und kompositorische Verfahren aufmerksam richten, um in Körpern auf der Bühne nicht nur Prozesse der Verwandlung und Transformation anzuzetteln, sondern Zustände der Erregung seitens der Zuschauer zu erzeugen.“¹⁹⁴

Es stellt sich in diesem Zusammenhang erneut die Frage nach dem Politischen. Wenn sich Körper und Sprache also unterbrechen und dadurch Spannung erzeugt wird, wird automatisch die Aufmerksamkeit der Zusehenden mehr gebündelt. Man könnte hier mit der Brecht'schen Verfremdung argumentieren, allerdings ist anzuzweifeln, ob eine kritische Distanz der Zusehenden hier überhaupt einzutreten vermag, zumal jeglicher Kommentar von Gruber tunlichst vermieden wird. Vielmehr tritt hier eine Art von Unterbrechung, wie Lehmann oder auch Mouffe diese beschreiben, in Erscheinung.

5.3.3. Zwei Systeme im Agonismus

Das aktionstheater ensemble bedient sich verschiedener Mittel zur Herstellung von Präsenz, während zur selben Zeit die *kreierten Ichs* als Repräsentanten zu sehen sind. In dieser Hinsicht erscheint mir wesentlich, dass in der Probenarbeit von einem *embodied mind* ausgegangen wird. Wie bereits angeführt, eröffnet genau diese Vorgehensweise Konflikte, da ihr Prinzip der abendländischen Prägung der Dichotomie von Körper und Geist widerspricht. Die Idee ist jedoch, Repräsentanten in Form des *kreierten Ichs* entstehen zu lassen, ohne im Probenprozess und in den Aufführungen ein Figurenrepertoire im Sinne der Verkörperungskonzepte des 18. Jahrhunderts abzuspulen.

Was es in dieser Hinsicht hervorzuheben gilt ist, dass laut Fischer-Lichte Repräsentation und Präsenz in einem vorkommen können, die Zusehenden hier aber permanent, wenn auch nur für den Bruchteil einer Sekunde, in der Wahrnehmung zwischen den beiden Verkörperungskonzepten hin- und herspringen. Sie bezeichnet dies als *perzeptive Multistabilität*.¹⁹⁵

¹⁹³ Huschka, Sabine, „Low Energy – High Energy. Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz“, Hg. Barbara Gronau, *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S.201-221, hier S.203.

¹⁹⁴ Ebd., S.204.

¹⁹⁵ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.257f.

Präsenz und Repräsentation sind zwei jeweils unterschiedliche Ordnungen der Wahrnehmung und das Umspringen vom Wahrnehmen der einen Ordnung auf die der anderen kann nicht bewusst vollzogen werden. Dabei löst besonders die Wahrnehmung der Präsenz laut Fischer-Lichte unvorhergesehene Bedeutungen aus.¹⁹⁶ Je öfter zwischen den beiden Ordnungen hin- und hergesprungen wird, umso mehr „richtet sich die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden auf den Prozeß der Wahrnehmung selbst. Es wird ihm zunehmend bewußt, daß ihm nicht Bedeutungen übermittelt werden, sondern, daß er es ist, der sie hervorbringt“¹⁹⁷.

In der Tetralogie werden permanent beide Ordnungssysteme herausgefordert. Der Sprung zwischen den Wahrnehmungsordnungen erfolgt mitunter sehr schnell.

Vorerst ist entscheidend, dass es forciert wird, dass sowohl Präsenz als auch Repräsentation in beinahe jedem Moment sichtbar sein können, unabhängig davon, wie die Zusehenden wahrnehmen. Wenn wir nun über das Politische sprechen, bemerkt Focke, dass die Ausführungen von Lehmann über das Politische im postdramatischen Theater geradezu implizieren, nur postdramatisches Theater könne heutzutage politisch sein.¹⁹⁸

An dieser Stelle muss daran erinnert werden, dass gerade Lyotard, auf dessen Ausführungen sich auch Lehmann bezieht, die Repräsentation als strenges Ordnungssystem sieht. Dies beginnt mit der Trennung von AkteurInnen und ZuschauerInnen und der damit einhergehenden Unmündigkeit derer und endet mit dem folgenden Aufzwingen einer Bedeutungsproduktion.¹⁹⁹ Im Gegensatz dazu wurde die Präsenz, und somit das Wegfallen klarer Bedeutungen, als das Politische stilisiert. In Bezug auf die Tetralogie des aktionstheater ensemble scheint dies zu kurz gegriffen, da beide Präsentationsformen oder auch Ordnungen der Wahrnehmung Platz finden. Dabei spielt weder die radikale Ablehnung des einen bzw. des anderen eine Rolle. Es ist nicht das Ziel, die Performance Art in ihren extremsten Auswüchsen auf die Theaterbühne zu bringen und jegliche Form von Bedeutung zu eliminieren - oder umgekehrt.

Es ist hier wohl abermals auf Mouffe zu verweisen, die das Politische eben genau in einem Agonismus sieht, der zwei unvereinbaren Parteien keinen Konsens aufzwingt.

In diesem Sinne legt auch Focke dar:

„Nicht die völlige Ablösung der Ordnung der Repräsentation durch eine Ästhetik der (reinen) Präsenz, sondern gerade die Gleichzeitigkeit von

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S.259ff.

¹⁹⁷ Ebd., S.261.

¹⁹⁸ Vgl. Focke, *Unterwerfung und Widerstreit*, S.69.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S.68.

Momenten der Repräsentation und solchen der Präsenz bezeugt den Widerstreit und hält ihn offen, anstatt ihn anhand von einem der beiden Regelsysteme als Rechtsstreit zu entscheiden. Nur eine solche Gleichzeitigkeit markiert den begrenzten Geltungsanspruch beider Regelsysteme, anstatt nur eine große Erzählung, eine ästhetische Programmatik mit Universalitätsanspruch durch eine andere zu ersetzen.“²⁰⁰

Wenn Mouffe sich also gegen einen universellen Konsens ausspricht, ihn beschuldigt, das Politische zu begraben, dann können hier Parallelen zu einer einseitigen Verherrlichung entweder der Repräsentation, oder der Präsenz gezogen werden. Gerade wenn die zwei Systeme, zwischen denen Zusehende in der Wahrnehmung hin- und herspringen, vorhanden sind, ist ein Konsens schwer möglich. Wenn weder das eine, noch das andere zugunsten einer Verkörperungsordnung übertrumpft werden soll, beide Ordnungen aber nicht zugleich wahrgenommen werden können, so oszillieren sie in einer nach Mouffe agonistischen Beziehung.

Hier lässt sich an die Idee von Focke über das Politische im Theater anknüpfen. So geht es auch bei ihr um die Verhältnismäßigkeit von Präsenz und Repräsentation. Focke negiert das Prinzip der Emanzipation durch Präsenz²⁰¹, also jenen Diskurs, der die Diskussion über das Politische am Theater in den letzten Jahrzehnten geprägt hat. Sie plädiert vielmehr für das eben angesprochene Verhältnis:

„Eine Entgrenzung des Theaters in Richtung außertheatraler Wirklichkeit ist nicht zwangsläufig widerständig – entscheidend ist, ob eine der beiden Sphären der anderen untergeordnet und der Widerstreit zwischen ihnen damit als Rechtsstreit entschieden wird, oder ob die beiden gleichberechtigt nebeneinander stehen und der Widerstreit damit bezeugt wird.“²⁰²

Sie legt dabei allerdings auch nahe, dass das Nebeneinander unterschiedlicher Darstellungsformen zwar kritisch ist, es dennoch aber darauf ankommt, inwieweit diese kommensurabel sind.²⁰³ Focke geht davon aus, dass es Präsenzformen gibt, die der Repräsentation so oder so bereits innewohnen, es allerdings auch die Möglichkeit gibt, dass sich diese als nicht kommensurabel erweisen. In diesem Fall spricht sie von Präsenz und Repräsentation als zwei verschiedene Diskursarten, die sich als „politisch-emanzipatorische-Ästhetik“²⁰⁴ verwirklichen.²⁰⁵

²⁰⁰ Ebd., S.72.

²⁰¹ Vgl., ebd., S.229.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Vgl. ebd.

²⁰⁴ Ebd., S.165.

²⁰⁵ Vgl. ebd.

„Dort, wo Unklarheit darüber besteht, welchem Darstellungsmodus beziehungsweise welcher Diskursart ein bestimmtes Phänomen zuzuordnen ist, wird offenbar, dass die mit den unterschiedlichen Darstellungsmodi einhergehenden Regelwerke jeweils von begrenzter Reichweite sind. Zwischen Verunklarung und Inkommensurabilität besteht also ein unmittelbarer Zusammenhang.“²⁰⁶

Wenn also für die Zusehenden in der Tetralogie eine Verunsicherung darüber eintritt, ob und wie viel gespielt wird, teilweise aber auch bewusst klar ist, dass gespielt wird, ist in diesem Zweifel das Politische angesiedelt. Es bleibt natürlich auch in diesem Zusammenhang erneut darauf hinzuweisen, dass genau diese Art der Verunsicherung, keine Seltenheit im zeitgenössischen Theater ist. So ist eine bloße Gleichzeitigkeit von Repräsentation und Präsenz, wie Focke selbst sagt, nur begrenzt kritisch. Vielmehr ist entscheidend, wo die beiden Systeme sich nicht gegenseitig bedienen, wo sie tatsächlich inkommensurabel sind.²⁰⁷ Dort, wo sie nicht kommensurabel sind, kann eine Art von Dissens oder auch eine Unterbrechung stattfinden.

Ganz allgemein lässt sich der Dissens auf mehreren Ebenen finden. Auf einer Mikroebene findet dieser bereits in den SchauspielerInnen statt. Die Entstehung des *kreierten Ichs* im Probenprozess durch das *embodied mind* lässt einen inneren Agonismus bei den Schauspielenden entstehen. Selbst wenn die Wahrnehmung von Präsenz sowie Repräsentation den Zusehenden überlassen ist, sind die AkteurInnen doch gezwungen, alte Schauspielkonzepte über Bord zu werfen. Es soll weder eine Rolle gespielt, noch eine reine Performance generiert werden. In diesem Zusammenhang entstehen durch die Nähe des Theatertextes zu den privaten SchauspielerInnen und die gleichzeitige absolute Inszenierung ebenfalls Agonismen.

Ferner ist der Dissens auch dort spürbar, wo sich der Theatertext und die Körper widersprechen, wo die Akteure nicht ihren Impulsen nachgeben dürfen, sondern von Regisseur Gruber in die totale Form gedrängt werden.

Ein Allgemeinrezept für das Politische im zeitgenössischen Theater gibt es vorerst nicht. So ist gerade die Präsenz, wie wir anhand von Güssow gesehen haben, erstens von den Spielenden herzustellen, zweitens aber auch wesentlich von der Wahrnehmung der Zusehenden abhängig. Wie die Zusehenden rezipieren, lässt sich nur in gewissem Maße festlegen.

²⁰⁶ Ebd., S.159.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S.210ff.

6. Das Diktat der Evokation

Bezugnehmend auf das vorangegangene Kapitel und dessen Schlussfolgerungen, stellt sich die Frage nach den Zusehenden in der Tetralogie. Im Folgenden wird versucht auszuloten, welche Freiheiten die Zusehenden haben, wenn es um die Generierung von Bedeutung geht. Dazu wird Rancières Sichtweise in *Der emanzipierte Zuschauer* erläutert. Rancière erkennt hier das Politische in den Künsten nur durch eine komplette Ablösung von einer intendierten Wirkungsweise auf das Publikum.

Dem folgend soll darauf eingegangen werden, wie sich das Verhältnis von Agierenden und Zuschauenden im 20. Jahrhundert verändert und wie sich dies auf das Politische ausgewirkt hat.

