

Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft

Die zehnte Ausgabe von *Thewis*, der Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (*gtw*) ist dem Gegenwartstheater im deutschsprachigen Raum gewidmet und in erster Linie im Laufe des Jahres 2021 konzipiert worden und entstanden. Für die szenischen Künste stand dieses Jahr im Zeichen von Hygieneplänen, Schließungen, gestreamten Aufführungen, zaghaften Wiedereröffnungen mit Abstandsregeln und Ausweiskontrollen, pandemiebedingten Verschiebungen und Absagen, aber auch Premierenstaus. In der Freien Szene gab es eine überraschend hohe und teilweise sogar auskömmliche Notstandsfinanzierung, die angesichts der sonstigen Einschränkungen zu Proben- und Aufführungsraummangel führte – und deren postpandemisches Wegbrechen nunmehr ansteht. Vor diesem Hintergrund stellen sich auch bekannte Fragen neu: Wer sich nicht ausweisen konnte, durfte nicht Teil des Publikums werden. Wessen Biographie nicht an das vorherrschende Verständnis von (national tätigen) Kunstschaaffenden anzudocken war, hatte höchst eingeschränkt die Möglichkeit zum Beantragen von Nothilfen. Auf einer sehr basalen Ebene zeigten sich hier die Problematiken von aktiver Mitgestaltung und ‚Diversität‘, wie sie in letzter Zeit gesamtgesellschaftlich diskutiert und nicht nur im deutschsprachigen Stadttheaterbetrieb und in der Freien Szene ausgehandelt werden, sondern nicht zuletzt in der Wissenschaft: bezüglich ihrer eigenen Beteiligungsstrukturen, bezüglich ihrer Fragen und Themen.

Die vorliegende Ausgabe nimmt diese Impulse für den wissenschaftlichen Blick auf das Gegenwartstheater mit den Begriffen ‚Auftrittsmöglichkeiten‘ und ‚Postinklusion‘ auf. In der Tradition von *Thewis* ist die Ausgabe vorrangig von (noch) nicht arrivierten Positionen her bespielt und gestaltet worden: Neben zwei professoralen Beiträgen aus dem Entstehungszusammenhang aller Texte im Rahmen einer Online-Tagung handelt sich um Artikel von Hamburger Studierenden und Promovierenden, von denen einige mit einem oder anderthalb Beinen in der Theaterpraxis stehen. Den thematischen Einsatz beziehen sie auf ihre Interessen, ihre Forschungsarbeit und auch ihre Praxis, wodurch auch inzwischen arrivierte Positionen des Theaters des 21. Jahrhunderts eine verschobene und manchmal schlicht andere Perspektivierung erfahren. Für die inhaltliche Redaktion waren die Promovierenden Tobias Funke und Mirjam Groll unterstützt von Martin Jörg Schäfer verantwortlich; auch die Unterstützung der Studierenden Sophia Koutrakos und Philipp Just ging in Vielem deutlich über die formale Redaktion hinaus. Wir bedanken uns herzlich bei allen Beteiligten!

Zusätzlich zu den Texten des Schwerpunkts findet sich in dieser Ausgabe eine Rezension von Ulrike Haß' 2020 erschienenem Buch *Krautfeld Chor*, verfasst von Nikolaus Müller-Schöll.

In Vorbereitung befindet sich eine Ausgabe zum „Kuratieren als soziale Praxis“, die aus einer Berner Tagung im Rahmen der Reihe „itw : im dialog“ hervorgeht.

Wir wünschen eine anregende Lektüre!
Bochum und Hamburg, im September 2022
Jörn Etzold, Martin Jörg Schäfer

Impressum

Herausgeber und Redaktion Thewis (2022):
Prof. Dr. Jörn Etzold (Bochum)
Prof. Dr. Martin Jörg Schäfer (Hamburg)

Herausgeber*innen und Redaktion des Themenschwerpunktes
„Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines ‚postinklusiven‘ Theaters“:
Tobias Funke, MA
Mirjam Groll, MEd
Philipp Just, BA
Sophia Koutrakos, MA
Prof. Dr. Martin Jörg Schäfer

Verantwortlich i.S.d.P. für die aktuelle Ausgabe:
Prof. Dr. Jörn Etzold
Institut für Theaterwissenschaft
Ruhr-Universität Bochum
Universitätsstraße 150
44780 Bochum

Etzold, Jörn/Schäfer, Martin Jörg: Editorial (2022), in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 1-2, CC BY 4.0.

Inhaltsverzeichnis

AUFTRITTMÖGLICHKEITEN. ZU DIESER AUSGABE UND DEN BEITRÄGEN.....	4
TOBIAS FUNKE, MIRJAM GROLL, MARTIN JÖRG SCHÄFER	
„WIE SOLLEN WIR WEITERSPIELEN?“ ÜBER DAS REPRÄSENTATIONS- UND STELLVERTRETUNGSDILEMMA IN INSZENIERUNGSENTSCHEIDUNGEN ANHAND DES DOKUMENTARISCHEN REAL-LIVE GAMES <i>ESCAPE THE ROOM 2.0</i>	18
SOPHIA HUSSAIN	
„NIEMANDSLAND‘ DER ‚FLÜCHTLINGE‘ – THEATER UND POLITIK DER HINZUKOMMENDEN	28
BETTINE MENKE	
PERSPEKTIVISCHE DIVERSITÄT UND AUFTRITTMÖGLICHKEITEN BEI <i>HANNAH ARENDT</i>	60
PHILLIPP JUST	
„WELCHER NAZI SAGT SCHON ‚N...BEEP‘?“ EINE INTERTEXTUELLE ERWEITERUNG ZU <i>PETER RICHTERS 89/90</i> : FACETTEN EINER DEBATTE ÜBER REPRODUZIERTEN RASSISMUS AUF DER THEATERBÜHNE	71
ANNE RIETSCHEL	
SCHATTEN AUS DEM OFF. AUFTRITTE DES FREMDEN IN <i>WOLFRAM LOTZ DIE LÄCHERLICHE FINSTERNIS</i> UND <i>DUŠAN DAVID PAŘÍZEK</i> S URAUFFÜHRUNGSINSZENIERUNG (2014).....	81
FELIX LEMPP	
DER BÜHNE EIN SYMPTOM UND DEM SYMPTOM EINE BÜHNE GEBEN. ÜBER NUTZEN UND RISIKEN DES SPIELS MIT DER ALTERITÄT IN <i>CHINCHILLA ARSCHLOCH, WASWAS (HAUG/ RIMINI PROTOKOLL)</i>	90
NATHALIE GIELE	
AUFTRITTE DES ‚SELBST‘ – (SCHAU-)SPIEL UND AUTOFIKTION IM THEATER VON <i>RIMINI PROTOKOLL</i> UND <i>RENÉ POLLESCH</i>	99
MIRJAM GROLL	
<i>RENÉ POLLESCH</i> S PROZESSUALE TEXTPRODUKTION ALS THEATRALE DISZIPLIN	116
SOPHIA KOUTRAKOS	
DER GESTREAMTE AUFTRITT: MODULATIONEN DER PRÄSENZ IM ‚DIGITALEN‘ THEATER	127
TOBIAS FUNKE	
<i>PUBLIKUMSBESCHIMPFUNG 2020</i> : (POST-)INKLUSIV, SOZIAL DISTANZIERT	141
MARTIN JÖRG SCHÄFER	
[REZENSION] DER ZWEITE KÖRPER DES THEATERS. REZENSION ZU: HAß, ULRIKE: <i>KRAFTFELD CHOR. AISCHYLOS, SOPHOKLES, KLEIST, BECKETT, JELINEK</i> , BERLIN 2020 ...	157
NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL	

Auftrittsmöglichkeiten. Zu dieser Ausgabe und den Beiträgen

Tobias Funke, Mirjam Groll, Martin Jörg Schäfer

Die vorliegende Thewis-Ausgabe versammelt Beiträge, die auf der Grundlage der Vorträge und Diskussionen des im Juni 2021 an der Universität Hamburg online stattgefundenen Promovierenden- und Studierendenworkshops mit dem Titel „Auftrittsmöglichkeiten. Aspekte eines ‚postinklusiven‘ Theaters“¹ entstanden sind. Die aus den Vorträgen hervorgegangenen Texte beleuchten von verschiedenen Standpunkten aus vor allem gegenwartsbezogen die Frage nach theaterinstitutionellen und gesellschaftlichen Möglichkeiten des Auftretens vor dem Hintergrund des Anspruchs eines Theaters, ‚von möglichst vielen für möglichst viele‘ gemacht und gesehen zu werden:² nicht im Sinne eines Theaters für eine bitteschön besonders große Menge, sondern für ein Theater, das vor und hinter der Bühne in der Lage sein möchte, einer Vielfalt von Perspektiven Raum zu geben wie auch den Einsatzpunkten eines immer denkbaren Widerstreits zwischen ihnen. Dabei zielt die Rede von der ‚Auftrittsmöglichkeit‘ nicht nur auf die Frage, wer denn die Chance erhält, auf einer Szene vor Publikum zu erscheinen oder als Publikum vor einer Szene – und

¹ Website zum Workshop-Programm: <https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/forschung/veranstaltungen/2021-postinklusives-theater.html> (Zugriff am 6. Oktober 2021).

² Vgl. zu diesem Anspruch kürzlich u.a. Zellner, Juliane/Lobbes, Marcus/Zipf, Jonas (Hg.): *Transformers. Digitalität, Inklusion, Nachhaltigkeit*. Berlin 2021.

wer sich hiervon aus welchen Gründen auch immer ausgeschlossen findet.³ Mit dem szenischen Auftritt ist ein in den letzten Jahren vermehrt theoretisiertes Konzept aufgerufen, das die Austauschprozesse zwischen Bühnenpräsenz und dem, was abwesend bleibt, bereits strukturell regelt. Jenseits gesellschaftlich explizit oder implizit marginalisierter, prekarisierter oder unerwünschter Auftritte findet sich die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Erscheinens auf einer Bühne hier schon im Inneren des Theaters als Dispositiv verhandelt.⁴ Die hier versammelten Beiträge sind solchen Verhandlungsprozessen gewidmet.