Anschließend wird auf den Zusammenhang von Rhythmus und Bedeutung in der Tetralogie eingegangen. Dabei steht vor allem die Bedeutungsproduktion durch die auditive Ebene im Mittelpunkt. Hier geht es insbesondere um die emotionale Anbindung der Zusehenden. In der Tetralogie erscheint gerade die musikalische Ebene entscheidend für die Bedeutungsproduktion, indem diese auf die Emotionalität der Zusehenden einwirkt. Dieser Prozess wird zu erläutern versucht.

Schlussfolgernd sollen die Theorien von Mouffe, Lehmann und Rancière bezüglich des Politischen auf die Unterbrechung befragt werden und in Kontext der Tetralogie gesetzt werden.

Ein zentraler Faktor in den Probenarbeiten für die Tetralogie stellt das zu diesem Zeitpunkt noch nicht anwesende Publikum dar. Vor allem beim szenischen Probieren wird immer mitgedacht, was bei den Zusehenden ausgelöst wird. Dabei geht es insbesondere meist um die emotionale Ebene. Gezielt sollen Gefühle beim Publikum evoziert werden, die ein intensives Erlebnis schaffen. Für die Wahrnehmung der Zusehenden wird die Balance zwischen leichter Überforderung, aufgrund unübersichtlicher Gleichzeitigkeit des Bühnengeschehens und fokussiertem Bühnengeschehen, gesucht.

Es wird tunlichst vermieden, dass Dinge eins zu eins lesbar werden, das heißt, es wird versucht, sowohl auf textlicher als auch auf inszenatorischer Ebene eine Mehrdeutigkeit zu schaffen. Im Idealfall gibt es aber keine komplette Freizügigkeit der Lesbarkeit, sondern mehrere Ebenen.

Eine klare Bedeutung gibt es nicht, und sollte es sie geben sind es allenfalls mehrere Bedeutungen. Die Zusehenden sollen auf der emotionalen Ebene affektiv berührt werden. Diese emotional affektive Ebene kann sodann von den Zusehenden mit der intellektuell-

analytischen Komponente verknüpft werden, wodurch eine individuelle Bedeutungsproduktion geschieht. Dabei ist wesentlich, dass die Reflexion nicht von vorneherein im Brecht'schen Sinne in Form einer Distanz beim Betrachten des Theaterabends geschieht, sondern diese erst im Nachhinein eintritt. Durch die emotionale Evokation während der Aufführung wird an den persönlichen Erlebnisraum der Zusehenden angeknüpft, wodurch sie sich mit den ausgelösten Gefühlen ins Verhältnis zu dem Inszenierten setzen. Emotional berührt werden soll dabei auch durch die „Zeichen der Wirklichkeit“²⁰⁸. Beispielsweise werden dokumentarischen Theateransätzen größere Zugänglichkeiten attestiert, da diese „mit dem Leben und der Zeit des Zuschauers zu tun [haben]. Die Identifikation mit den Themen und den Personen ist einfacher“²⁰⁹. Vogd spricht in diesem Zusammenhang auch von einer emotionalen Komponente:

„Die als Fiktion markierte Story wird den Zuschauer nur dann berühren können, wenn zumindest Teilbereiche des Dargestellten in Resonanz zu seiner Erfahrungswirklichkeit treten, wenn also Vertrautes und Bekanntes wiedererkannt werden können.“²¹⁰

Hier kommen durch die Ähnlichkeit zu zeitgenössischen dokumentarischen Theateransätzen zwei Punkte zum Tragen: Erstens geht es um das Schaffen von Anknüpfungspunkten, die durch das ‚Authentische‘ leichter möglich sind, zweitens werden Zusehende durch Vertrautes berührt.

Außerdem wird auf der musikalischen Ebene versucht, die Zusehenden emotional an das Geschehen auf der Bühne anzubinden.

6.1. Die Zusehenden emanzipieren nach Jacques Rancière

Bevor genauer auf bestimmte Aspekte der Evokationserzeugung in der Tetralogie eingegangen wird, soll in Anlehnung an die Ideen des Politischen von Mouffe und Lehmann auf Rancière eingegangen werden. Er bezieht sich in seinen Ausführungen über das Politische auf Kunst im weitesten Sinne.

Rancière kritisiert in *Der emanzipierte Zuschauer* das vom 18. Jahrhundert ausgehende „pädagogische Modell der Wirksamkeit der Kunst“²¹¹.

²⁰⁸ Nikitin, „Der zuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, S.19.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Vogd, Werner, „Gehirn und Gesellschaft. Von der Unvermeidbarkeit, die Grenze zwischen Fiktion und Realität zu kreuzen“, Hg. Boris Nikitin, Tobias Brenk, *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S.49-59, hier S.49.

²¹¹ Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag 2009, S.66.

„Dieses Modell unterstellte eine durchgehende Beziehung zwischen den sinnlichen Formen der künstlerischen Produktion und den sinnlichen Formen, in denen die Empfindungen und Gedanken derer, die sie aufnehmen, affiziert werden.“²¹²

Er stellt dabei das Auferlegen des Diktats eines Ursache-Wirkungsprinzips in Frage und somit auch die damit implizierte Passivität der Zusehenden. Rancière zeigt dies durch ein Distanzverhältnis des Lehrers/der Lehrerin und des Schülers/der Schülerin auf, das auch auf Theatermachende und Zusehende umgelegt werden kann. In dieser Distanz wird davon ausgegangen, dass der/die Lehrende über Wissen verfügt, das der/die Schüler/In nicht hat. Der/die Lehrende ist dem/der Schüler/In somit immer einen Schritt voraus, unabhängig davon, wie viel der/die Schüler/In lernt.²¹³ Es gibt hier also zwei Intelligenzen: „[D]iejenige, die weiß, worin die Unwissenheit besteht, und jene, die es nicht weiß. Die fortschreitend vorgehende Lehrmethode lehrt den Schüler zuallererst diesen radikalen Abstand.“²¹⁴ Rancière proklamiert im Gegenzug dazu die Gleichheit der Intelligenzen als intellektuelle Emanzipation. Dabei ist die Distanz nur der Weg zum Wissen, aber nicht eine Distanz zwischen Schüler/In und Lehrer/In per se. Der/Die Schüler/In kann durch Vergleiche und Erfahrung das lernen, was er nicht weiß. Der/Die Lehrer/In bringt ihm/ihr also die Reflexion bei.²¹⁵

Dem pädagogischen Modell liegt die Annahme von Gegensätzen von Sehen und Wissen oder Aktivität und Passivität zu Grunde, die eine Ungleichheit implizieren.²¹⁶ Rancière betont:

„Emanzipation beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt, wenn man versteht, dass die Offensichtlichkeiten, die in dieser Weise die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören. Sie beginnt, wenn man versteht, dass Sehen auch ein Handeln ist, das diese Verteilung der Positionen bestätigt oder verändert.“²¹⁷

In diesem Sinne fordert Rancière die Trennung von Ursache und Wirkung, bei der Kunstschaffende davon ausgehen, dass RezipientInnen etwas Bestimmtes fühlen, verstehen oder Schlussfolgerungen ziehen:²¹⁸ „Es gibt etwas, ein Wissen, eine Fähigkeit, eine Energie auf

²¹² Ebd., S.65.

²¹³ Vgl. ebd., S.19f.

²¹⁴ Ebd., S.20.

²¹⁵ Vgl. ebd., S.20ff.

²¹⁶ Vgl. ebd., S.22f.

²¹⁷ Ebd., S.23.

²¹⁸ Vgl. ebd., S.24f.

der einen Seite – in einem Körper oder einem Geist –, das auf eine andere Seite übergehen soll.“²¹⁹

Zusehende sollen sich dementsgegen selbst aktiv das Gesehene aneignen und somit zu AutorInnen werden.²²⁰

Mit der Kritik des Prinzips von Ursache und Wirkung kritisiert Rancière auch das Repräsentationssystem. Im Gegensatz zum Repräsentationssystem grenzt sich Rancière allerdings auch vom archi-ethischen Modell ab, bei dem die Kunst zum Leben selbst wird.²²¹ Stattdessen fordert er die ästhetische Wirksamkeit:

„Sie ist die Wirksamkeit der Trennung selbst, der Diskontinuität zwischen den sinnlichen Formen der Kunstproduktion und den sinnlichen Formen, über die diese von den Zuschauern, Lesern oder Zuhörern angeeignet wird. Die ästhetische Wirksamkeit ist die eines Abstandes und einer Neutralisierung.“²²²

Es soll einen kompletten Bruch zwischen der Absicht der Kunstschaffenden und der Rezeption geben. In dieser Vorgehensweise sieht Rancière einen Dissens, da es hier einen Konflikt gibt „zwischen unterschiedlichen Ordnungen des Empfindungsvermögens. Dadurch hat im Regime der ästhetischen Trennung die Kunst mit der Politik zu tun“²²³. Es geht also um die Möglichkeit der Ermächtigung des eigenen Blickes. Zusehende sollen einen Körper erhalten, der nicht beherrscht wird, sprich die Möglichkeit haben, den Blick frei wandern zu lassen. So können Unmündige die Möglichkeit erhalten, sich zu äußern, um so bestehende Machtstrukturen aufzureißen.²²⁴

Es erweist sich nun als schwierig, die Tetralogie anhand von Rancière zu betrachten. Das liegt einerseits daran, dass sich das aktionstheater ensemble nicht explizit von der Repräsentation im weitesten Sinne abgrenzt, was bereits ausgearbeitet wurde. Andererseits ist, wie einleitend erwähnt, die Evokation von großer Bedeutung.

Zwar gibt es, wie Fischer-Lichte sagt, keine universellen Rezepte, wie Zusehende berührt werden können,²²⁵ dennoch steht das, was potenziell bei den Zusehenden ausgelöst wird so

²¹⁹ Ebd., S.24.

²²⁰ Vgl. ebd., S.33.

²²¹ Vgl. ebd., S.68f.

²²² Ebd., S.69.

²²³ Ebd., S.73.

²²⁴ Vgl. ebd., S.74f.

²²⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Wirkung“, Hg. Erika Fischer-Lichte, *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S.417-421, hier S.420.

sehr im Mittelpunkt der Probenarbeit des aktionstheater ensemble, dass es zuweilen sehr schwer möglich scheint, Theaterarbeit ohne diesen Aspekt der rezeptiven Ebene zu denken. Auch wenn sich das aktionstheater ensemble in der Tetralogie nicht komplett von der Repräsentation abwendet und auch bestimmte Wirkungsweisen auf der emotionalen Ebene beabsichtigt, ist im Falle der Tetralogie nicht von einem pädagogischen Wirksamkeitsmodell sprechen. Vielmehr lässt sich abermals erahnen, dass es sich hier um ein Mischverhältnis handelt. Die Behauptung ist, dass es auf bestimmten Ebenen die angesprochene Distanz in Form eines Dissens‘ nach Rancière gibt, indem eine Offenheit der Rezeption vorhanden ist. Auf anderen Ebenen wiederum gibt es eben das Diktat der Evokation, nachdem dieses Kapitel benannt ist.

Allenfalls zeigt sich in Rancières Äußerung eine starke Anlehnung an universelle Vorstellungen des Politischen am Theater dort, wo der dramatischen Textvorlage eine Absage erteilt wurde.

6.1.1. Exkurs: Die Nähe zu den Zusehenden

Wie in den Erläuterung zu Rancière und zu Lehmann in Kapitel 4 erkennbar, ist für das Politische entscheidend, dass die Zusehenden auf verschiedene Art und Weise aktiv werden. In diesem Zusammenhang ist auch die Rede davon, wie viel Bedeutung von vorneher ein festgelegt wird.