Der Workshop fand in Kooperation mit dem inklusiven Ensemble des Hamburger *Klabauter Theaters* statt und begann mit der Sichtung der Streams von Ausschnitten aus der an *Peter Handkes* Text angelehnten Tanzperformance *Publikumsbeschimpfung*⁵ sowie der vollständigen Aufführung des vom *Klabauter-Team* entwickelten Stücks *Mythen der Zweckmäßigkeit – A Digitally Enhanced Performance*⁶. Eine Diskussion mit den Macher:innen der beiden Produktionen gab den Rahmen vor, innerhalb dessen an den folgenden beiden Tagen die Beiträge des Workshops das Auftreten sowohl als performatives *Procedere* wie auch – allgemeiner gesprochen – als Raumnahme auf einer wie auch immer gearteten Bühne diskutierten. Anstoß für die Vorträge und die nun hier versammelten Texte gaben und geben die aktuellen Debatten über den Status einer der Einschränkung auf nur wenige privilegierte Perspektiven entgegensetzenden ‚Diversität‘ und den von Forderungen nach aktiver Teilhabe und ‚Inklusion‘ – größtenteils in ihrer weiten Bedeutung, teils aber auch spezifisch auf die Frage nach unterschiedlichen Befähigungen und sogenannten ‚Behinderungen‘ zugespitzt. Als Ausgangspunkt reagierten die Vorträge auf die derzeit kursierende Wortneuschöpfung ‚postinklusiv‘. Der Neologismus ruft

³ In diesem Kontext ist es ebenso wichtig, darauf hinzuweisen, dass nicht nur der Auftritt die Zugänglichkeit zum Theater beeinflusst. Die Konzeptions- und Beratungsstelle für Diversitätsentwicklung im Kulturbetrieb *Diversity Arts Culture* weist unter dem Begriff ‚Relaxed Performance‘ auf den Umstand hin, dass Theateraufführungen nicht nur durch physische Barrieren ausschließen können, sondern ein barrierearmes Theater beispielsweise auch die Nutzung von Reizen überdenken muss: <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/relaxed-performance> (Zugriff am 21. Februar 2022).

⁴ Vgl. Aggermann, Lorenz/Döcker, Georg/Aggermann, Lorenz (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in Ordnung der Aufführung*. Frankfurt a.M. 2017.

⁵ *Publikumsbeschimpfung. Ein Tanztheaterstück angelehnt an Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“*; Regie und Fassung: Henri Hüster, Choreografie: Vasna Aguilar, Premiere: 29. Oktober 2020, Klabauter Theater Hamburg.

⁶ *Mythen der Zweckmäßigkeit – a Digitally Enhanced Performances*; Regie und Fassung: Karin Nissen-Rizvani, Programmierung und Digitalisierung: Ilja Mirsky, Premiere: 17. Juni 2021, Klabauter Theater Hamburg.

Adjektive wie ‚postmodern‘, ‚postdramatisch‘ oder ‚postmigrantisch‘ auf, die dort, wo sie produktiv Verwendung gefunden haben, jeweils das ‚Moderne‘, ‚Dramatische‘ oder gar das ‚Migrantische‘ nicht hinter sich lassen, sondern es vielmehr kritisch von innen heraus reflektieren wollen. Dies könnte eine Rede von der ‚Postinklusion‘ gegen ein allzu argloses Verständnis von ‚Inklusion‘ leisten, für das es mit dem Niederreißen möglichst vieler Barrieren bereits getan wäre.

Mit der versuchsweisen Rede von einem ‚postinkluisiven‘ Theater soll ein (weit gefasstes) Verständnis von ‚Inklusion‘ dahingehend geöffnet werden, dass in diesem ‚postinkluisiven‘ Theater Heterogenität und die so vielbeschworene Diversität nicht mehr als besondere und herauszustellende Leistung gelten würden, die den zuvor zu ‚Anderen‘ Gemachten Teilhabe an der Sphäre einer ‚Normalität‘ gestattet.⁷ Vielmehr fänden sich Vielfalt und Heterogenität der Zugänge und Positionen ihrerseits als Ausgangs- und durchaus auch als ‚Normalzustand‘ gesetzt. In Anlehnung an die Rede vom ‚postmigrantischen Theater‘⁸ taucht der Begriff ‚Postinklusion‘ in den letzten Jahren vereinzelt bereits in theaterinternen Debatten über das sogenannte ‚inklusive Theater‘ (in einem engeren Sinne) auf, vielleicht erstmals programmatisch im Kontext des 2019 in Berlin von *Michael Turinsky* kuratierten *No Limits Festivals*⁹. Kritisiert wurde hier ein traditionelles, wie gut auch immer gemeintes Verständnis von Inklusion, das die Nichtzugehörigkeit der Inkludierten strukturell immer noch bestätigt.¹⁰ Demgegenüber würde sich ein ‚postinkluisives Theater‘ nun einem Programm widmen, in dem zumindest dem Anspruch nach ‚alle für alle‘ von ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Verortung her Theater machen können¹¹ – und damit wohl auch auf ein anderes Theater und eine andere gesellschaftliche Zukunft

⁷ Zur ‚Normalität‘ vgl. Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1997.

⁸ Beispielsweise in der Programmatik vieler Häuser vor allem der Freien Szene und im Anschluss daran, wie es Shermin Langhoff bereits seit längerem am Maxim-Gorki Theater kulturpolitisch verfolgt hat: <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all> (Zugriff am 6. Oktober 2021).

⁹ Vgl. <http://www.no-limits-festival.de/intro/> (Zugriff am 6. Oktober 2021). Siehe für den Begriff: <https://taz.de/Festival-fuer-Disability-Art-No-Limits!/5635591/?goMobile2=1574208000042> (Zugriff am 6. Oktober 2021).

¹⁰ Vgl. für diese Logik Boger, Mai-Anh: „Theorie der trilemmatischen Inklusion“, in Schnell, Irmtraud (Hg.): *Herausforderung Inklusion. Theoriebildung und Praxis*. Bad Heilbrunn 2015, S. 51-62.

¹¹ Vgl. für den Anstoß der deutschsprachigen Debatte Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt a.M. 2011. Zur aktuellen Debatte über Diversität und Heterogenität auf der Theaterbühne vgl. Malzacher, Florian: *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin 2020, S. 49-88.

vorausweisen.¹² Nicht zuletzt in diesem Sinne gäbe sich vielleicht eine Selbstbeschreibung wie die folgende der freien Performance-Gruppe *dorisdean* zu lesen: „Wir sind *dorisdean*. Wir sind nicht inklusiv. Wir sind post-inklusiv. Wir werden behindert. Wir sind andersfähig.“¹³

Ein solcher Anspruch wirft neben den praktischen auch theoretische Fragen auf, denen nicht zuletzt eine politische Dimension zukommt: Fragen nach den Bedingungen theatraler Darstellung verbinden sich mit den Möglichkeiten, gesellschaftlich in Erscheinung zu treten. Wessen Subjektposition, wessen Körper wären – in Aufnahme von *Judith Butlers* an *Hannah Arendt* angelehnte Formulierung – mit einem gesellschaftlichen „Recht[] zu erscheinen“¹⁴ ausgestattet? *Arendt* idealisiert gesellschaftliche Öffentlichkeit in Anlehnung an ihre Fantasie von der attischen Antike als einen „politische[n] Bereich“, der „einer [...] immerwährenden Bühne“¹⁵ gleicht, auf der sich die männliche herrschende Klasse in ihrem „Auftreten“ voreinander präsentiert. Über die gesellschaftliche Positionierung ist der Zutritt zur Öffentlichkeit ebenso geregelt wie der Ausschluss von ihr.¹⁶ Für *Arendt* ist es wenig problematisch, wenn es in der von ihr imaginierten historischen Szene „gewissermaßen nur ein Auftreten, aber kein Abtreten gibt“¹⁷. Den vorliegenden Beiträgen, von denen vielen *Arendt* durchaus als Ausgangs- oder Abstoßungspunkt dient, kommt es hingegen auf die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten eines solchen Auftretens an: auf seine Bedingungen, auf Auftrittsverweigerungen, auf gezielte oder erzwungene Abtritte, auf Übergänge zwischen beiden auf den Bühnen der szenischen

¹² Vgl. für eine solche Struktur von verquerer Zukünftigkeit die Anregungen der Queer Studies in Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (10th Anniversary Edition). New York 2019.

¹³ <https://www.facebook.com/burningissueskonferenz/photos/wir-sind-dorisdean-wir-sind-nicht-inklusiv-wir-sind-post-inklusiv-wir-werden-beh/446706005896607/> (Zugriff am 15. Oktober 2021)

¹⁴ Butler, Judith: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Frankfurt a.M. 2018, S. 37.

¹⁵ Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 1967, S. 249.

¹⁶ Juliane Rebutisch weist in ihrer kürzlich erschienenen Studie über Arendts politische Philosophie der Pluralität auf diese Ambivalenzen in Arendts Denken hin und zeigt auf, welche Anschlussmöglichkeiten aber auch Schwierigkeiten sich durch Arendts Konzeption des Politischen und der pluralen Öffentlichkeit in Bezug auf die Frage nach den Möglichkeiten des Erscheinens vor dem Hintergrund aktueller Diversitätsdebatten ergeben können. Rebutisch stellt u.a. heraus, dass Arendt die „soziale Position gerade jener Privilegierten [...] die als Einzelperson gesehen und anerkannt werden, deren jeweilige personale Einzigartigkeit also nicht in der Wahrnehmung einer Gruppenmitgliedschaft untergeht, sondern öffentlich zur Geltung kommen kann“ nicht mitdenke. Rebutisch, Juliane: *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*. Berlin 2022, S. 253. Vgl. auch das Kapitel 3 „Im Negativraum des Erscheinens“, S. 53-75.