Die externe Kommunikation von Zuschauern und AkteurInnen gewinnt zu Beginn des 20. Jahrhunderts an Bedeutung. Dabei wird vor allem die Passivität der ZuschauerInnen angeklagt. Bedeutende Positionen nehmen hier Meyerhold und beispielsweise die italienischen Futuristen ein, die störende Aktionen im ZuschauerInnenraum fordern.²²⁶

Überwiegend ging es bei den Avantgardisten darum, das Raumkonzept der illusionistischen Guckkastenbühne außer Kraft zu setzen.²²⁷ Die Zusehenden sollten aktiv, kreativ und in eine Art von Rausch versetzt werden.²²⁸

Die Idee, das Publikum zu aktivieren, zieht sich sodann in verschiedensten Formen durch das 20. Jahrhundert. Während bei Brecht die Zusehenden aktiv werden sollen, indem sie

²²⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen: A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1997, S.9ff.

²²⁷ Vgl. ebd., S.15.

²²⁸ Vgl. ebd., S.13ff.

distanziert beobachten, wurde das Publikum im Zuge der Performance Art ab den 1960er Jahren auch oft sogar zum aktiven Mitspielenden.²²⁹

„Von dieser Partizipation versprach sich die politisch-künstlerische Alternativbewegung in den sechziger und siebziger Jahren eine Einsicht des Zuschauers in die Zwänge gesellschaftlicher Verhältnisse mit der Zielsetzung gesellschaftlicher Befreiung.“²³⁰

Das Verständnis von den aktiven Zusehenden hat sich allerdings auch hier wieder verändert, denn Zusehende müssen nicht zwingend körperlich aktiv sein, um keine passiven Zusehenden zu sein.²³¹ Das Zuschauen wird so „zum aktiven Sehen und Denken“²³². Im Gegensatz zum passiven Rezipieren zeigt sich die wesentliche Veränderung, die schon Heiner Müller äußerte: „Rezipieren *ist* Produzieren, Zuschauen *ist* Handeln.“²³³ Auch wenn Zusehende die Regeln einer Aufführung nicht verändern können, sind diese nicht daran gebunden, einen objektiven Sinn zu erfassen.²³⁴

Wenn von aktiven Zusehenden im Sinne eines verantwortungsbewussten Rezipierens im zeitgenössischen Theater die Rede ist, sind oft postdramatische Theaterformen gemeint.²³⁵ Es geht dabei häufig um die direkte Thematisierung des Verhältnisses von ZuschauerInnen und AkteurInnen.²³⁶

6.2. Komposition der Inszenierungen

Im weiteren Verlauf soll darauf eingegangen werden, in welcher Form in der Tetralogie Bedeutung generiert wird und Zusehende emotional berührt werden bzw. wo Brüche der eindeutigen Lesbarkeit stattfinden. Die Gesamtkomposition der Inszenierungen steht dabei im Mittelpunkt.

²²⁹ Vgl. Deck, Jan, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, Jan Deck, Hg. Angelika Sieburg, *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S.9-19, hier S.10f.

²³⁰ Ebd., S.11.

²³¹ Vgl. ebd., S.15.

²³² Malzacher, Florian, „There is a word for people like you: Audience“, Hg. Angelika Sieburg, Jan Deck, *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S.41-53, hier S.43.

²³³ Fischer-Lichte, Erika, *Die Entdeckung des Zuschauers*, S.35.

²³⁴ Vgl. Deck, Jan, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, S.17.

²³⁵ Vgl. ebd., S.14ff.

²³⁶ Vgl. ebd., S.14.

Der Rhythmus eben dieser Kompositionen ist ein bedeutender Faktor, wenn von Evokation gesprochen wird. Da der menschliche Körper selbst von inneren rhythmischen Vorgängen geprägt ist, wird davon ausgegangen, dass Rhythmen Körper auch beeinflussen können.²³⁷

„Dass unser Körper erstens selbst rhythmisch organisiert ist und er sich zweitens von gehörten, gesehenen und gefühlten Rhythmen in seinem eigenen Rhythmus beeinflussen lässt, haben verschiedene Untersuchungen gezeigt.“²³⁸

So ist Rhythmus auch seit jeher mit Kreativität verbunden, beispielsweise in Form von Herstellung bestimmter Rhythmen in Ritualen, um veränderte Bewusstseinszustände zu stimulieren.²³⁹ „Die Geschichte des Rhythmus ist historisch wie systematisch untergründig verknüpft mit einer Geschichte der mentalen Zustände.“²⁴⁰

Fischer-Lichte attestiert, dass der Rhythmus in den 1960er Jahren unter der Performance Art zum wesentlichen Maßstab der Dramaturgie wurde.²⁴¹

Der Rhythmus strukturiert Ereignisse, dies allerdings erst in der Wahrnehmung.²⁴² Grundsätzlich ist er etwas Prozesshaftes und beschaffen aus „Wiederholung *und* Differenz, Kontinuität *und* Diskontinuität“²⁴³. Dabei ist der Rhythmus immer von der Vergangenheit und einer Erwartung der Zukunft geprägt.²⁴⁴

Bezüglich des postdramatischen Theaters wird postuliert, der Rhythmus dehierarchisiere die Theaterzeichen, indem er sie voneinander trennt. Die verschiedenen Elemente theatraler Prozesse hätten hier jeweils ihren eigenen Rhythmus.²⁴⁵

„Der unterschiedliche Rhythmus erschwert es ihm [dem Zuschauer], Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit unmittelbar aufeinander

²³⁷ Vgl., Brüstle, Christa, „Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess“, Christa Brüstle, Hg. Sabine Schouten, *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld: transcript Verlag 2005, S.9-30, hier S.20f.

²³⁸ Risi, Clemens, „Rhythmen der Aufführung. Rhythmus-Kollisionen bei Steve Reich und Heiner Goebbels“, Hg. Erika Fischer-Lichte, *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S.165-177, hier S.175.

²³⁹ Vgl. Mahrenholz, Simone, „Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurabilem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität“, Patrick Primavesi, Hg. Simone Mahrenholz, *Geteilte Zeit. Zur Kritik in den Künsten*, Schliegen im Markgräflerland: Verlag Ulrich Schmitt 2005, S.155-170, hier S.156.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen“, Christa Brüstle, Hg. Sabine Schouten, *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld: transcript Verlag 2005, S.235-257, hier S.236.

²⁴² Vgl. Risi, Clemens, „Rhythmen in der Aufführung“, S.168.

²⁴³ Ebd., S.171.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S.169.

²⁴⁵ Vgl. Fischer-Lichte, „Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen“, S.237f.

zu beziehen und zwischen ihnen Verhältnisse der Über- und Unterordnung herzustellen oder sie in signifikante Beziehungen zueinander zu setzen.²⁴⁶

In der Tetralogie hat der Rhythmus etwas Filmisches, indem er maßgeblich das Tempo der Inszenierungen angibt: „Der Rhythmus oder auch die Choreografie ist vielleicht auch das Gegenstück zum Schnitt im Kino“²⁴⁷, meint Gruber über seine Arbeit. Die Zeichen in der Tetralogie mögen zwar teilweise dehierarchisiert sein, aber diese dienen dennoch in gewisser Weise einem großen Ganzen. Allenfalls markiert der Rhythmus in der Tetralogie Brüche und Diskontinuitäten, um Spannung aufzubauen. In diesem Zusammenhang ist allerdings entscheidend, dass diese Brüche innerdiegetisch gemeint sind. So spricht Lehmann davon, dass die Simultaneität der Aktionen auf der Bühne ein wichtiges Kennzeichen postdramatischen Theaters ist, wenn es um die Zeitgestaltung geht.²⁴⁸ Er meint aber auch, dass „die ‚Zeit‘ hier aus den Fugen ist, immer im (und auf dem) ‚Sprung‘ zwischen heteronomen Zeiträumen“²⁴⁹.

In der Tetralogie zeigen sich oft durchaus einige simultane Aktivitäten auf der Bühne, die von unterschiedlichen Formen, Geschwindigkeiten und Intensitäten gekennzeichnet sind. Diese sind teilweise voneinander losgelöst, indem beispielsweise jedes *kreierte Ich* deziert mit sich selbst beschäftigt ist, was sich abgesehen vom Sprechtext auch oft in choreografischen Elementen zeigt. Dennoch folgen diese unterschiedlichen Körperlichkeiten demselben Rhythmus. Sie stehen also im Kontext zueinander und entwickeln einen Sog, um die Aufmerksamkeit der Zusehenden zu bündeln, denn diese sollen schließlich affektiv berührt werden.

6.2.1. Die Illusion

Dadurch, dass in der Tetralogie versucht wird, die Zusehenden emotional anzubinden und vor allem zu jeder Zeit ihre Aufmerksamkeit zu halten, wird unweigerlich eine Illusion erschaffen. Während den Probenarbeiten wird immer wieder überprüft, an welchen Stellen sich das Publikum langweilen und daher abwenden könnte.

²⁴⁶ Ebd., S.238.

²⁴⁷ Drnek, Angelika, „Ein Plädoyer für Träumer: die neue Produktion des aktionstheater ensemble beim Bregenzer Frühling“, Kultur Nr.3/2013.

²⁴⁸ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.344.

²⁴⁹ Ebd.

Voss schreibt, wenn man beim Betrachten eines Filmes affektiv berührt wird, ist die Illusion gelungen.²⁵⁰ Der Begriff der Illusion steht allerdings seit jeher in Kritik reine Täuschung zu sein.²⁵¹ Die Bedeutung der Illusion hat sich aber gewandelt:

„Illusion kennzeichnet aus dieser Sicht einen lustvollen Wahrnehmungsmodus, in dem der Illudierte wissentlich einen fiktiven Gegenstand vorübergehend so wahrnimmt/erfährt, als wäre dieser seiner Existenz nach ein mehr oder weniger wahrhaftiger Teil der umgebenden Wirklichkeit. Illusionäre Effekte in diesem Sinne verstanden, zielen nicht auf Lüge und Täuschung sondern vielmehr auf den Eindruck von Authentizität und Lebendigkeit des Dargestellten.“²⁵²

In Kapitel 5 wurde bereits dargelegt, dass sich das aktionstheater ensemble in der Tetralogie dem Repräsentationssystem annähert, wofür die Entstehung von Illusion wesentlich ist. Es verhält sich nun allerdings so, dass in keinem der Stücke ein anderer, fiktiver Ort dargestellt wird. „Wir behaupten in unseren Stücken keinen fiktiven Ort. Ist es zehn nach acht, dann ist es auch im Stück zehn nach acht. Susanne heißt in der Performance Susanne und nicht Mascha oder Gretchen.“²⁵³ Hier findet sich nun abermals ein Paradox, nämlich dass es sehr wohl im postdramatischen Sinne die Zeit des Publikums und die Zeit des szenischen Vorgangs dieselbe ist,²⁵⁴ trotzdem aber eine Illusion entsteht, gerade weil die *kreierten Ichs* teilweise noch psychologisch nachvollziehbar sind. Außerdem sind Verweise auf den Ort Theater, an dem gerade gespielt wird, in der Tetralogie immer wieder vorhanden. *Pension Europa* thematisiert das Theater und die Maschinerie der Illusion stark. Beispielhaft verkündet Kirstin (Schwab) in *Pension Europa*: „Ich habe eine Performance vorbereitet.“²⁵⁵ Kirstin verschwindet daraufhin kurz im Off, und bringt dann einen ausgerollten Stacheldraht mit auf die Bühne. Sie beginnt zu erklären, wieso sie diese Performance macht, und wickelt den Stacheldraht langsam um ihren Oberschenkel, bis Blut heruntertropft. Währenddessen erklärt sie weiter, dass sie sich von einem russischen Performancekünstler dazu hat inspirieren lassen. Ihr Gesicht ist dabei schmerzverzerrt, ihre Bewegungen wirken sehr angestrengt. Spätestens als sie den Stacheldraht wieder von ihrem Bein löst, ist allerdings zu erkennen, dass es sich um keinen echten Stacheldraht und um kein echtes Blut handelt,

²⁵⁰ Vgl. Voss, Christiane, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“, Gertrud Koch, Hg. Christiane Voss, ... *kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.72-86, hier S.72f.