¹⁷ Ebd.

Künste im engeren Sinne, die aber immer auch Labore für gesellschaftliche Bühnen und Auftrittsmöglichkeiten sind.

Derart reformuliert lässt sich die Problematik eines gesellschaftlichen „right to appear“ ebenso wie das der Inklusion und Postinklusion als die von theatralen Auftrittsmöglichkeiten befragen. Auf struktureller Ebene finden sich durch die Auf- und Abtrittsformen, über die sich Bühnenpräsenz konstituiert, Ein- und Abgrenzungen von Körpern, Normen, Diskursen und Zuschreibungen bestimmt. Die Diskurse um sogenannte ‚Behinderung‘ befördern, wie für die frühen Disability Studies *David T. Mitchell* und *Sharon L. Snyder* herausstellen, eine „master trope of human disqualification“¹⁸, wodurch ausschließende Diskurse über ‚Behinderung‘ auf perfide Weise mit anderen Strukturen des Othering verbunden werden. ‚Behinderung‘ liefert demnach eine metaphorische Grundlage für die Analyse von Marginalisierung und Ausgrenzung. Die Beendigung der Ausgrenzung bestünde dann aus dem Abstreifen der Behinderung; zurück bliebe der „monstrous body“ derjenigen, die zuvor implizit oder explizit als ‚behindert‘ ausgemacht worden sind. *Mitchell* und *Snyder* schreiben:

*This is the representational double bind of disability: While disabled populations are firmly entrenched on the outer margins of social power and cultural value, the disabled body also serves as the raw material out of which other socially disempowered communities make themselves visible. While deformities of the surface signal an ideologically inflected body, disability is rarely coupled with the othering terms of this critical chain of identities. In fact, once the bodily surface is exposed as the phantasmatic facade that disguises the workings of patriarchal, racist, heterosexist and upper class norms, the monstrous body itself is quickly forgotten.*¹⁹

¹⁸ Mitchell, David T./Snyder, Sharon L.: *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor 2000, S. 3.

¹⁹ Mitchell, David T./Snyder, Sharon L.: „Introduction: Disability Studies and the Double Bind of Representation“, in: ders./dies. (Hg.): *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*, Ann Arbor 1997. S. 1-31, hier S. 6. In diesem Sinne schlägt Benjamin Wihstutz eine affirmative „Disability Ästhetik“ vor, die ihrerseits die kulturelle Imagination von Können und Fähigkeit grundlegend kritisiert. Inwieweit dadurch das von Mitchell und Snyder kritisierte Schema ausgehebelt wird, wäre zu diskutieren. Vgl. Wihstutz, Benjamin: „Nichtkönnen, Nichtverstehen. Zur Bedeutung einer Disability Aesthetics“, in: Friedemann Kreuder/Ellen Koban/Hanna Voss (Hg.): *Re/Produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld 2017, S. 61-74.

Gegenüber ‚disability‘ als einer Art Metafigur von symbolischer Ausgrenzung liefert für die folgenden Beiträge daher ein weiter Begriff von Inklusion bzw. ‚Postinklusion‘ den Ausgangspunkt und Rahmen: Statt Ausgrenzung zugunsten von Normalisierung – und damit einer expliziten oder impliziten Vorstellung von Normalität – zurückzunehmen, steht die Auftrittsmöglichkeit von denjenigen zur Debatte, die von dieser Normalitätsvorstellung zwischen ‚andersfähig‘ oder gar ‚monströs‘ eingeordnet werden, wenn sie denn überhaupt im Wahrnehmungsraster auftauchen.

Wie lässt sich also für von der gesellschaftlichen Sichtbarkeit ganz Ausgeschlossene, für in ihrer Sichtbarkeit als ‚behindert‘ (in zahlreichen Formen) Eingeordnete und für weitere Weisen des Exkludierten eine, mit *Butlers* weiterführender Pointierung, „performative [] Ausübung des Rechts zu erscheinen“²⁰ erwirken? Das ‚performative‘ Moment der Aneignung eines Rechts auf Erscheinen besteht für *Butler* darin, dort Raum zu nehmen, wo dieser betreffende Körper oder diese Subjektposition eigentlich nicht vorgesehen ist, und im Zwischenraum von Regel und deren Ignorieren einen Erscheinungsraum für diesen Körper und seine Subjektposition zu erzeugen. In ihrer 2015 erschienenen Essaysammlung *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* beleuchtet *Butler* anhand der radikaldemokratisch inspirierten Platzbesetzungen der 2010er diejenigen Mechanismen und Regierungspraktiken, die bestimmen, wie und welche Subjekte überhaupt öffentlich in Erscheinung treten können. In Bezug auf, aber auch in Abgrenzung zu *Hannah Arendts* Theorie einer pluralen Öffentlichkeit aus *The Human Condition* bzw. *Vita activa*²¹ stellt *Butler* heraus, dass „Politik nicht nur einen Erscheinungsraum braucht, sondern auch Körper, die erscheinen.“²² Entgegen der von *Arendt* vertretenen Trennung zwischen (privaten) körperlichen Bedürfnissen und politischem (öffentlichen) Raum kritisiert *Butler Arendts* Einteilung des Körpers in einen öffentlich Erscheinenden, der handelt und spricht, und in einen privaten Körper, der vopolitisch bleiben soll.²³ Konkret fragt *Butler*, was passiert, wenn bedrohte bzw. Subjekte prekärer Lebensverhältnisse aus dem Privaten in einen Raum, in dem sie normalerweise kaum sichtbar sind, hinaustreten und sich öffentlich versammeln. Zur Debatte steht nach *Butler* bei einer solchen Versammlung von Körpern immer eine Rahmenverschiebung der Sphäre der Öffentlichkeit.

²⁰ Butler: *Anmerkungen*, S. 37.

²¹ Butler bezieht sich vor allem auf Arendts Ausführungen in Arendt: *Vita activa*, u.a. S. 62-73, 241-251.

²² Butler: *Anmerkungen*, S. 202.

²³ Vgl. ebd., S. 116 f.

Öffentlichkeit, so definiert *Butler*, stellt sich einerseits immer durch ihre Grenzen und die Orte her, die von ihr ausgeschlossen sind.²⁴ Gleichzeitig stellen andererseits die erscheinenden Körper, hier nun wieder mit *Arendt*²⁵, einen öffentlichen Raum als solchen erst her. Wenn das Versammeln in der Öffentlichkeit Normen etabliert und bestätigt, kann also ein Versammeln der Nichtvorgesehenen etablierte Normen zumindest potenziell verschieben und Erscheinungsräume öffnen. Mit der Berufung auf dasjenige, was *Arendt* in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* ein jedweden ‚Menschenrechten‘ vorausliegendes „Recht, Rechte zu haben“²⁶ nennt, kann *Butler* die performative Aushebelung der Ausgrenzungen vorschlagen, über die sich in *The Human Condition* bei *Arendt* Öffentlichkeit konstituiert: Indem sich die Nichtvorgesehenen versammeln erzeugen sie retroaktiv vielleicht nicht ihr de facto-Recht auf Erscheinen, aber sie demonstrieren zumindest den Anspruch darauf, dass auch ihnen dieses Recht zusteht, und setzen damit vielleicht eine gesellschaftliche Verhandlungsdynamik in Gang.

Vor diesem Hintergrund beschreibt *Butler* die Versammlung von nichtvorgesehenen Körpern auch als Akt einer kollektiven solidarischen Selbstkonstitution derer, die sich nicht unbedingt unter einem gemeinsamen Nenner (etwa dem eines ‚Volks‘) versammeln wollen oder können. *Butlers* Problematisierung des öffentlichen Versammelns betrifft so auch ein Theater, das ‚für möglichst viele‘ da sein will: Die Frage nach den Bedingungen theatraler Darstellung verbindet sich hier mit der politischen Frage nach der Möglichkeit, gesellschaftlich und öffentlich in Erscheinung zu treten.

Eine Theaterbühne nimmt, wie *Bettine Menke* unterstreicht, durch die Organisation in On- und Offstage eine vermeintlich klare Aufteilung der Sichtbarkeiten vor und verweist permanent auf das jeweilig Abwesende. Dem Auftritt kommt hier besondere Bedeutung zu, da er genau aus der Trennung von On und Off hervorgeht, deren Grenze exponiert und diese gleichzeitig in ihrer Brüchigkeit ausstellt.²⁷ Analoges gilt,

²⁴ Vgl. ebd., S 223 f.

²⁵ Vgl. *Arendt: Vita activa*, S. 249: „[D]ieser Bereich entsteht direkt aus einem Miteinander [...]“. Das gemeinsame Auftreten voreinander (von *Arendt* als sprachliches „Handeln“ gefasst) „ist diejenige Tätigkeit, die einen öffentlichen Raum in der Welt überhaupt erst hervorbringt“.

²⁶ Vgl. *Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München 1986, S. 462. Eine kritische Relektüre dieses Rechts formuliert *Butler* gemeinsam *Gayatri Chakravorty Spivak* in: *Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: Sprache, Politik, Zugehörigkeit*. Zürich/Berlin 2011.