²⁵¹ Vgl. Koch, Gertrud, „... kraft der Illusion“, Gertrud Koch, Hg. Christiane Voss, ... *kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.7-13, hier S.7.

²⁵² Ebd., S.9.

²⁵³ Siehe Anhang, *Interview mit Regisseur Martin Gruber*, S.98f.

²⁵⁴ Vgl. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, S.328f.

²⁵⁵ aktionstheater ensemble, Textfassung *Pension Europa*, bei der Autorin einsehbar, S.34.

denn der Blutfleck ist nur an einer einzigen Stelle sichtbar. Ein echter Stacheldraht hätte erstens etliche echte Stichwunden hinterlassen, und zweitens hätten ihre Hände während des Einschnürens des Beins schon längst blutig sein müssen. Im Moment der absoluten Echtheitsbehauptung wird die Illusion und mit ihr das *als ob* am stärksten. Das Publikum akzeptiert in diesem Fall die Illusion als glaubhaft.

Neben der Illusion, die geschaffen wird, trägt aber gerade die auditive Ebene dazu bei, an den emotionalen Erlebnisraum der Zusehenden anzuknüpfen.

6.2.2. Auditive Immersion

Die musikalische Ebene in der Tetralogie ist jene, die das Tempo angibt, verlangsamt, beschleunigt und auch den Rhythmus eines Stückes beeinflusst. Der auditiven Komponente ist es auch geschuldet, ähnlich wie Filmmusik, emotionale Anbindungen für Zusehende zu verstärken und wesentlich zur Entstehung von Illusion beizutragen.

Es ist beobachtbar, dass die auditive Ebene eher auch sinnstiftend ist. Zwar lässt der Theatertext, wie wir bereits gesehen haben, durch die teilweise unverhältnismäßige Montage oft keine eindeutige Bedeutungsproduktion zu, allerdings stellt dieser in den Inszenierungen einen der Hauptfokuspunkte dar und dient somit als Anker für die Zusehenden. Da keine stringente Handlung dargestellt wird – es wird zwischen kurzen Stakkatodialogen und Monologen changiert – und sich eben die Inhalte der Texte paradox gegenüberstehen, werden die Zusehenden zwar in gewissem Maße in ihrer Konzentration gefordert, die Ankerfunktion geht allerdings nicht verloren. Es wird allein auf der Ebene des Theatertextes eine emotionale Anbindung geschaffen, die sich durch die musikalische Ebene intensiviert.

In allen vier Stücken drückt vor allem auch die musikalische Ebene Bedeutungen aus. Die Musik unterlegt einerseits verschiedenste Szenen filmmusikartig, es gibt aber immer wieder Lieder, die entweder von den SchauspielerInnen selbst, oder von den dafür beauftragten MusikerInnen gesungen werden. Wenn genau auf die Liedtexte gehört wird, lassen sich meistens Grundthematiken darin erkennen, die erklären können, worum es geht. Als Beispiel wäre hier zu nennen *Pick a Bale of Cotton*, ein traditionelles amerikanisches Arbeiterlied, das in *Werktagsrevolution* in der Version der *Morbidelli Brothers* gespielt wird. Für *Angry Young Men* wurden sämtliche Musikstücke von dem Musiker Andreas Dauböck während den Probenarbeiten komponiert. Die Lieder handeln von blutigen Kämpfen, der Vereinigung der Starken, etc. In *Pension Europa* wird das Paradies und der drohende Fall in die Hölle besungen, während sich die Schauspielerinnen in ihrer schamlosen Dekadenz ausleben.

Neben diesen Funktionen der auditiven Ebene ist aber insbesondere die Musikalität, die meist von MusikerInnen generiert wird, im Zusammenhang mit der emotionalen Anbindung an die Zusehenden von Bedeutung.

6.2.2.1. Emotionale Verführung

Wenn also nun von der musikalischen Ebene die Rede ist, ist explizit Musikalität im Sinne von musikalischer Begleitung durch Instrumente, Gesang oder durch Musikeinlagen gemeint. Neben den zuvor erklärten Liedpassagen in den Stücken, liegt allen Inszenierungen ein musikalischer Teppich zugrunde, der immer – mit Ausnahme von *Pension Europa* – live generiert wird. Dieser Teppich verleiht den Szenen emotionale Intensitäten und erinnert daher an den Einsatz von Filmmusik.

Schreier schreibt:

„Die Tonebene ist in aller Regel das ‚emotionale Gewissen‘ eines Films. Sie kann Emotionalität verdichten, die Aufmerksamkeit des Publikums lenken und dem Bild ungeahnte Dimensionen hinzufügen. Sie ist deshalb der Schlüssel zum emotionalen Rhythmus.“²⁵⁶

Zwar beschreibt Schreier dies bezüglich des Films, allerdings kann das auch unter Umständen für das Theater geltend gemacht werden. Es gibt mehrere Möglichkeiten, wie Musik zur Emotionalisierung verwendet wird. Die Musik kann entweder in Form von ‚Mickey-Mousing‘ eingesetzt werden, um eine bestimmte Szene emotional zu unterstützen, kontrapunktisch gesetzt werden, beispielsweise wenn man bei schnellen Schnitten eine langsame Musik einspielt, oder sie kann auch polarisierend verwendet werden.²⁵⁷ Dies „bedeutet, einem Bild oder einer Szene, die keine eindeutige Aussage haben, einen emotionalen Subtext hinzuzufügen.“²⁵⁸

Ferner meint Schreier:

„Wirkungsorientierte Filmmusik trifft den emotionalen Kern des Films. Sie hilft der Geschichte und den Charakteren, wo es nötig ist. Sie treibt sie voran, schafft emotionale und formale Bezüge, verstärkt das Offensichtliche oder arbeitet das Unsichtbare heraus.“²⁵⁹

Die (Film)Musik hat also im Grunde den Auftrag zu sagen, worum es geht. Sie produziert Bedeutung, wo das Bild und der Text sie nicht hergeben, sie verstärkt affektiv und dient in

²⁵⁶ Schreier, Dirk, *Film und Rhythmus*, Boizenburg: Verlag Werner Hülsbusch 2008, S.20.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S.15ff.

²⁵⁸ Ebd., S.18.

²⁵⁹ Ebd., S.20f.

der Tetralogie der Evokation. Es geht in diesem Zusammenhang um Bedeutung und Wirkung. Wirkungen rufen „zumeist primär affektiv-emotionale und leibliche Reaktionen“²⁶⁰ hervor. Weiters wird dabei auch von politischem und kulturellem Anklang gesprochen.²⁶¹ Diese Bedeutungsproduktion wird in der Tetralogie gerade durch andere Ebenen, wie inhaltlich unverhältnismäßig montierte Texte, gegenläufige choreografische Elemente, etc. durchbrochen – dadurch wird das direkte Verstehen eines Sinnzusammenhangs verweigert. Es ist jedoch anzumerken, dass auch durch das Spiel der Darstellenden und deren Körperlichkeit Bedeutungen und Sinnzusammenhänge hergestellt und Emotionen bei den Zusehenden ausgelöst werden. Dennoch scheint gerade die akustische Ebene als Teil der Dramaturgie dabei ein konstanterer Faktor zu sein.

Im Folgenden soll das Besprochene anhand eines Beispiels veranschaulicht werden.

6.2.2.1.1. Visuelle Minibrüche

In *Riot Dancer* zeigt sich gegen Ende des Stückes die emotionale Anbindung durch den Theatertext und die Musikalität ganz konkret.

Das Bühnenbild besteht aus einer weißen Papierkugel von 6m Durchmesser, die über der Mitte der Bühne hängt. Direkt darunter liegt ein Haufen von Spielsachen (Holzbausteine, Baseballschläger, Spritzpistolen, Indianerbeil, Perücken), Zeitungen, sowie Rosinen. Auf den weißen Tanzboden sind imaginäre Aktienkurse gezeichnet.

Kurz bevor das Stück den dramaturgischen Höhepunkt und somit das Ende erreicht, kehrt kurz ein ruhiger Moment auf der Bühne ein.

²⁶⁰ Fischer-Lichte, „Wirkung“, S.417.

²⁶¹ Vgl. ebd.



Abb.6 *Riot Dancer*, R: Martin Gruber, Festspielhaus Bregenz 08.05.2015, <https://vimeo.com/150193019>, Zugriff: 15.11.2016, 01'05'29

Susanne (Brandt) sitzt bei Christian (Rajchl) in der Mitte der Bühne und erklärt, wie sehr sie sich nach der Natur sehnt, die sie immer im Fernsehen sieht. Dort fließt das Gletscherwasser runter, die Welt scheint in Ordnung zu sein. Michaela (Bilgeri), Isabella (Jeschke), Kirstin (Schwab) und Alexander (Meile) tanzen dazu vereinzelt und abwechselnd die Hauptchoreografie (Hip-Hop Schritte), während Andreas (Jähnert) noch sehr unauffällig die am Boden aufgemalten Aktienkurse mit seinen Füßen wegzuwischen versucht. Hubert (Wild) (im Pelzmantel) und die Musiker am rechten Bühnenrand stimmen während Susannes Gebirgsmonolog einen ruhigen, hohen Gesang an, der nach der ersten Stunde der Inszenierung eine kurze Verschnaufpause für die Zusehenden ermöglicht. Punktgenau auf das letzte Wort von Susanne wechseln die Musiker abrupt – mithilfe von Schlagzeug und Bass – in einen schnellen akustischen Techno. Die tanzenden SchauspielerInnen übernehmen die Geschwindigkeit der Musik und Susanne springt auf, um, den Baseballschläger schwingend, mitzutanzten. Nach einigen Takten wird die generierte Musikfläche dünner, sodass Andreas seinen letzten verzweifelten Text sprechen kann, indem er anklagt, keine Zeit zu haben, weil die Aktienkurse sich ständig ändern. Auf sein letztes Wort wird die Musikfläche wieder lauter, dichter und bekommt mehr Struktur. An dieser Stelle beginnt auch Christian zu tanzen. Dies dauert etwa 15 Sekunden, bis die Musik wieder verflacht weiterspielt und Isabella ein letztes Mal nach Luft ringend ruft, dass sie nichts mehr zu sagen hat, weil sie ihrem Gefühl nach nicht mehr existiert. Nach ihrem Sprechtext steigert sich die Musik abermals und wird noch mehrschichtiger, indem sich in dem Techno ein Dröhnen aufbaut, das immer höher gesteigert wird. Währenddessen färbt sich die weiße Stoffkugel in der Mitte der Bühne tiefrot. Alle AkteurInnen, außer Hubert, der scheinbar

unberührt dasteht und somit als Kontrast zu den anderen Darstellenden wirkt, verausgaben sich in ihren Choreografien, die dem Tempo der Musik folgen, körperlich. Die Bühne ist nun in ein tiefes Rot gefärbt.

Stufenweise steigern sich der Wechsel von Sprechtext und der Strukturaufbau der Musik gegenseitig hoch – dies wird von der schnell getanzten Choreografie unterstützt. Die Überforderung mit der industriellen Geschwindigkeit der westlichen Kulturen wird sichtbar.

Am Höhepunkt angekommen, bricht der Techno ab und geht mit Gitarre in *In Darkness Let Me Dwell* von John Dowland über, das von Hubert gesungen wird. Die AkteurInnen tanzen im Tempo des Techno weiter. Ihre mittlerweile schnelle Atmung und das Quiet-schen ihrer Turnschuhe sind über die Musik zu hören. Ab dem Einsetzen des Liedes wird die 6m große Kugel langsam bis auf 40cm über dem Bühnenboden abgesenkt und das mittlerweile tiefrote Spiellicht immer weiter heruntergefahren. Der von der auditiven Ebene suggerierte Stress wird in eine Dunkelheit aufgelöst, während die Körper sich in fortlaufend schnellem Tempo bis zur Erschöpfung weiterbewegen. Die große, sich herabsenkende Kugel, die sich mahnend, wie ein riesiger Komet auf den Bühnenboden zubewegt, wird immer dunkler, bis die Spielfläche am Ende langsam in ein Schwarz getaucht wird. Im Dunkeln hört man die schnelle Atmung der AkteurInnen, die nun still stehen. Ein bittersüßes Ende wird geboten, indem auf der auditiven Ebene die ersehnte Erlösung herbei beschwört wird, das Bild diese jedoch nur kurz im Black erlaubt.