²⁷ *Menke, Bettine: „ON/OFF“*, in: *Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 180-188, hier S. 184: „Jeder Auftritt wird als Übertritt über die Schwelle in den dramatischen Rahmen das durch die Rahmung Ausgeschlossene und Abgeschnittene, das Off, mit-

wenn eine ‚Behinderung‘ im engen oder im weiten Sinne als ‚master trope‘ auftritt: Der auftretende Körper kommt nicht umhin, sich an den gesellschaftlichen Zuschreibungen abzuarbeiten. Das heißt aber immer auch, dass er diese zur Verhandlung stellen, unterwandern und vielleicht seinerseits als überkommene Kategorisierung ein Stück weit ins gesellschaftliche Off verschieben kann. Wenn ‚Behinderung‘ in einem engen oder weiten Sinne auftritt, besteht immer die Gefahr, gesellschaftliche Zuschreibungen zu verstärken. In Anlehnung an das Selbstverständnis von dorisdean besteht aber auch stets die Möglichkeit, dass sich ‚Andersfähigkeit‘ performt findet. Diese Möglichkeit verwirklicht ihr Potenzial nie von alleine; es soll hier nicht als ein oder vielleicht das wirksamste Mittel im Unterlaufen von Ausschlussstrukturen auf (Theater-)Bühnen begriffen werden. Stets muss diese Möglichkeit sich in Verbindung mit aktiver, praktischer und wohl oft genug auch langwieriger Theaterarbeit verwirklichen. Entsprechend kommen praktische Theaterprojekte im Folgenden immer wieder in den Blick. Indem das Augenmerk auf das Auftreten und die darin implizierten Figurationen der auftretenden Körper und Spielenden gelenkt ist, kann jedoch vermieden werden, Nichtnormatives auf einer Bühne bereits schon an sich als Index von ‚Andersheit‘ zu lesen und lediglich die Barrieren zu betrachten, die einer potenziellen (Post-)Inklusion im Wege stehen. Die folgenden Beiträge weisen in diesem Sinne keinen expliziten Bezug zu den Disability Studies auf. Ihre Verfasser:innen sind auf unterschiedliche Weisen von unterschiedlichen Diskriminierungen betroffen und nicht betroffen, teils auch von derjenigen der ‚Behinderung‘.²⁸ Mit ihrer jeweils eigenen Perspektive spüren die Beiträger der Frage nach Struktur und nach Ansprüchen der (Post-)Inklusion im Theaterauftritt selbst nach. Sehr wohl erhoffen die Beiträger sich so auch eine Unterminierung und Zersetzung der genannten ‚master trope of human disqualification‘.

Der Auftritt als Strukturkategorie des Theaters erhält in den letzten Jahren vermehrt Aufmerksamkeit. In einem hierzu 2014 veröffentlichten Band untersucht *Juliane*

und einschleppen, im Verhältnis oder als Verhalten, zu dem er sich abbilden muss. Das macht das potenziell Krisenhafte des Auftritts aus: als manifeste Bezogenheit alles im Schauraum sich Zeigenden aufs Off jen- oder diesseits des Rahmens, das faktische Off der Bühne, die Backstage oder ihre Rückseite, wie auch das Off der Darstellung, das Gestaltlose.“

²⁸ Zur Diskussion vgl. Bruhn, Lars/Homann, Jürgen: „Wer spricht denn da? Kritische Anmerkungen zum Konzept der Selbstbetroffenheit“, in: David Brehme/Petra Fuchs/Swantje Köbsell/Carla Wesselmann (Hg.): *Disability Studies im deutschsprachigen Raum, Zwischen Emanzipation und Vereinnahmung*. Weinheim/Basel 2020, S. 82-88.

Vogel, inwieweit das Auftreten selbst in einer scheinbaren Selbstverständlichkeit versteckt und gleichzeitig semantisch und strukturell überdeterminiert bleibt:²⁹ Auftreten ist omnipräsent, gleichzeitig schwer zu fassen und mittels eines einzelnen theoretischen Zugriffs nicht analysierbar. Dabei steht der Auftritt nie für sich. *Vogel* markiert drei zentrale Strukturkategorien des Auftritts: das Figurative, die Räumlichkeit und die Zeitlichkeit. Das Auftreten markiert einen Bruch in Zeit und Raum – die Bühne und ihr On und Off wird durch den Auftritt etabliert und teilt die zeitliche Erfahrung in ein ‚davor‘ und ein ‚danach‘ und den auftretenden Körper in einen an- und abwesenden. Ebenso muss die Figur auftreten, um als solche im Theater Bestand zu haben. Deutlich wird somit, worauf auch *Menke* im Kontext dieses Bandes verweist: Der Auftritt kann nicht ohne seine Umgebung und seine Kontexte verstanden werden. Nicht nur braucht jeder Auftritt eine Bühne, auch wird die Bühne durch den Auftritt erst als solche hervorgebracht. Ein ‚Verstehen‘ des jeweiligen Auftritts wird also problematisch: Kommt jemand zur Erscheinung, wird eine Figur oder ein:e Schauspieler:in präsentiert? Was zeichnet das Auftreten auf der Theaterbühne aus? Tritt ein Subjekt auf oder wird ein Subjekt durch den Auftritt erzeugt?

Auch wenn die Avantgarden und Neoavantgarden seit dem 20. Jahrhundert wie zuletzt die Performance-Kunst und das Theater, das gerne unter dem Begriff ‚postdramatisch‘ oder ‚performativ‘ versammelt wird, Kategorien wie Subjekt, Figur und Präsenz nicht gänzlich suspendieren, werden diese doch zumindest ihrer vermeintlichen Stabilität enthoben. Nicht nur durch materielle und historische Verschiebungen von Bühnen – vom Amphitheater über die Guckkastenbühne hin zur begehbaren und ausgelagerten Bühne – sind die Bedingungen des Auftritts stets in Veränderung begriffen. Die hier zusammengebrachten „Aspekte eines ‚postinklusive‘ Theaters“ markieren also eben die In-Frage-Stellung eines Auftritts, der ‚allen‘ offensteht. Der Auftritt bringt nicht nur auf die Bühne, sondern stellt auch die Frage nach der Rahmung, die eine Zugänglichkeit der Bühne geregelt haben wird.

Auftrittsmöglichkeiten finden sich nicht nur etwa durch das Vorweisen von Referenzen einer Schauspielschule eröffnet, sondern auch dadurch, wem es auf grundlegenderer Ebene offensteht, ins Theater, auf die Bühne und schlussendlich zum Auftritt zu kommen. Es geht hier nicht nur darum, dass Menschen, denen vorher der Zugang

²⁹ Vogel, Juliane: „Who's There?‘ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: dies./Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 22-37.

verwehrt wurde, physisch anwesend sein dürfen. Ihr Auftritt muss also vom Publikum als solcher ‚lesbar‘ sein. Die auch (aber nicht nur) diskursiven Verschiebungen, die dabei stattfinden, schreiben sich im wechselseitigen Prozess in Auftritt und Bühnenrahmung ein. Diese Veränderungen bringen den Auftritt jedoch in eine komplexe Situation: Wenn das zuvor Ausgeschlossene eines Tages etabliert sein mag, könnte es theoretisch selbst zur potentiellen Norm und somit Antriebsmoment von neuen Ausschlüssen werden. Die Selbstproblematierung, welche dem Auftritt und seinen Strukturkategorien immer schon innewohnt, kann also nur aufrechterhalten bleiben, genau wie auch die Kategorien einer ständigen Neubefragung unterzogen werden müssen. Das ist die Selbstreflexion, welche die Rede von einer immer neu infrage stehenden ‚Postinklusion‘ von einer potenziell gelingenden Inklusion unterscheiden. Für dieses behelfsmäßige Konzept sei mit dieser Ausgabe von Thewis der Versuch unternommen, es anhand konkreter Analysen zu beleuchten und auszutesten.

Die in dieser Thewis-Ausgabe versammelten Texte widmen sich unterschiedlichen Aspekten des Auftretens und seiner Problematierung im Theater des 21. Jahrhunderts und seiner (nicht zuletzt theoretischen) Vorgeschichten. Den Anfang macht *Sophia Hussain*, die unter dem Titel „*Wie sollen wir weiterspielen?*“ ein ‚Choose your own Adventure‘ über den Umgang mit Besetzungsfragen bei der Theaterarbeit mit Jugendlichen zu Diskriminierungserfahrungen im Alltag verfasst hat. Im Anschluss reflektiert *Bettine Menke* ausgehend von *Hanna Arendts* Beschreibungen des (politischen) Erscheinungsraums und des „Rechts, Rechte zu haben“ den Status als Recht des Rechts auf Asyl, um daraufhin den theatralen Aspekt dieses Erscheinungsraums in Fluchtkontexten und in Fragen der Zugehörigkeiten im Allgemeinen zu analysieren. *Philipp Just* greift ebenfalls unter Rekurs auf *Arendt* und ihr theoretisches Konzept des öffentlichen Erscheinens als potenzielle Repräsentation und Affirmation der menschlichen Pluralität die aktuelle Diskussion um Diversität auf, die sich in Bezug auf den Auftritt stellen. Dies bringt sein Beitrag mit den Ansprüchen in Verbindung, die ein ‚postmigrantisches Theater‘ an sich selbst stellt. Die Diskussionen rund um die Nutzung rassistischer Sprache auf der Bühne und die Streichung rassistischer Sprache in der Inszenierung von *89/90* bei den *Berliner Festspielen 2017* arbeitet *Anne Rietschel* mit Anknüpfung an die nachfolgende Debatte auf. Über das ‚Szenisch-Werden‘ des Fremden und über die Bedeutung der Bühne für den Auftritt spricht *Felix Lempp* anhand von *Dušan David Pařízeks*

Inszenierung von *Wolfram Lotz' Die lächerliche Finsternis* von 2014. *Nathalie Giele* verschiebt in ihrer Analyse der Arbeit *Chinchilla Arschloch, waswas* (2019) von *Rimini Protokoll*, die Menschen mit Tourette Syndrom auf der Bühne auftreten lässt, die Frage nach dem Auftritt hin zur theologischen wie theatertheoretischen Frage nach Alterität. *Mirjam Groll* widmet sich anhand des Topos Autofiktion den Auftritten des ‚Selbst‘ auf der Bühne und somit dem Auftritt von Darsteller:innen, die nicht mehr als Figur, sondern als ‚sie selbst‘ auf die Bühne kommen. Die Verfahren der Textproduktion in den Theaterarbeiten *René Polleschs* untersucht *Sophia Koutrakos* und analysiert dabei, wieviel Anteil die auf der Bühne Auftretenden an dem Text haben, der laut *Polleschs* Selbstbeschreibung in gemeinsamer Probenarbeit entsteht. Der Frage nach der (Un-)Möglichkeit des Auftritts in den digitalen Theaterformen widmet sich *Tobias Funke*, der hierfür den Begriff der Modulation vorschlägt. Abschließend bespricht *Martin Jörg Schäfer* die Inszenierung der *Publikumsbeschimpfung* (2020) am inklusiven Hamburger *Klabauter Theater*, in der die Fragen nach Postinklusivität und Auftrittsmöglichkeiten ins Zentrum der Darstellung und des Zuschauens rücken. Gemeinsam ist den Beiträgen, dass sie versuchen, die laufende Debatte um Teilhabe am Theater (und an Gesellschaft) mit theatertheoretischen Fragen an das Dispositiv Theater und nicht zuletzt die Struktur des Auftretens zu verbinden: In der aktuellen theaterpraktischen Diskussion laufen implizit abstrakte theoretische Fragen mit, die sich ihrerseits im Praktischen verschieben und differenzieren. Mit den hier versammelten Aspekten eines vielleicht möglichen ‚postinklusiven‘ Theaters hoffen wir, zu einer solchen Differenzierung beizutragen.