6.2.3. Die Unterbrechung

Bei der Tetralogie von einem Dissens nach Rancière zu sprechen, erscheint mir bezüglich der vorangegangenen Ausführungen als unpassend. Der Dissens oder die Unterbrechung zeigt sich zwar immer wieder, allerdings nicht in Form des kompletten Auflösens des Hierarchieverhältnisses von Kunstschaffenden und Rezipienten.

Insbesondere wenn es um dieses Verhältnis geht, zeigen die offensichtlichsten Momente des *als ob*, beispielsweise bei Kirstins (Schwab) ‚Stacheldrahtperformance‘ in *Pension Europa* oder Christians (Rajchl) Spastikerdarstellung in *Riot Dancer*, dass dem Publikum doch ganz klar etwas glaubhaft gemacht werden soll. Ähnlich verhält es sich auch durch die Musikalität der vier Stücke.

Dennoch stehen diese eindeutigen Bedeutungsträger im Kontext zu der jeweiligen restlichen Inszenierung, zu den Brüchen, die auf anderen Ebenen stattfinden, und tragen mit ihrer Form selbst zu einem Bruch bei.

Daher möchte ich bezüglich des bereits Dargelegten anführen, dass das, was evoziert wird, die Zusehenden in die Bedrängnis bringt, sich innerlich zu den Stücken zu verhalten. Die zusehenden werden also zu aktiven Zusehenden. Erstens wird, wie bereits besprochen, durch den Theatertext an den Erfahrungsraum der Zusehenden angeknüpft, indem Alltagsbanalitäten zum Thema gemacht werden. Zweitens wird immer wieder durch die musikalische Ebene emotional an die Zusehenden angeknüpft. Dazu dienen auch insbesondere Passagen, in denen ganze Lieder gesungen werden, und somit der Sprechtext kurz aussetzt. Es verhält sich so, dass diese Anknüpfungen auf verschiedensten Ebenen allerdings immer wieder durchbrochen werden. Wie in Kapitel 4.4. bereits ausgearbeitet, werden die Sprechtexte beispielsweise meist so montiert, dass man als ZuschauerIn eine Reibungsfläche zwischen den *kreierten Ichs* wahrnimmt. Dieses radikale Gegenschneiden von Texten ist oft nicht sofort reflektierbar. Es drängt sich in der Wahrnehmung der Zusehenden allerdings als Gefühl auf, dass hier irgendetwas nicht zusammenpasst. Ein irritierendes Moment entsteht, doch im selben Moment wird mit musikalischer Begleitung gearbeitet, die ein reflektierendes Loslösen im Moment des ZuschauerInnenseins verhindert. Die Musik verführt also gewissermaßen in ein lustvolles Zuschauen, während die textliche Ebene beispielsweise radikal dagegen fährt.

Ebenso steht die visuelle Ebene in einem ambivalenten Verhältnis zu der Musikalität oder zu klaren Ankerpunkten im Sprechtext. Wie bereits erwähnt, werden inszenatorisch meist Fokuspunkte festgelegt, aber letztendlich entscheiden die Zusehenden selbst, wo sie hinschauen. Während immer darauf geachtet wird, dass der Sprechtext zu jeder Zeit gut hörbar ist, zeigen sich mitunter auf der Bühne so viele unterschiedliche Aktionen, dass es unmöglich ist, alles genauestens zu verfolgen. So kann man zum Beispiel in *Riot Dancer* entweder sehen, wie der behinderte Christian (Rajchl) auf der Mitte der Bühne mit zitternden Händen einen Klötzchenturm zu bauen versucht, oder wie Susanne (Brandt) geschäftig um ihn herum wuselt und zu beinahe allen Gesprächsinhalten ihren Kommentar abgibt, oder wie Andreas (Jähnert) fanatisch die auf den Bühnenboden gezeichneten Aktienkurse wegwischt, oder wie Kirstin (Schwab) Zugang zur Gruppe sucht, oder wie Alexander (Meile) und Michaela (Bilgeri) dauerhaft eine Hip-Hop-Choreografie tanzen, während alle AkteurInnen abwechselnd sprechen und zwischenzeitlich die dreiköpfige Band die Szene musikalisch unterwandert. Es wird hier mitunter schwer, Zusammenhänge zwischen den einzelnen Aktionen zu erkennen.

Die Musik gibt allenfalls in solchen Momenten einen Rahmen und verhindert, wie eben erläutert, dass sich die Zusehenden aus Überforderung abwenden. Die Reflexion der Zusehenden soll erst im Nachhinein, aber nicht während des Zuschauens selbst eintreten. Dadurch können die Unterbrechungen, die auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden, intensiver rezipiert werden.

Die Zusehenden können sich daher nie in Sicherheit wähnen. Zwar werden sie durch die auditive Immersion geradezu verführt, sich entspannt zurückzulehnen, und einfach nur Zusehende zu sein, doch genau in diesem Moment wird auf der Bild- oder Textebene versucht, ein Unbehagen auszulösen.

In diesem Sinne zeigen sich in den Dissonanzen zwischen auditiver und visueller Ebene, auditiver und visueller Ebene, visueller und visueller Ebene Unterbrechungen, in denen sich das Politische erkennen lässt. Zusehende müssen diese Abstände selbst überbrücken, es setzt also ein Denkprozess auf verschiedensten Ebenen ein. Dies geschieht, und das wurde schon mehrfach erwähnt, ohne dass die Zusehenden mit einer vollkommenen Bedeutungslosigkeit auf der Bühne konfrontiert sind.

Erwähnung finden sollte in diesem Zusammenhang, dass Regisseur Gruber ein egalitäres Verhältnis zwischen Zusehenden und KünstlerInnen nicht im Sinne von Rancière definiert:

„Das Politische ist für mich, auf möglichst egalitäre Weise, miteinander, also auch mit dem Publikum, in Resonanz zu treten. Diese Resonanz ist wiederum nur möglich, wenn ich mich empathisch mit meinem Gegenüber auseinandersetze. Das Vehikel hierfür auf der Bühne ist die Emotionalisierung. Ich kann auch sagen, ich will die Leute auf der Bühne mögen und wenn sie noch so daneben sind. [...] Wir sagen dem Publikum: Zwischen euch und uns auf der Bühne gibt es keinen Unterschied.“²⁶²

Genau den Faktor Emotionalisierung, dem vermutlich am meisten Manipulationspotential zugeschrieben werden kann, sieht der Regisseur als Potenzial einer Begegnung auf Augenhöhe. Es ist aber auch anzumerken, dass es dem Regisseur hier nicht, wie bei Rancière, um eine ästhetische Wirksamkeit geht.

So bleibt die bereits angesprochene Distanz zwischen LehrerIn und SchülerIn, um Rancières Worte zu verwenden, in der Tetralogie immer unterschwellig vorhanden. Der Grund dafür ist, wie Gruber selbst sagt, ein empathisches Verhältnis mit den Zusehenden einzugehen. Indem durch die emotionale Anbindung, das Diktat der Evokation, das Mitfühlen der Zusehenden provoziert wird, können die Brüche in Form von unverhältnismäßiger

²⁶² Siehe Anhang, *Interview mit Regisseur Martin Gruber*, S.101f.

Textmontage, Dissonanzen von Körper und Text, Bild und Bild, Musikalität und Bild umso mehr beim Publikum greifen und eine gedankliche Auseinandersetzung mit dem Dargestellten auslösen. Die Idee ist, dass dadurch nicht eine oberflächliche Reflexion über gesellschaftliche Verhältnisse stattfindet, sondern die Zusehenden sich selbst in der Position als MitteleuropäerInnen in Bezug zu den Inszenierungen setzen. Darin liegt der Gedanke an die Katharsis – und somit der Selbsterkenntnis.

7. Conclusio

Durch die Aussagen, die in dieser Arbeit gemacht wurden, hat sich herausgestellt, dass sich das Politische und Post-Postdramatische der Tetralogie auf verschiedenen Ebenen – angefangen von Produktionsabläufen über Ästhetiken bis hin zu der Rezeption – zeigt.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich gerade theater- bzw. kunstspezifische Theorien zum Politischen an der Praxis der Theaterarbeit reiben und teilweise tatsächlich in der Theorie verhaftet bleiben. Dies stellt sich besonders in Bezug zu den Ausführungen von Rancière heraus. Hier wäre als weiterer Gedanke noch anzufügen, dass rein prinzipiell, bevor über ästhetische Eigenheiten oder Wirksamkeitsmodelle gesprochen wird, fraglich ist, ob gerade Theater – und auch speziell freie Theater in Österreich – sich aus kulturpolitischer Sicht erlauben können, nicht an die Rezipienten, die auch Institutionen für Kulturförderung sind, zu denken.

Herausgestellt hat sich allerdings, das bereits im vorherigen Kapitel angeklungen ist: das Politische lässt sich in der Tetralogie *Riot Dancer* des aktionstheater ensemble in verschiedenen Formen der Unterbrechung oder des Dissens‘ finden. Den Überbegriff für diese Unterbrechung liefert meines Erachtens Mouffe durch den von ihr formulierten Agonismus. Währenddessen äußern sich Rancière und Lehmann ganz spezifisch auf ästhetische Prozesse in der Kunst, die nur bedingt auf die Tetralogie zutreffen.

So hat sich dies beispielsweise in der Arbeitsweise der Stückentwicklung des aktionstheater ensemble gezeigt. Selbst wenn vollkommen klar nach innen sowie nach außen klassische hierarchische Theaterstrukturen kommuniziert, und insbesondere gegen Ende der Probenzeit auch exekutiert werden, lässt der zugleich forcierte demokratische Freiheitsraum eine kollektive Kreativität zu, die auch Agonismen schürt.

Weiters wurde der Umgang mit dem Theatertext auf seine antagonistischen Potenziale untersucht. Die einzelnen *kreierten Ichs* reden, auch wenn sie über das gleiche Thema sprechen und gar im Dialog sind, in den meisten Fällen so radikal aneinander vorbei, dass dieser Abstand, diese Lücke zwischen ihnen zum eigentlichen Spielraum wird. Was die *kreierten Ichs* nicht überwinden können, vielleicht versuchen, möglicherweise aber gar nicht wollen, drängt die Zusehenden in die Position, es statt ihnen zu versuchen. Hier wird unterbrochen, allerdings nur bedingt so, wie es Lehmann für das postdramatische Theater vorschlägt.

Der Dissens zeigt sich auch im Kampf zwischen Alt und Neu, zwischen Repräsentation und Präsenz. Es wurde dargelegt, dass die beiden Ordnungen der Verkörperung schon von

Beginn an dem Probenprozess inhärent sind und somit erstens für die Agierenden innerlich einen Agonismus herstellen bzw. zweitens dies auch für die Zusehenden im Betrachten tun. Diese Agonismen erhalten durch die Komposition von Regisseur Gruber ihre Vielschichtigkeit. Die Schwierigkeit ist dabei, die Gratwanderung zwischen vorgegebener Bedeutung und der Freiheit der Zusehenden zu schaffen. Da die Inszenierungen durch die drei gerade angesprochenen Unterbrechungen unterfüttert sind, wäre es vermutlich gar nicht möglich, ohne die generierte Evokation auszukommen, die auf die emotionale Anbindung der Zusehenden zielt. Gerade durch diese Anbindung, treffen die Inszenierungen den wunden Punkt der Gesellschaft, ohne dass sich Zusehender irritiert abwenden müssen, weil sie möglicherweise das Gefühl haben, etwas nicht zu verstehen. Vielmehr ist in den ausgelösten Emotionen schon das Verständnis mitgeliefert – in Form von Empathie.