Hamburg, Februar 2022

Tobias Funke, Mirjam Groll, Martin Jörg Schäfer

Referenzen

- Aggermann, Lorenz/Döcker, Georg/Siegmund, Gerald (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in Ordnung der Aufführung*. Frankfurt a.M. 2017.
- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München 1986.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 1967.
- Boger, Mai-Anh: „Theorie der trilemmatischen Inklusion“, in: Schnell, Irmtraud (Hg.): *Herausforderung Inklusion. Theoriebildung und Praxis*. Bad Heilbrunn 2015, S. 51-62.
- <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all> (Zugriff am 6. Oktober 2021).
- Bruhn, Lars/Homann, Jürgen: „Wer spricht denn da? Kritische Anmerkungen zum Konzept der Selbstbetroffenheit“, in: David Brehme/Petra Fuchs/Swantje Köbsell/Carla Wesselmann (Hg.): *Disability Studies im deutschsprachigen Raum, Zwischen Emanzipation und Vereinnahmung*. Weinheim/Basel 2020, S. 82-88.
- Butler, Judith: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Frankfurt a.M. 2018.
- Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*. Zürich/Berlin 2011.
- <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/relaxed-performance> (Zugriff am 21.02.2022).
- <https://www.facebook.com/burningissueskonferenz/photos/wir-sind-dorisdean-wir-sind-nicht-inklusiv-wir-sind-post-inklusiv-wir-werden-beh/446706005896607/> (Zugriff am 15. Oktober 2021).
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1997.
- Malzacher, Florian: *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*. Berlin 2020
- Menke, Bettine: „ON/OFF“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 180-188.

- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L.: "Introduction: Disability Studies and the Double Bind of Representation", in: ders./dies. (Hg.): *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*. Ann Arbor 1997, S. 1-31.
- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L.: *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor 2000.
- Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (10th Anniversary Edition). New York 2019.
- *Mythen der Zweckmäßigkeit – a Digitally Enhanced Performances*; Regie und Fassung: Karin Nissen-Rizvani, Programmierung und Digitalisierung: Ilya Mirsky, Premiere: 17. Juni 2021, Klabauter Theater Hamburg.
- <http://www.no-limits-festival.de/intro/> (Zugriff am 6. Oktober 2021).
- *Publikumsbeschimpfung. Ein Tanztheaterstück angelehnt an Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“*; Regie und Fassung: Henri Hüster, Choreografie: Vasna Aguilar, Premiere: 29. Oktober 2020, Klabauter Theater Hamburg.
- Rebentisch, Juliane: *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*. Berlin 2022.
- Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt a.M. 2011.
- <https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/forschung/veranstaltungen/2021-postinklusives-theater.html> (Zugriff am 6. Oktober 2021).
- <https://taz.de/Festival-fuer-Disability-Art-No-Limits!/5635591/?go-Mobile2=1574208000042> (Zugriff am 6. Oktober 2021).
- Vogel, Juliane: „Who’s There?’ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: dies./Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 22-37.
- Wihstutz, Benjamin: „Nichtkönnen, Nichtverstehen. Zur Bedeutung einer Disability Aesthetics“, in: Kreuder, Friedemann/ Koban, Ellen/ Voss, Hanna (Hg.): *Re/Produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld 2017, S. 61-74.
- Zellner, Juliane/Lobbes, Marcus/Zipf, Jonas (Hg.): *Transformers. Digitalität, Inklusion, Nachhaltigkeit*. Berlin 2021.

Funke, Tobias/Groll, Mirjam/Schäfer, Martin Jörg: „Auftrittsmöglichkeiten. Zu dieser Ausgabe und den Beiträgen“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 4-17, DOI 10.21248/thewis.10.2022.118 CC BY 4.0.

„Wie sollen wir weiterspielen?“

Über das Repräsentations- und Stellvertretungsdilemma in Inszenierungsentscheidungen anhand des dokumentarischen Real-Live Games *Escape the Room 2.0*

Sophia Hussain

Abstract

Das Projekt *Escape the Room 2.0 – Unlearn racism, verlerne Diskriminierung und Vorurteile* fand als digitales Real-Life Game zum Thema Diskriminierungserfahrungen im Alltag von Jugendlichen im Rahmen des KRASS Kultur Crash Festivals auf Kampnagel statt. Der Artikel lässt die Leser:innen selbst an die Stelle der Entscheidungstragenden im Produktionsteam treten und aktiv Szenarien durchspielen, die im Umgang mit Besetzungs- und Inszenierungsfragen in der Theaterarbeit auftauchen.

In diesem Text werden Sie eingeladen, Entscheidungsprozesse um Inszenierungs- und Besetzungsfragen anhand des Real-Live Games *Escape the Room 2.0* nachzuspielen. Sie nehmen hierfür die Perspektive des Entscheidungstragenden innerhalb des Produktionsteams ein.¹ Als diese:r durchlaufen Sie unterschiedliche Szenarien, in denen Sie auf Repräsentations- und Stellvertreterdilemmata stoßen, für die es inszenatorische Entscheidungen zu fällen gilt. Treffen Sie Ihre Wahl nach eigenem Ermessen und folgen Sie dem Text entsprechend.

¹ Dieser Text basiert auf der Inszenierung *Escape the Room 2.0* auf Kampnagel (<https://www.kampnagel.de/de/programm/escape-the-room-20-unlearn-racism-verlerne-diskriminierung-und-vorurteile/>). **Wie sollen wir weiterspielen?** ist nicht Teil von *Escape the Room 2.0*, sondern wurde auf Basis des Vortrags „Wie sollen wir jetzt weiterspielen?“ *Ein immersives Live Game und das Theater der Empowerten* vom 25. Juni 2021 im Rahmen des Workshops *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* an der Universität Hamburg entwickelt. Die Entscheidungssituationen sind von tatsächlichen Begebenheiten innerhalb des Produktionsprozesses inspiriert.

Wenn Sie vorab allgemeine Informationen zum Real-Live Game *Escape the Room 2.0 – Unlearn Racism, verlerne Diskriminierung und Vorurteile* erhalten wollen, springen Sie bitte zum Kapitel **Escape the Room 2.0: SPIELAUFBAU**. Gehen Sie zu **SARA**, um das Spielprinzip von *Escape the Room 2.0* anhand eines Auszugs aus einem Originalskript auszutesten.

Lesen Sie hier weiter, um zu **starten**.

START

Sie dürfen **einmalig** einen **JOKER** setzen. Nutzen Sie diesen, falls Sie bei der Entscheidungsfindung nicht weiterkommen.

Stellen Sie sich vor, Sie wurden engagiert, um Skripte für Tagesabläufe aus der Egoperspektive von Menschen mit Diskriminierungserfahrungen zu entwickeln und für ein Real-Live Game als eine Art theatrales Antidiskriminierungstraining zu inszenieren, welches als pädagogisches Tool für Jugendliche verwendet werden soll. Dafür liegen Ihnen die Ergebnisse einer Datenerhebung mit Schüler:innen zu erlebten Diskriminierungssituationen vor. Ferner sind Sie dazu eingeladen, biografisches Material miteinzubringen. Ziel ist, die Geschichte eines fiktiven Charakters zu entwickeln, der an verschiedenen Orten aufgrund eines Diskriminierungsmerkmals (bspw. ethnische Herkunft, Geschlechtsidentität, Religion, Behinderung) benachteiligt oder angegriffen wird.

Während im Theater zumeist keine Übereinstimmung zwischen Biographien von Darstellenden und Figuren erwartet wird, wird in dieser Produktion gesetzt, dass inszenieren soll, wer einen biografischen Bezug zum Erzählten hat. Nun liegt es an Ihnen, aus Autofiktion und aus Erfahrungsberichten gewonnener Dokumentation eine:n geskriptete:n Stellvertreter:in zu entwickeln.

Die Rahmung des Games legt die Anzahl der Perspektiven auf fünf fest, die auf insgesamt drei Regieteams verteilt werden. Probenräume und -zeiten sind limitiert, weshalb Sie versetzt arbeiten. Nachdem die anderen Teams bereits mit den Proben begonnen haben, starten Sie als letzte:r. Man tritt mit dem Wunsch an Sie heran, die Geschichte eines Charakters zu entwickeln, dessen Diskriminierungsmerkmal nicht mit ihren eigenen Erfahrungen übereinstimmt: Sie werden gebeten, einen Tag aus der Perspektive einer Hijab tragenden Schülerin zu inszenieren. Dies widerspricht zwar der ursprünglichen Setzung, sei mit Blick auf das Zielpublikum jedoch dringend

erwünscht. Im Folgenden geht es konkret um den Entscheidungsprozess dieser Besetzungsfrage. Wie wollen Sie weiterspielen?