An dieser Stelle wendet sich die Tetralogie vom Postdramatischen, trotz aller Unterbrechungen und dem Beharren auf Präsenz, ab. Es wird ein glaubhaftes Menschenbild dargestellt, das allerdings nicht voraussehbaren dramaturgischen Handlungssträngen folgt, sondern das, eingebettet in die Gesamtkomposition, immer wieder von Neuem überrascht und eine Selbsterkenntnis bei den Zusehenden zu generieren vermag.

Es hat sich allerdings im Laufe dieser Arbeit auch gezeigt, dass eine Abgrenzung vom postdramatischen Theater mitunter sehr schwer zu finden und nicht durchgehend haltbar ist. Am deutlichsten ist das Post-Postdramatische dort festzustellen, wo die *kreierten Ichs* einem gewissermaßen eine logische Psychologie offenbaren, und sich dadurch durchaus als Repräsentanten erweisen und eine empathische Identifikation seitens der Zusehenden erlauben. Es sind vereinzelt auch die immer wiederkehrenden Momente des *als ob*, die an eine alte Theatertradition erinnern.

Dennoch ist der Schluss, dass es sich beim Post-Postdramatischen bezüglich der Tetralogie *Riot Dancer* um eine Mischung von Alt und Neu, ein bisschen dramatisch und ein bisschen postdramatisch handelt, zu kurz gegriffen. Es ist gerade der Zugang zur Stückentwicklung und der Rollenfindung des aktionstheater ensemble, der selbstverständlich auf verschiedene Formen der darstellenden Künste zurückgreift, jedoch am Abend der ersten Aufführung etwas genuin Einzigartiges schafft. Das Post-Postdramatische bleibt für mich in diesem Zusammenhang ein Wortspiel, an dem man sich durchaus intellektuell reiben kann. Dennoch sehe ich aber genau in dieser Auseinandersetzung auch eine Form von Dissens, da im Detail manche Widersprüche nicht auszuräumen sind. So muss sich meines Erachtens nach auch die Theorie an der Praxis reiben.

8. Anhang

8.1. Interview mit Regisseur Martin Gruber

Es gibt das aktionstheater ensemble nun schon seit mehr als 25 Jahren. Was in diesem Ensemble passiert ist an dich als Privatperson und Künstler gebunden. Du hast erst Schauspiel studiert, und bist dann zur Regie übergegangen. Dazwischen hast du ein paar Performances gemacht, und dann aber jahrelang Klassiker inszeniert. Wie passt das zusammen? Oder was genau ist dein Zugang zu den darstellenden Künsten?

Es lässt sich durchaus mit diesen verschiedenen Tätigkeiten definieren. Bei relativ peinlichen Nacktperformances als Schauspielschüler, habe ich die Erfahrung einer Unmittelbarkeit gemacht, die ich so vom tradierten Theater nicht gekannt habe. Das unter ZuschauerInnen und nicht auf der Bühne zu spielen, ließ mich face-to-face Publikumsreaktionen relativ gnadenlos spüren. Diese Reaktionen konnte ich vor Ort und im Moment körperlich und sprachlich verarbeiten. Die Anfänge des aktionstheater ensembles kann man also, einfach gesagt, als Symbiose von tradiertem Theater und Performance bezeichnen. Auch der dekonstruktivistische Umgang mit Sprache, also z.B. das Wort nicht nur als sprachlichen Bedeutungsträger zu verstehen, sondern etwa seinen klanglichen Qualitäten nachzuspüren, ist dieser Performance-Erfahrung geschuldet. Die Passage des Greis Theiresias aus „Antigone eine Interpretation“, der ersten aktionstheater ensemble- Produktion 1989, erinnert eher an ein Da-Da Konzert als an eine damals gängige Sophokles-Bearbeitung.

Wie hat sich der Bruch ergeben, Erzählungen von SchauspielerInnen zu Textvorlagen zu machen?

Wir haben mit dem aktionstheater ensemble Jahre zugebracht, das „Jetzt“ auf die Bühne zu bringen. Einem fertigen Text das Momentane entgegen zu setzen, besser gesagt, zu entlocken. Auch wenn es im Außen nach einer massiven Zäsur aussieht, war dieser Bruch für mich eine logische Konsequenz. Mit einem aktuellen Text auf das Jetzt zu reagieren. Meine Frage an die SchauspielerInnen für die Produktion „Welche Krise“ war: Woher Kommst du? Wohin gehst du? Und was nun? Diese Fragen haben sich nach dem damaligen Platzen der Immobilienblase auch ein großer Teil des Publikums gestellt. Was passiert in der gro-

ßen Welt, und wie stehe ich dazu? Dieses Herunterreißen komplexer gesellschaftspolitischer Vorgänge auf das Persönliche, bis hin zum Trivialen, haben wir in der Folge immer mehr intensiviert.

In der Tetralogie werden Themenbereiche bearbeitet, die mit momentanen Zuständen der europäischen Gesellschaft zu tun haben. Provokant könnte man fragen: Wieso spiegelt man Zusehenden mitunter ihre eigene Lebensrealität?

Das Widerspiegeln der erahnten Realität des Publikums ist das Entree. Wir gehen davon aus: ich bin ein Teil dieser Gesellschaft. Was mich interessiert, sollte auch das Publikum interessieren. Grundsätzliche essentielle Fragen genauso, wie absolut triviale Nichtigkeiten. Man könnte behaupten, das Montieren und Zusammenstellen dieser Fragen (selten Antworten) und dieser trivial-komischen Nichtigkeiten, das Erspüren von körperlichen Notwendigkeiten in der Darstellung und das Einsetzen von Musik wenn die Sprache versagt, ist in Etwa unser Arbeitsansatz. Wir haben uns darauf geeinigt, das Publikum nicht mit Instantweisheiten zu nerven. Trotzdem ist Theater die – meist zum Scheitern verurteilte – Lust sich kennenzulernen. Darum kann/soll Theater auch Spaß machen.

Wir haben bei der Entwicklung der Stücke der Tetralogie immer mit der kollektiven Kreativität gearbeitet. Es gibt gerade bei freien Theater- oder Performancegruppen momentan eine Tendenz hin zum kollektiven Arbeiten und zur kollektiven Arbeitsverteilung in Probenprozessen. Diese Kollektivität klingt beim aktionstheater ensemble an, zur selben Zeit bist du allerdings als Regisseur alleiniger künstlerischer Entscheidungsträger. Deine Idee und dein Wort gelten. Kannst du diesen Zugang genauer beschreiben?

Wir haben mit diesem Paradoxon gute Erfahrungen gemacht. Die AutorInnenschaft der einzelnen Geschichten liegt, zum Teil, bei den einzelnen Ensemblemitgliedern. Die AutorInnenschaft der gesamten Performance bei mir. Hinzugezogen werden Texte von AutorInnen wie Claudia Tondl oder Wolfgang Mörth. Mehr Menschen wissen mehr. Dieses Mehr generiert aber nicht notwendigerweise einen künstlerischen Mehrwert. Ich glaube an die Verdichtung. Eine Verdichtung, welche die Fantasie des Publikums anregt. Hier die Fantasien und Erlebnisse des Ensembles, da meine Fantasie, die mich zu einer bestimmten Komposition, welche aus Rhythmus, Montage und meinen intervenierenden (ironischen) Textbeiträgen besteht, führt. Dort die Fantasie des Publikums.

Ich möchte nun kurz auf den Umgang mit dem Theatertext in der Tetralogie eingehen. Wenn ich mir die Texte anschau, bemerke ich zwischen den Zeilen schon eine politische Reibungsfläche. Die Textmontage folgt zwar oft dem Prinzip der Assoziationskette, dennoch lässt sich zwischen den kreierte Ichs ein Abstand erkennen, der unüberwindbar erscheint. In dieser Unterbrechung, oder auch Dissens, sehe ich in Anlehnung an Mouffe oder auch Lehmann ein politisches Moment.

Ja, und er soll auch unüberwindbar scheinen. Auch wenn er vielleicht nicht unüberwindbar wäre. Es geht mir aber, ganz un-postdramatisch, also vielleicht sogar moralisch, darum, die Sehnsucht nach einer Überwindung von Gegensätzen, oder vermeintlichen Gegensätzen, in den Köpfen des Publikums zu evozieren.

Hans-Thies Lehmann spricht sich gegen die Moral am Theater aus. Durch die Moral wird laut ihm das Politische verhindert. Er verwendet den Begriff Moral in Anlehnung an die lange Tradition des Repräsentationstheaters. Auch du versuchst, den moralischen Diskurs auf der Bühne zu vermeiden. Dennoch wendest du dich aber nicht in postdramatischer Manier explizit von jeglicher Form der Repräsentation ab. Wie also wird in der Tetralogie der moralische Diskurs vermieden?

Kurz gesagt, ersetzen wir die „Moral“ mit einem Konzept, welches mehrere „Haltungen“ auf der Bühne zulässt.

.Ich gehe in meinem Inszenierungsansatz davon aus, dass jede mitwirkende Person eine mehr oder minder definierte gesellschaftspolitische oder explizit politische Haltung hat. Abgesehen von meiner eigenen Haltung. Weiters gehe ich davon aus, dass sich diese Haltungen unweigerlich, etwa bei Interviews, die ich mit den Ensemblemitgliedern führe, in der Arbeit manifestieren. Eine definierte „Moral“ kommt aber erst zum Tragen, wenn ich etwa durch eine/n ProtagonistIn oder eine/n AntagonistIn, ein mehr oder weniger definiertes „Richtig“ oder „Falsch“ postulieren würde. Dem Publikum würde also nur die Möglichkeit bleiben, zustimmend zu nicken, oder verneinend den Kopf zu schütteln. Ein etwaiger assoziativer Prozess ist somit beim Publikum abgewürgt. Analog zu Lehmanns These, würde also ein politischer Diskurs verhindert werden.

Welche politischen Themen ziehen sich durch deine Arbeiten?

Da gibt es natürlich mehrere. Einerseits arbeite ich mich an der Dekonstruktion von Machtverhältnissen ab, andererseits macht es auch mir Freude, bestimmte Männlichkeits-Klischees ins Wanken zu bringen.

Zuerst zu den Männlichkeitsklischees.

Ich habe schon in den frühen Neunzigern große klassische Männerrollen mit Frauen besetzt. Susanne Brandt (langjähriges Ensemblemitglied Anm.) generiert als Doktor in „Woyzeck Love Story“, oder als St. Just in „Dantons Tod spielen“ eine Distanz zu diesen machtvollen Machos, welche ein männlicher Schauspieler nicht zusammengebracht hätte. Heute in der Machooper „Angry Young Men“ ergießt sich Alexander (Meile) in einer sexistischen Hasstirade, bis er am Schluss der Performance zusammenbricht und gesteht, dass er nach der wahren Liebe sucht. Usw.

„Weibchenklischees“ kommen aber auch nicht zu kurz?

Sicher nicht. Nach einem peinlichen Tänzchen von Michaela (Bilgeri) sagt Susanne in „Riot Dancer“ zum Publikum: „Die Michaela ist so ein hübsches Mädchen. Da ist doch sicher ein junger Mann im Publikum, der die Michi haben möchte ...“.

Sind wir jetzt schon bei den Machtverhältnissen?

Ja. Michaela erzählt in einer Art „Deutschland sucht den Superstar“-Szene dem Publikum, dass sie früher mal sehr dick gewesen ist. Jetzt ist sie eine schöne Frau. Sie ist jetzt „bereit“ für die Männerwelt ...