Wenn Sie an der Setzung festhalten wollen, dass nur inszenieren soll, wer einen biografischen Bezug zum Erzählten aufweist, gehen Sie zu **A**.

Wenn Sie glauben, dass die Inszenierung auch unabhängig der biografischen Erfahrungen von Regisseur:innen umgesetzt werden kann, gehen Sie zu **B**.

A

Sie entscheiden sich dafür, die Geschichte einer Hijab tragenden Schülerin nicht zu inszenieren. Diese Diskriminierungsperspektive wird in der Produktion keine Bühne erhalten. Der Entscheidungsprozess ist damit abgeschlossen. Ihr Spielzug endet hier. Gehen Sie zurück zum **START** oder springen Sie zum Kapitel **Escape the Room 2.0: SPIELAUFBAU**, um allgemeine Informationen zur Produktion *Escape the Room 2.0* zu erhalten.

B

Sie übernehmen die Entwicklung und Umsetzung des Skriptes für *Sara Karimi*. Auf Basis Ihrer Recherche und unter Zuhilfenahme der Datenerhebung unter Hamburger Schüler:innen entwickeln Sie fünf Szenen aus der Egoperspektive der jungen, Hijab tragenden Figur. Weil aus der Inszenierung ein pädagogisches Tool für den Einsatz im Unterricht an Schulen entwickelt werden soll, setzt sich der Cast zielgruppengemäß aus jungen Performer:innen (Schüler:innen) zusammen. Für die Rolle der Protagonist:innen gilt, dass diese nur verkörpern soll, wer einen biografischen Bezug zur Diskriminierungsperspektive aufweist. Die jungen Performer:innen werden über den Proben- und Aufführungszeitraum in die Entwicklung des Skriptes eingebunden und müssen wiederholt potentiell triggernde Situationen reenacten. Es stellt sich die Frage nach der Verantwortbarkeit bei der Besetzung durch Schüler:innen, da diese potentiell verletzenden Situationen ausgesetzt sind und sich durch den Druck der Theatersituation nicht in der Lage sehen könnten, ihr Unbehagen mit der Aufführung zu artikulieren. Sollen stattdessen erwachsene und ausgebildete Performer:innen die Rollen der Jugendlichen übernehmen? Wie wollen Sie weiterspielen?

Wenn Sie *Sara* mit einer Schülerin besetzen wollen, gehen Sie zu **C**.

Wenn Sie denken, dass die Rolle der Protagonistin *Sara Karimi* von einer ausgebildeten Performerin übernommen werden soll, gehen Sie zu **D**.

C

Sie wollen die Rolle der *Sara* durch eine Schülerin besetzen. Die Proben- und Aufführungsphasen liegen in der Unterrichtszeit und nur eine begrenzte Anzahl von Schüler:innen wird von den kooperierenden Schulen für die Produktionszeit freigestellt. In der Klasse, aus der Sie ihren Cast bilden, befindet sich keine Hijabi. Eine erweiterte Suche an den Schulen bleibt erfolglos. Die angefragten Schüler:innen befinden sich entweder im Abitur, haben kein Interesse oder lehnen eine Teilnahme schlicht ab. Zudem fällt die Produktionszeit in den Ramadan. Sie können sich an dieser Stelle dafür entscheiden, das Inszenierungsvorhaben abubrechen und den Spielzug beenden. Gehen Sie hierfür zurück zum **START** oder springen Sie zum Kapitel **Escape the Room 2.0: SPIELAUFBAU**, um allgemeine Informationen zur Produktion *Escape the Room 2.0* zu erhalten. Sie haben ferner die Möglichkeit, noch eine professionelle Performerin zu besetzen. Allerdings hat die vorangegangene Suche viel Zeit in Anspruch genommen und an diesem Punkt fehlen Ihnen Zeit und Budget, um weitere externe Performer:innen zu casten. Gehen Sie zu **E**.

D

Sie beginnen eine vergebliche Suche nach Hijab tragenden Performer:innen in sämtlichen einschlägigen Schauspieler:innendatenbanken des deutschsprachigen Raums und veröffentlichen zusätzlich einen Castingaufruf über Social Media. Ihre Unterfangen bleiben ergebnislos. Der Spielzug ist beendet. Gehen Sie zurück zum **START** oder springen Sie zum Kapitel **Escape the Room 2.0: SPIELAUFBAU**, um allgemeine Informationen zur Produktion *Escape the Room 2.0* zu erhalten.

E

Da die Premiere näher rückt, müssen Sie nun schnelle Entscheidungen treffen. Ihnen bleibt noch die Option, aus dem Cast der bereits engagierten Performer:innen diejenige zu wählen, die die Rolle der *Sara Karimi* konfessions- und hijabunabhängig übernimmt. Damit brächen Sie mit der ursprünglichen Setzung sowohl auf Regie- wie auch auf Darsteller:innenseite, würden jedoch daran festhalten, der Diskriminierungsperspektive eine Bühne zu geben. Da die Szenen aus der Egoperspektive erzählt werden und das Publikum der Geschichte über den Videostream einer Helmkamera auf dem Kopf der Protagonist:innen folgt, könnten Sie die Rolle besetzen, ohne sie jemals zeigen zu müssen. Sichtbar sind nur die Rollen,

die den Antagonismus der Geschichten repräsentieren. Diese wurden von Beginn an unabhängig von den Merkmalen der Performer:innen besetzt. Hier spielen alle alles. Wollen Sie dieses Besetzungsprinzip auch für die Rollen anwenden, durch die das Publikum die Diskriminierung erleben soll? Kann eine Produktion, die sich auf Rezeptions- und Produktionsseite der Antidiskriminierung verschreiben will, alle alles spielen lassen?

Lesen Sie in der **Fußnote 2**, wie das Besetzungsdilemma in der realen Produktion schließlich gelöst wurde.

JOKER

Das Prinzip des Real-Live Games *Escape the Room 2.0* sieht vor, dass das Publikum dem Geschehen über einen live auf Leinwand übertragenen Videostream folgen kann. Hierfür wird die Protagonistin der Perspektive mit einer Helmkamera ausgestattet. Sie selbst ist dadurch mit Ausnahme ihrer Hände nicht zu sehen, während sie auf andere Charaktere in den Szenarios trifft. Aus den Aufnahmen entsteht in der Postproduktion ein Mobile Game, das im Unterricht an Schulen eingesetzt werden soll. Hierfür werden sämtliche Charaktere digital verändert, sodass die Performer:innen nicht erkenntlich sind. Da Sie sich für den Joker entschieden haben, ist anzunehmen, dass Sie an dem Besetzungsvorhaben, das darauf abzielte, diejenigen mit Regie und Performance zu betrauen, die einen biografischen Bezug zur erzählten Diskriminierungsperspektive aufweisen, gescheitert sind. Überlegen Sie an dieser Stelle, ob die technische Rahmung Ihnen erlauben kann, die strenge Setzung aufzulockern. Hierfür kann ein Stellvertretungssystem mit Hijab tragenden Schülerinnen entwickelt werden. Diese, die jedoch anonym bleiben möchten und entsprechend auch nicht als Performerinnen in Erscheinung treten, inspizieren das von Ihnen entwickelte Skript und geben es zur Aufführung durch eine:n gewählte:n Performer:in aus dem Cast frei – unabhängig von Diskriminierungsmerkmalen.² Doch was bedeutet das für eine Produktion wie diese? Wenn wir dem Repräsentations- und Stellvertretungsdilemma durch derlei Kniffe entkommen und am Ende alle alles spielen und inszenieren können, hat *Escape the Room 2.0* dann seine Aufgabe erfüllt oder verfehlt?

² Als ich als künstlerische Leiterin in der Produktionsphase an diesen Entscheidungspunkt gelangt war, stieß unerwartet Kübra Bora, eine Hijab tragende Hamburgerin, als junge Performerin in letzter Sekunde zu meinem Team hinzu und übernahm die Rolle der Sara Karimi.

Escape the Room 2.0: SPIELAUFBAU

Zuschauen ist eine Form der Unterdrückung³

Escape the Room 2.0 – Unlearn Racism, verlerne Diskriminierung und Vorurteile war ein dokumentarisches Real-Live Game, das im Rahmen des KRASS Festivals auf Kampnagel am 19. Mai 2021 Premiere feierte. Das Spielprinzip des Real-Live Games folgte der Methode des Theaters der Unterdrückten nach Augusto Boal und setzte sich zum Ziel, die Zuschauenden durch direkte Aufforderung aus ihrer Passivität zu locken und zum Eingreifen in den Szenenverlauf zu bewegen. Hierfür wurde das Publikum in die Halle 3 im Hamburger Oberhafenquartier geladen, in die ein Escape Room von etwa 130 Quadratmetern gebaut worden war, durch dessen fünf Unterräume sich die Performenden wie durch ein Computerspiel in mehreren Levels spielten. Die fünf durch Geheimgänge verbundenen Kammern – Jugendzimmer, Bus, Klassenzimmer, Kiosk und die sogenannte Synapsenparty – bildeten typische Begegnungsstätten und Konflikträume innerhalb eines Schüler:innenalltags ab. Die vier Liveshows von *Escape the Room 2.0* bildeten nach einer vorangegangenen Datenerhebungsphase mit Hamburger Schüler:innen die Grundlage für die Entwicklung eines Mobile Games⁴, das im Unterricht an Schulen zum Einsatz kommen soll. Mobile Game und Real-Live Game fungieren dabei als Empowerment-Werkzeug für Publikum und Performende. Insgesamt drei Regieteams inszenierten fünf Tagesabläufe, durch die jeweils ein:e mit einer Helmkamera ausgestattete:r Performer:in führte. Die Videoaufnahmen wurden live in den hinteren Teil der Halle auf eine Leinwand übertragen, vor der das Publikum im Beisein des Spielleiters dem Geschehen im Escape Room aus der Egoperspektive der Protagonist:innen folgte. In den Räumen wurden die Protagonist:innen Opfer verschiedener Diskriminierungsmomente, denen sie mithilfe der Publikumsentscheidungen entkommen sollten, bis sie am Ende die Synapsenparty, eine Art fiktionalen Safe Space, erreichten. Unter dem gesetzten pädagogischen Ziel des Empowerments sollten die Situationen in einer sicheren und ermächtigenden Abschlussituation ausgehen, auch wenn dies nicht zwangsläufig der Realität entspricht.

³ Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten*. Frankfurt a.M. 1979, S. 119.

⁴ Zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Beitrags im August 2021 befindet sich das Mobile Game noch in der Produktionsphase.

Die Hijab tragende Sara war eine fiktive Protagonistin, deren Diskriminierungserlebnisse im Escape Room inszeniert wurden, neben dem von Armut betroffenen *Albert*, der Schwarzen Schülerin *Glory*, der jungen Romni *Vanessa*, und *Alex*, einer:in non-binary Schüler:in. Die Skripte der einzelnen Perspektiven wurden von den jeweiligen Regisseur:innen in Zusammenarbeit mit den Performer:innen erstellt. Ihre Geschichten setzten sich überwiegend aus den Erlebnissen von Hamburger Schüler:innen zusammen, die in der ersten Phase der Produktion mittels Fragebögen an den kooperierenden Schulen erhoben wurden. Die Inszenierenden sowie die Performer:innen trugen zusätzliches biografisches Material bei. Aus dem Spektrum der dokumentierten Erfahrungen diejenigen zu bestimmen, die als Stellvertreter in den Erzählungen der Protagonist:innen eine Auftrittsmöglichkeit erhalten, ebenso wie die Auswahl der Darstellenden, war ein Prozess, der das Produktionsteam wiederholt vor grundlegende Entscheidungen stellte. Am Ende sind es nicht ausschließlich, jedoch maßgeblich diese Entscheidungen, welche die Frage nach den Auftrittsmöglichkeiten in *Escape the Room 2.0* beantworten.

Lesen Sie in einem Auszug des Skripts von **SARA**, wie das Spielprinzip umgesetzt wurde.

Escape the Room 2.0: SARA

Sara Karimi. Alter: 16 Jahre. Lieblingsfarbe: rot. Lieblingstier: Elefant. Lieblingsband: One Direction. Lieblingsserie: Euphoria. Hobbies: Line Dance und Zeichnen. Drei Dinge, die ich auf eine einsame Insel mitnehmen würde: Buch, Essen, Boot.

Level Zwei. Ort: Bus. Rollen: Sara, drei junge Männer.

Sara klettert durch ein Loch im Kleiderschrank des Jugendzimmers über die zurückgeklappte Sitzbank in einen Bus. Sie steht auf und blickt sich um. Im vorderen Teil des Busses sitzen drei junge Männer. Sara klappt die Sitze der Rückbank hoch und nimmt darauf Platz, sie lässt den Blick durch den vorderen Bereich des Busses schweifen. Plötzlich drehen sich die Köpfe der jungen Männer zu ihr herum. Die drei starren auf Sara – interessiert, anzüglich – blicken einander dann an, feixen. Sara schaut in ihren Schoß und knetet ihre Hände. Sie holt ein Paar Kopfhörer hervor und setzt sie auf. Musik ertönt. Die Männer stieren weiter in ihre Richtung, dann erhebt sich der Erste. Mit ruhiger Bedrohlichkeit wechseln die Männer wiederholt ihre Sitzplätze und drängen dabei immer weiter in den hinteren Teil des Busses auf Sara

zu. Zum Schluss bauen sie sich vor ihr auf und schirmen sie vom Ausgang ab. Die Musik verstummt. Einer der jungen Männer kommt Sara gefährlich nah, lacht ihr zähnebleckend ins Gesicht: „Na, Aishe, ganz allein ohne deine Brüder unterwegs?“ Der Zweite greift nach Saras Hijab und spielt beiläufig mit dem Saum. Mit falschem Grinsen: „Aber keine Angst. Wir können uns ja jetzt um dich kümmern.“ Ein lauter Gong ertönt. Das Kamerabild wechselt zum Spielleiter: „Eine brenzlige Situation, die viele Frauen, ob mit Hijab oder ohne, nur zu gut kennen. Sara will da irgendwie herauskommen. Liebes Publikum, wie sollen wir jetzt weiterspielen? Soll sie versuchen, an den Jungs vorbeizudrängen und die Situation verlassen oder soll sie kämpfen?“⁵

Wie sollen wir Ihrer Meinung nach weiterspielen?⁶

Blättern Sie zurück zum **START**, um sich spielerisch in diesen Entscheidungsprozessen auszuprobieren.

Escape the Room 2.0 – Unlearn Racism, verlerne Diskriminierung und Vorurteile

IDEE/KONZEPT: Eva Maria Stütting DRAMATURGIE: Nikola Duric
KOMMUNIKATIONSDESIGN: Katrin Bahrs / b-seiten BÜHNE: Felix Jung, Marc Einsiedel
FILM/BILDREGIE/TECH LEITUNG: Lion Frenster GAMEENTWICKLUNG: waza! Games Berlin
BETEILIGTE SCHULEN : STS Winterhude, STS Am Hafen, STS Otto Hahn, STS Stellingen, STS Niendorf, Gretel Bergmann Schule
REGIETEAMS: Mable Preach, Rike Maerten, Julia Merten, Sophia Hussain, Dominik Bliefert, Branko Šimić, Tina Keserović, Dzoni Sichelschmidt
MODERATION: Michel Abdollahi
DARSTELLER:INNEN: Andinia Owusu-Gyamfi, Bilkiss Bamba, Leila Atte-Oudeyi, Michelle „Mimi“ Lange, Mine Mokhlis, Mjellma Sala, Nasrin Azizi, Precious Kiesler, Michelle „Schelly“ Schiefer, Vanessa Stefanović, Anastasija Riter, David Gavrilović, Alexander Gavrilović, Albert Lichtenstern, Kübra Bora, Julian Bröcher, Puja Abbassi,

⁵ Ausschnitt aus dem Skript *SARA/HIJABI* von Sophia Hussain für *Escape the Room 2.0 - Unlearn Racism, verlerne Diskriminierung und Vorurteile*. Dokumentarisches Real-Live Game. Premiere: 19. Mai 2021, Halle 3 Oberhafenquartier, Hamburg.

⁶ Fiel die Wahl des Publikums darauf, die Situation schnellstmöglich zu verlassen, stieß Sara die Männer mit einem spöttischen Kommentar kraftvoll von sich und eilte aus dem Bus. Wählte das Publikum einen Kampf, so wurde die Situation durch einen magischen Kniff gelöst: Sara, zu deren Kostüm auf Wunsch der Performerin rote Westernstiefel gehörten, zauberte dann unter einem der Bussitze eine Peitsche hervor, lieferte sich zu den Klängen einer Mundharmonika ein Standoff im Mittelgang und schritt darauf siegreich aus dem Bus. Neben den zwei Entscheidungsmöglichkeiten konnte das Publikum zusätzlich den Fact-Button anwählen, durch welchen es von den Performenden oder dem Spielleiter mit zusätzlichen Hintergrundinformationen zur Situation versorgt wurde.

Robbe Parplies, Emil Lübbert, Bjarne Tiemann TON: Kay Engert LICHT: Arne Apitzsch, Annika Schlüter SOUNDDESIGN: Lukas Troendle SOCIAL MEDIA: Naomi Odhiambo, Tamika Odhiambo FOTO: Mario Ilić KOSTÜMBILD: Ineska Barić
TEXTBERATUNG: Maja Bogojević, Arpana Aysa Berndt

Referenzen

- Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten*. Frankfurt a.M. 1979.
- <https://www.kampnagel.de/de/programm/escape-the-room-20-unlearn-racism-verlerne-diskriminierung-und-vorurteile/>
- Skript *SARA/HIJABI* von Sophia Hussain für *Escape the Room 2.0 - Unlearn Racism, verlerne Diskriminierung und Vorurteile*. Dokumentarisches Real-Live Game. Premiere: 19. Mai 2021, Halle 3 Oberhafenquartier, Hamburg.
- **Wie sollen wir weiterspielen?** auf Basis des Vortrags „Wie sollen wir jetzt weiterspielen?“ *Ein immersives Live Game und das Theater der Empowerten* vom 25. Juni 2021 im Rahmen des Workshops *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* an der Universität Hamburg.

Hussain, Sophia: „Wie sollen wir weiterspielen?“ Über das Repräsentations- und Stellvertretungsdilemma in Inszenierungsentscheidungen anhand des dokumentarischen Real-Live Games *Escape the Room 2.0*“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 18-27, DOI 10.21248/thewis.10.2022.119 CC BY 4.0.

„Niemandland“ der ‚Flüchtlinge‘ – Theater und Politik der Hinzukommenden

Bettine Menke

Abstract

Mit *Hannah Arendt* ist das von staatlichen Regimen erzeugte „Niemandland“ der „Flüchtlinge“ zu denken. Dem setzt sie den dem Auftreten bestimmten *Erscheinungsraum* entgegen; dieser aber beruht auf Abgeschlossenheit und Ausschluss, die nichtbeschränkbare Vielzahl ist nicht gedacht; dagegen muss die Demokratie sich auf die Hinzukommenden hin delimitieren. Der theatrale Zeit-Raum ist nicht durch die Gewissheit vorgängiger Gemeinschaft gegründet, ist kein grenzsetzend in sich homogener, sondern provisorische Zone des Transitorischen, die Nicht-Identisches zulässt.