Ich gehe davon aus, dass du das aktionstheater ensemble nicht als postdramatisches Theater bezeichnest. Wenn es also eine Abgrenzung zum Postdramatischen gibt, wo liegt sie für dich?

Es gibt einige, die das aktionstheater ensemble aus folgenden Gründen als postdramatisch bezeichnen: Wir behaupten in unseren Stücken keinen fiktiven Ort. Ist es zehn nach acht, dann ist es auch im Stück zehn nach acht. Susanne heißt in der Performance Susanne und

nicht Mascha oder Gretchen. Und Martin (Hemmer) ist Schauspieler und kein Handlungsreisender. Aber: Martin ist eben Martin und kein „sprechendes Gefäß“. Bei der Inszenierung eines Textes von Elfriede Jelinek macht es durchaus Sinn, Texte beliebig auf bestimmte SchauspielerInnen oder einen Chor aufzuteilen. Dabei geht es nicht um eine immanente psychologische Figurenführung. Wir verwenden zwar auch nicht den Begriff „Figur“, aber wir ersetzen ihn mit „kriertes Ich“. Trotzdem komme ich nicht umhin, den jeweiligen AkteurInnen ein bestimmtes psychologisches Profil zu unterstellen. Die SchauspielerInnen agieren im „Affekt“. Es gibt keine explizite Handlung. Die „Ichs“ durchleben keine streng definierte Wandlung. Aber ihr Tun ist, bis zu einem bestimmten Punkt, nachvollziehbar.

Dass der behinderte Christan (einer von Rajchls Berufen war Behindertenbetreuer) am Schluss von „Riot Dancer“ zu einer kitschigen roten Sonne tanzt ist nicht unbedingt postdramatisch. Das Bild hat kurz etwas illusionistisches. Christian „tut so“, als ob er ein Spastiker ist (das ist ganz und gar nicht postdramatisch). Der Schauspieler Christian Rajchl ist sehr emphatisch und hat mit Behinderten gearbeitet. Er „tut so“, als ob er authentisch wäre. Die Grundlage für Imagination ist Empathie. Dass ich mein Gegenüber, analog zu Jacques Derridas Diktum, vielleicht nie ganz verstehen werde, ist eh klar. Jedes Dogma entsteht in Abgrenzung zu einem anderen Dogma. Das ist mitunter nötig. Auch für uns, wie man im Interview merkt. Das Dogma des Poststrukturalismus oder des Strukturalismus führt uns zum Postdramatischen Theater. Dieses Dogma bzw. die genuine künstlerische Umsetzung jedes Dogmas, und das behaupte ich jetzt einfach, führt zu einer relativen Humorfreiheit. Die subversive Kraft des Humors zu unterschätzen, oder sie schlicht zu vergessen, halte ich in der Kunst für eine mittlere Katastrophe.

Du bist in der Produktion „Alptruumännlein“ aus dem Jahr 2002, aber auch in vielen deiner anderen Stücke, sehr performativ mit Sprache umgegangen. Die schauspielerische Auflösung der Sprache, des Textes, selbst ist in der Trilogie „normaler“.

Das liegt hauptsächlich an der Alltagssprache. Die, mitunter sehr triviale, Alltagssprache zu dekonstruieren macht nur bedingt Sinn. In dem Moment, wo ich sie dekonstruiere, verliert sie das Alltägliche. Das allzu Alltägliche (lacht) wird vom Publikum aber ohnehin schon, weil in einem bourgeoisen Theaterkontext vorgetragen, wenn nicht als Dekonstruktion, so doch als Skandalon empfunden. Alev (Irmak): „Heimat ist dort, wo ich am besten scheißen kann.“

Ich empfinde die Stücke aber eher als noch subversiver als die vorangegangenen?

Ich auch. Na ja, das „Alptraummännlein“ war schon ziemlich schräg. Das hat ja nur aus gutturalen Grunz- und Krächzlauten bestanden. Mit Ausnahme eines Aristoteles-Textes, bei dem wir aber alle Konsonanten rausgestrichen haben (lacht). Man stelle sich aber vor, Alev „performt“ das Wort „Scheiße“: Schaaaaiiissseeeeeouuuuu. Das kriegt etwas peinlich artifizielles und ist dann weniger subversiv. Antonin Artaud sagt ja auch ganz schnörkellos: „Man soll mich doch in Ruhe scheißen lassen.“ (lacht)

Zur Konstruktion der „Handlung“...

Handlung gibt es keine. Das muss das Publikum aber nicht merken. Wir sagen ganz einfach: Wir stehen hier in diesem Theater. Wir sind hier in Wien. Heute ist der 5.2. 2017, ich bin da und mir geht folgendes durch den Kopf. Das ist wahrscheinlich postdramatisch.

***Im Kapitel „Das Diktat der Evokation“ spreche ich darüber, wie insbesondere auf der auditiven Ebene durch musikalische Elemente, aber auch teilweise durch den Theater-
text eine klare Lesbarkeit für Zuschauende generiert wird, diese aber durch die visuelle Ebene meist radikal gebrochen wird. Dadurch entsteht die Mehrdeutigkeit der Inszenierungen. Dennoch soll aber immer etwas Bestimmtes bei den Zusehenden ausgelöst werden. Worum geht es dir da?***

Wir irritieren durch eine Neuinterpretation der Bild/Textschere. Wobei zweitrangig ist, ob die relative Lesbarkeit beim Bild oder beim Text liegt. Diese Brüche schaffen Irritation. Und bin ich erst mal irritiert, beginne ich mich neu zu sortieren. Dieser Prozess evoziert einen Denk- und Empfindungsprozess beim Publikum, der im besten Fall dessen Fantasie anregt. Diese Fantasie brauche ich, um Zusammenhänge neu sehen zu können. Sehr „moralisch“ gesprochen, ist diese Qualität wiederum Grundlage für etwaige Veränderungen. Der Prozess ist somit, wenn du so willst, politisch.

Zur Evokation: Wie bei der Frage zur „Moral“ am Theater bereits angerissen, geht es nicht darum, etwaige politische Missstände plakativ aufzuzeigen. Wenn Isabella (Jeschke) in Pension Europa davon spricht, dass sie die russische Sprache so „geil“ findet, kurz danach über die Potenz von Vladimir Putin lamentiert, dann darf das Publikum entscheiden, ob es hier um russische Sexyness oder um Sexismus geht. Wenig später sagt Kirstin (Schwab):

„Ob der Putin schwul ist?“. Isabella bricht danach die Szene und spielt (in russischer Sprache) den russischen Macho. Davor hat sie über den evangelikalen Pastor ihrer Lieblingsfernsehserie gesprochen (der Schauspieler dieser Sitcom wurde zur Zeit der Proben wegen Verführung minderjähriger Mädchen angeklagt). In der selben Szene wiederum verliert sich Alev in einem pseudophilologischen Diskurs über Europa „... und dann fickt Zeus Europa erst recht“. Welchem Erzählstrang das Publikum folgen will, ist egal. Die Dialoge sind so montiert, dass die Schauspielerinnen einerseits aufeinander reagieren, andererseits fidel aneinander vorbeireden. Ein Gespräch, das wir so oder ähnlich jeden Tag in der Straßenbahn hören. Durchaus komplexe Themen werden auf einen Hardcore-Gossip-Sprech heruntergerissen. Die Zuschauerin, der Zuschauer darf entscheiden, was wichtig ist.

Zur Musik. In „Angry Young Men“ sind die Drum-Soli von Andreas Dauböck Treibstoff für diese Brachialperformance. In der gesamten Performance ist es nicht nötig, die Radikalisierung der jungen Männer zu erklären. Das erledigt sozusagen die Musik. Gleichzeitig werden die harten Beats aber von sanften Balladen, gesungen von der ganzen Truppe, gebrochen (auf textlicher Ebene erledigt das Andreas Jähnert, wenn er von seinen homoerotischen Erfahrungen als zwölfjähriger Junge erzählt). Die Musik ist also immer nicht-kognitive Bedeutungsträgerin. Sie unterstützt die Szenen nicht nur, sie „ersetzt“ oder konterkariert sie.

Zum Bild: In „Angry Young Men“ stehen 6 Militärpritschen auf der Bühne. Das Setting kann also als Terrorcamp oder als Turnhalle gelesen werden. In erster Linie zeigt es aber Liegen auf einer Bühne. Wichtig ist, was wir daraus machen können. Die Liegen sind keine Dekoration, sie werden benutzt. Das Bild entsteht und verändert sich während des Tuns. Wir benötigen keine projizierte Wüste, wo wir sind, dürfen die Zusehenden entscheiden. Die riesige Pinjata, in der am Anfang die Spielklötzchen von Christian liegen, wird am Ende von „Riot Dancer“ zu einer rotglühenden Sonne. In dem Moment, in der das Publikum es nicht mehr erwartet, entsteht so etwas wie Poesie. Dazu agieren die Mitwirkenden mit Schlagstöcken.

Warum ist es von Bedeutung, emotionale Anknüpfungspunkte für die Zusehenden zu schaffen? Gibt es dabei eine politische Komponente?

Das Politische ist für mich, auf möglichst egalitäre Weise, miteinander, also auch mit dem Publikum, in Resonanz zu treten. Diese Resonanz ist wiederum nur möglich, wenn ich mich empathisch mit meinem Gegenüber auseinandersetze. Das Vehikel hierfür auf der Bühne

ist die Emotionalisierung. Ich kann auch sagen, ich will die Leute auf der Bühne mögen und wenn sie noch so daneben sind. Keine ist nur Heldin, keiner nur Volltrottel. Alle sind beides, freilich in Abstufungen. Wir sagen dem Publikum: Zwischen euch und uns auf der Bühne gibt es keinen Unterschied. Susanne sagt in „Riot Dancer“ dem schwer gehandicapten Christian, wann er aufs Klo muss. Ob sich Susanne Christian gegenüber übergriffig verhält oder einfach nur fürsorglich ist, darf das Publikum entscheiden. Christian baut sich während der Performance einen schönen Turm aus Holzklötzchen. Susanne, ziemlich genervt von Christians Unfähigkeit sich zu artikulieren, schmeißt ihm lustvoll den Turm zusammen.

Diese Szene hast du gestrichen.

Stimmt, ist trotzdem ein gutes Beispiel (lacht). Das war mir, glaub ich, zu platt.

9. Quellenverzeichnis

9.1. Literatur

- Affenzeller, Margarete, „Begreifen, was rund um uns da ist“, *Der Standard*, 15.12.2014.
- aktionstheater ensemble, *Angry Young Men*, <http://aktionstheater.at/produktio-nen/angry-young-men/> 2016, Zugriff: 20.03.2016.
- aktionstheater ensemble, *Martin Gruber*, <http://aktionstheater.at/ensemble/martin-gruber/> 2016, Zugriff: 17.03.2016.
- aktionstheater ensemble, *Pension Europa*, <http://aktionstheater.at/produktio-nen/pension-europa/> 2016, Zugriff: 20.03.2016.
- aktionstheater ensemble, Presseinformation Pension Europa, bei der Autorin einsehbar.
- aktionstheater ensemble, *Riot Dancer*, <http://aktionstheater.at/produktionen/riot-dancer/> 2016, Zugriff: 20.03.2016.
- aktionstheater ensemble, Sammelmaterial, bei der Autorin einsehbar.
- aktionstheater ensemble, Textfassung *Angry Young Men*, bei der Autorin einsehbar.
- aktionstheater ensemble, Textfassung *Pension Europa*, bei der Autorin einsehbar.
- aktionstheater ensemble, *Werktagsrevolution*, <http://aktionstheater.at/produktio-nen/werktagsrevolution/> 2016, Zugriff: 20.03.2016.
- Bähr, Christine, *Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende*, Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- Bähr, Christine, „Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater“, Hg. Christine Bähr, *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: transcript Verlag 2009.
- Berger, Jürgen, „Kunst oder Kinsey?“, Hg. Christine Bähr, *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S.157-171.

- Bormann, Hans-Friedrich, „Freeing the Voice. Performance und Theatralisation.“, Hg. Erika Fischer-Lichte, Isabel Plug, *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen: A. Francke Verlag 2000, S.47-57.
- Braun, Karlheinz, „Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre?“, *Theater der Zeit*, März/April 1997, S.31-33.
- Brüstle, Christa, „Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess“, Hg. Sabine Schouten, Christa Brüstle, *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld: transcript Verlag 2005, S.9-30.
- Daur, Uta, Hg, *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestation eines Paradoxes*, Bielefeld: transcript Verlag 2013.
- Deck, Jan, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, Jan Deck, Hg. Angelika Sieburg, *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S.9-19.
- Dietrich, Christa, „Die Menschlichkeit ist das Maß“, *Vorarlberger Nachrichten*, 13./14.04. 2013.
- Dreysse, Miriam, „Multiple Autorenschaften. Zum Verhältnis von Arbeitsweise und ästhetischer Form“, Annemarie Matzke, *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin: Alexander Verlag 2012, S.91-118.
- Dreysse, Miriam & Malzacher, Florian, „Vorwort“, Dreysse Miriam, (Hg.) Malzacher Florian, *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag, 2007, S.8-13.
- Drnek, Angelika, „Ein Plädoyer für Träumer: die neue Produktion des aktionstheater ensemble beim Bregenzer Frühling“, *Kultur Nr.3/2013*.
- Drnek, Angelika, „25 Jahre aktionstheater ensemble“, *GIFT* Heftnummer 1/2015, S.32-33.
- Eiermann, André, „Vom postdramatischen Politischen zum postspektakulären Politischen“, Nikolaus Müller-Schöll, *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin: Verlag Theater der Zeit GmbH 2012, S.136-148.
- Engelhart, Andreas, *Theater der Gegenwart*, München: Verlag C.H. Beck 2013.

- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.
- Fischer-Lichte, Erika, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen: A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1997.
- Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen: A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1993.
- Fischer-Lichte, Erika, „Politisches Theater“, Hg. Erika Fischer-Lichte, *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S.258-262.
- Fischer-Lichte, Erika, „Wirkung“, Hg. Erika Fischer-Lichte, *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S.417-421.
- Fischer-Lichte, Erika, „Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen“, Hg. Sabine Schouten, Christa Brüstle, *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld: transcript Verlag 2005, S.235-257.
- Focke, Ann-Christin, *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, München: Herbert Utz Verlag GmbH 2011.
- Frei, Nikolaus, *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2006.
- Geisenhanslüke, Achim, „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“, Hg. Franziska Schößler, Ingrid Gilcher-Holtey, *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH 2006, S.254-268.
- Geldmacher, Pamela, *Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*, Bielefeld: transcript Verlag 2015.
- Güssow, Veit, *Die Präsenz des Schauspielers. Über die Entstehung, Wirkung und süchtig machende Glücksmomente*, Berlin/Köln: Alexander Verlag 2013.
- Haas, Birgit, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien: Passagen Verlag 2007.

- Hirte, Marion, „Spannung erzeugen. Techniken der Energetisierung im Theater“, Hg. Barbara Gronau, *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S.155-161.
- Huber-Lang, Wolfgang, „„Schnelle Eingreiftruppe“: Martin Grubers aktionstheater ensemble“, *Tiroler Tageszeitung Online*, <http://www.tt.com/home/9738900-91/schnelle-eingreiftruppe-martin-grubers-aktionstheater-ensemble.csp> 09.03.2015, Zugriff: 18.03.2016.
- Huschka, Sabine „Low Energy – High Energy. Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz“, Hg. Barbara Gronau, *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S.201-221.
- Keim, Karin, „Der Einbruch der Realität ins Spiel. Zur Synthese von Faktizität und Fiktioalität im zeitgenössischen semi-dokumentarischen Theater und den Kulturwissenschaften“, Kathrin Tiedemann, *Reality Strikes Back 2. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, Berlin: Theater der Zeit 2010, S.127-138.
- Koch, Gertrud, „... kraft der Illusion“, Hg. Christiane Voss, Gertrud Koch, ... *kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.7-13.
- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005.
- Kretz, Nicolette, „Am I really here, or is it only art? Agierende und Schauende in der Aufführungsanalyse“, Hg. Andreas Kotte, *Theater im Kasten. Rimini Protokoll – Castorfs Video – Beuys & Schlingensiefel – Lars von Trier*, Zürich: Chronos Verlag 2007, S.291-320.
- Kurzenberger, Hajo, *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kollektivität*, Bielefeld: transcript Verlag 2009.
- Lehmann, Hans-Thies, *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, Berlin: Theater der Zeit 2002.

- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008.
- Lyotard, Jean-François, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin: Merve-Verlag 1982.
- Mahrenholz, Simone, „Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurabilem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität“, Hg. Patrick Primavesi, Simone Mahrenholz, *Geteilte Zeit. Zur Kritik in den Künsten*, Schliengen im Markgräflerland: Verlag Ulrich Schmitt 2005, S.155-170.
- Malzacher, Florian, „Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler“, *Theater heute*, Oktober 2008, S.7-13.
- Malzacher, Florian, „There is a word for people like you: Audience“, Hg. Angelika Sieburg, Jan Deck, *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S.41-53.
- Matzke, Annemarie, „Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters“, *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Hg. Beate Hochholdinger-Reiterer, Berlin: Alexander Verlag 2015, S.15-33.
- Matzke, Annemarie, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005.
- Matzke, Annemarie „Von echten Menschen und wahren Performern“, Erika Fischer-Lichte, Hg. Christel Weiler, *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2006, S.39-47.
- Mayer, Norbert, „Sechs moderne Frauen suchen Sinn im Unsinn“, *Die Presse*, 17.12.2014.
- Mecke, Jochen, „Der Prozess der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktion einer zentralen Kategorie moderner Literatur“, Susanne Knaller, *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S.82-114.

- Meins, Holger, *I - 31.10.*, <http://www.socialhistoryportal.org/raf/text/307159> 2017, Zugriff: 19.02.2017.
- Mouffe, Chantal, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007.
- Nikitin, Boris, „Der zuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, Hg. Boris Nikitin, Tobias Brenk, *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S.12-19.
- Nissen-Rizvani, Karin, *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras / Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*, Bielefeld: transcript Verlag 2011.
- Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG 1997.
- Preiner, Michaela, „Belehrungen halte ich nicht aus. Interview mit Martin Gruber, Leiter des aktionstheater ensemble und Gewinner des Nestroy-Theaterpreises 2016“, *European Cultural News*, <https://www.european-cultural-news.com/interview-mit-martin-gruber-leiter-des-aktionstheater-ensemble/16580/> 26.01.2017, Zugriff: 31.01.2017.
- Raddatz, Frank, „Das Authentische. Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation“, Imanuel Schipper, *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S.33-48.
- Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag, 2009.
- Risi, Clemens, „Rhythmen der Aufführung. Rhythmus-Kollisionen bei Steve Reich und Heiner Goebbels“, Hg. Erika Fischer-Lichte, *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S.165-177.
- Ritonja, Elisabeth, „Perfide, wirklich ganz perfide“, *European Cultural News*, <https://www.european-cultural-news.com/aktionstheater-ensemble-mit-pension-europa-im-werk-x-eldorado-in-wien/9829/> 16.12.2014, Zugriff: 18.03.2016.

- Schreier, Dirk, *Film und Rhythmus*, Boizenburg: Verlag Werner Hülsbuch 2008.
- Schulte, Philipp „Das Auffällige muss das Moment des Natürlichen bekommen. Ein Statement zur Darstellung alternativer Körperbilder“, Imanuel Schipper, *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S.130-136.
- Schwarzer, Heinrich, „Diese Schwule Margarine“, *Die neue Südtiroler Tageszeitung*, 03.06.2016.
- Stegemann, Bernd, *Nach der Postdramatik*, <http://www.schaubuehne.de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf>, Zugriff: 10.11.2016; (Orig.: *Theater heute*, Oktober 2008).
- Stricker, Achim, *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.
- Tobler, Andreas „Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters“, Hg. Boris Nikitin, Tobias Brenk, *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S.147-161.
- Vogd, Werner, „Gehirn und Gesellschaft. Von der Unvermeidbarkeit, die Grenze zwischen Fiktion und Realität zu kreuzen“, Hg. Boris Nikitin, Tobias Brenk, *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S.49-59.
- Voss, Christiane, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“, Hg. Christiane Voss, Gertrud Koch, ... *kraft der Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S.72-86.

9.2. Abbildungen

- Abb.1 Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005.
- Abb.2 *Riot Dancer*, R: Martin Gruber, Festspielhaus Bregenz 08.05.2015, <https://vimeo.com/150193019>, Zugriff: 15.11.2016 , 00'30'02.
- Abb.3 Dietlinger, Felix, Pressefotos, Archiv aktionstheater ensemble.
- Abb.4 Dietlinger, Felix, Pressefotos, Archiv aktionstheater ensemble.

- Abb.5 *Angry Young Men*, R: Martin Gruber, Spielboden Dornbirn 02.12.2014, <https://vimeo.com/117860930>, Zugriff: 10.01.2017, 01'01'41.
- Abb.6 *Riot Dancer*, R: Martin Gruber, Festspielhaus Bregenz 08.05.2015, <https://vimeo.com/150193019>, Zugriff: 15.11.2016, 01'05'29.

9.3. Theaterinszenierungen

- *Angry Young Men*, R: Martin Gruber, Spielboden Dornbirn, Premiere: 02.12.2014.
- *Pension Europa*, R: Martin Gruber, Festspielhaus Bregenz, Premiere: 16.05.2014.
- *Riot Dancer*, R: Martin Gruber, Festspielhaus Bregenz, Premiere: 08.05.2015.
- *Werktagsrevolution*, R: Martin Gruber, Festspielhaus Bregenz, Premiere: 12.04.2013.

10. Abstract

Die Tetralogie *Riot Dancer* besteht aus vier, im Zeitraum 2013-2015 entwickelten Stücken der freien Theatergruppe aktionstheater ensemble. Der Text beschreibt das Politische und Post-Postdramatische dieser vier Inszenierungen.

Das Ensemble greift in seiner Arbeit private Erzählungen der AkteurInnen für den nicht-dramatischen Theatertext auf, und verdichtet diesen mit Texten von AutorInnen. Durch die strenge choreografische und musikalische Komposition des Regisseurs Martin Gruber entstehen Inszenierungen, die mit semidokumentarischen Inhalten eine Anlehnung an die Tradition des Repräsentationstheaters finden, ohne sich dramatischer Strukturen anzunähern. Dennoch wird teilweise mit postdramatischen Mitteln operiert.

Ausgehend von dieser Arbeitsweise der daraus resultierenden Ästhetiken, werden mit Theorien von Hans-Thies Lehmann, Jacques Rancière und Chantal Mouffe Formen der Unterbrechung und des Dissens aufgezeigt, die das Politische markieren. Ferner wird darin eine Formulierung des Post-Postdramatischen gesucht.

(Abstract)

In the period 2013-2015 the theater group aktionstheater ensemble has developed the tetralogy *Riot Dancer*. The thesis describes the political and post-postdramatic aspects of the performances. In its work, the ensemble uses private narratives of the actors and text written by authors as content for theatrical text. Subsequently the strict choreographic and musical composition of director Martin Gruber leads to performances, which stand in analogy to the tradition of the theater of representation, while using postdramatic means and negating dramatic structures at the same time.

In this context theories of Hans-Thies Lehmann, Jacques Rancière and Chantal Mouffe show forms of interruption and disagreement, which mark the political element of this form of theatre. Furthermore, the thesis addresses the question of the post-postdramatic.