Giorgio Agambens Formulierung, „Flüchtling“ sei „die einzige Kategorie, die uns heute Einsicht in die Formen und Grenzen einer künftigen politischen Gemeinschaft gewährt“, ¹ ist mein Ausgangspunkt nicht nur weil des „Flüchtlings“ ‚Zugehörigkeit‘ zur „politischen Gemeinschaft“ infrage steht. Vielmehr bezeugt sich damit die Fragwürdigkeit von ‚Zugehörigkeit‘ selbst, und steht die Verbindung von Zugehörigkeit und Demokratie infrage, denn: Wer oder was ist der *demos* der Demokratie? Wer sagt „We the People“ wann und wo?² Was ist das für eine ‚politische Gemeinschaft‘, die sich auf vielfache Weise durch Ausschlüsse, Ausweisung und die Schaffung der Ausnahme erzeugt und manifestiert? „Flüchtlinge“ sind das Paradigma der von staatlichen Regularien und Operationen erzeugten Nicht-Zugehörigkeiten, die *Agamben* als ‚einschließenden Ausschluss‘ analysiert: ausgeschlossen vom Recht,

¹ Agamben, Giorgio: „Jenseits der Menschenrechte“, in: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich/Berlin 2001, S. 23-32, hier S. 22.

² Butler, Judith: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Frankfurt a.M. 2016, S. 201-248; vgl. Agamben, Giorgio: „Was ist ein Volk“, in: ders.: *Mittel ohne Zweck*, S. 35-40, hier S. 35f.

aus der vermeintlichen Normalität, nach staatlicher Vorgabe, eingeschlossen von staatlicher Gewalt: außer- oder vorrechtlichen Maßnahmen überantwortet. Sie bezeugen die Notwendigkeit, die Delimitierung von Demokratie zu denken: dies- und jenseits der vermeintlich gegebenen Zugehörigkeiten und Gemeinschaften, die sich als eine Öffnung auf die Zukünftigen vollzieht.

Hannah Arendt hat in ihrer Analyse in „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“ (ein Kapitel aus *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, zuerst engl. 1951, 1955 Arendts eigene Übers. ins Deutsche) die Diagnose der massenweisen Erzeugung von Flüchtlingen, Staatenlosen, Rechtlosen durch das im zwanzigsten Jahrhundert durchgesetzte Nationalstaatsprinzip gestellt,³ die sich so aktuell erweist, dass diese in den letzten Jahrzehnten vielfach wieder-, auch *gegen*-gelesen wird.⁴ Sie kennzeichnet den Ausschluss aus dem Recht, der Flüchtlinge vom Moment ihres Grenzübertritts an als Illegale definiert und als solche festhält, als Verweis in eine Ausnahmezone, in ein „Niemandland“,⁵ das sich im Lager realisiert. Das geschieht auch gegenwärtig.

Ich folge zunächst 1. Arendts Charakterisierung des von staatlichen Regimen erzeugten Ausnahme-Status des „Flüchtlings“ auch daher, weil sie diesen (auch) als eine Frage von Nicht-Zugehörigkeit, die Rechtlosigkeit als Verlust des Rechts ‚auf Mitgliedschaft in einem politischen Gemeinwesen‘ anspricht.⁶ 2. werde ich mit Arendts *Gegenmodell* einsetzen, als das ich den, nach dem Vorbild der *Polis* modellierten, „Erscheinungsraum“ lese. Ich stelle es infrage, weil es zum einen (schon) als Ideal

³ Arendt, Hannah: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, in: dies.: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (1955) (von H.A. ins Deutsche übertragen). Frankfurt a.M. 1997, S. 402-452; Orig. *The Origins of Totalitarianism*. New York 1951, S. 266–298.

⁴ Vgl. Menke, Christoph: „Zurück zu Hannah Arendt. Die Flüchtlinge und die Krise der Menschenrechte“, in: ders.: *Am Tag der Krise*. Berlin 2018, S. 95-114; Menke, Bettine: „Die Rechts-Ausnahme des Flüchtlings, der Nicht-Ort der Menschenrechte“ (Vortrag, Siegen Juni 2017), in: Köhler, Sigrid/Schaffrick, Matthias (Hg.): *Wie kommen die Rechte des Menschen in die Welt? Zur Aushandlung und Vermittlung von Menschenrechten*. Heidelberg (vorauss. Dezember 2022); hinsichtl. illegaler Migranten, Versklavter vgl. Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging*. London u.a., 2007.

⁵ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 404 f., in Übernahme der Arendt'schen Vokabeln Agamben: „Jenseits der Menschenrechte“, S. 29-32. Niemandland ist als *terra nullius* (Vismann, Cornelia: „Terra nullius. Zum Feindbegriff im Völkerrecht“, in: Adam, Armin/Stingelin, Martin (Hg.): *Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen*. Berlin 1996, S. 159-174, hier S. 162-164); zur souveränen Schaffung der Ausnahmezone (ausgenommen aus dem Gesetz, im Bann der Macht), Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002, S. 39, S. 27-29.

⁶ Vgl. Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, insb. S. 434-452; C. Menke: „Zurück zu Hannah Arendt. Die Flüchtlinge und die Krise der Menschenrechte“, S. 109 f.

beschränkend ist, denn es beruht auf Abgeschlossenheit und Ausschluss, genügt daher einem Denken der Demokratie der Moderne nicht, berücksichtigt weder die Vielzahl noch deren Nichtabgeschlossenheit. Die Ankunft und der gegenwärtig, anhaltend wirksam gemachte festsetzende Ausschluss der Fliehenden geben uns den Anhaltspunkt, dass Demokratie, wenn es sie geben soll, sich auf die Hinzu-kommenden hin delimitieren muss/müsste.⁷ Zum zweiten ist der theatralen Implikation des „Erscheinungsraums“ zu folgen; derart ist er einerseits auf die ihn konstituierenden Abscheidungen zu beziehen. Andererseits ist der theatrale Zeit-Raum nicht durch die Gewissheit vorgängiger Gemeinschaft gegründet, sondern durch jeweilige *performative* Interventionen reklamiert, ist er kein grenzsetzend abgeschlossener, in sich homogener, sondern provisorische Zone des Transitorischen, die Nicht-Gestalthaftes, Nicht-Identisches zulässt.

1.

Arendt stellt in ihrer so präzisen wie unerbittlichen Darstellung der Symptomatik der Flüchtlinge im zwanzigsten Jahrhundert die Diagnose des „Niedergangs des Nationalstaats“ von dessen Anfang an, unübersehbar, seit dessen Prinzip nach dem Ende des Ersten Weltkrieges sich durchsetzte. Die Erzeugung von Staatenlosen und Flüchtlingen ist die Rückseite der Etablierung von Nationalstaaten, Symptom der ‚inneren‘ systematischen Verfehltheit des Konstrukts des Nationalstaates, der als „alte Dreieinigkeit von Volk – Territorium – Staat“ supponiert wurde,⁸ die aber keineswegs miteinander übereinkommen. Vielmehr erzeugt die Durchsetzung des Nationalstaatsprinzips unmittelbar auch Minderheiten (das zeigt gegenwärtig die anhaltende Lage ‚nach Jugoslawien‘, *Homi K. Bhabha* schließt die Analyse des (Post-) Kolonialen an),⁹ von solchen Einwohnern, deren Zugehörigkeit, da sie an Kategorien wie Volk gebunden wird, zweifelhaft ist (sie mögen zwar ‚naturalisiert‘ werden, sind aber als bloß ‚naturalisierte‘ Staatsbürger unmittelbar *denaturalisierbar* und damit potentiell Staatenlose, zu denen sie sehr rasch – durch Ausbürgerung –

⁷ Vgl. Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a.M. 2000, S. 13 f., S. 46-49, S. 155 ff.

⁸ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 402.

⁹ Z.B. Bhabha, Homi K.: *Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung*. Wien 2017; u. anders Rothberg, Michael: „An den Grenzen des Eurozentrismus: Hannah Arendts *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*“, in: ders.: *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonialisierung*. Berlin 2021, S. 61-94.

werden),¹⁰ derart von Flüchtlingen und Staatenlosen. Diese bilden nicht eine „vorübergehende Anomalie“ „in einer ansonsten normalen Welt“, wie man wohl möchte,¹¹ sondern so systematisch, *Arendt* sagt: „chronisch“, wie in Massen, wiederkehrend, nicht restituierbar, zunehmend.¹²

Die von *Arendt* bemerkte, für den Nationalstaat kennzeichnende Überlagerung (der Kategorie) der *Staatszugehörigkeit* durch die (der) *Volkszugehörigkeit* im Sinne des *ethnos*,¹³ kennen wir aus den vergangenen Jahrzehnten: wo das Prinzip der Abstammung (und sei es kulturalistisch verkleidet) zur diskursiven Dominanz gebracht werden soll, im Rückgang auf nationale, kulturelle oder völkische Zugehörigkeit, Staatsbürger als bloß Eingebürgerte („Migrationshintergrund“ wird von den Wohlmeinenden unaufhörlich gesagt), woandershin-gehörige oder gar ‚zu entsorgende‘ markiert werden,

¹⁰ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 417-420, S. 423 f.; zu De-Naturalisierungen, Ausschreibungen, Massendeportationen S. 405, S. 417-425; zu ‚Aktionen‘ gegen ‚Ostjuden‘ seit 1918, ‚Polenaktion‘ 1938 vgl. Gosewinkel, Dieter: *Einbürgern und Ausschließen. Die Nationalisierung der Staatsangehörigkeit vom Deutschen Bund bis zur Bundesrepublik Deutschland* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 150). Göttingen 2001, hier Kap. V.7., S. 263-277, Kap. VII, S. 360-366).

¹¹ Ebd., S. 420, S. 402 f. Ausgehend vom nationalstaatlichen Prinzip politischer Organisation ist Staatenlosigkeit nicht vorgesehen, wird nur als vorübergehend angenommen, aber durch das Prinzip des Nationalstaats produziert, ein Skandal, der marginalisiert oder verschwiegen, der ausgeschafft werden muss. Den *Entzug* der Staatsbürgerschaft untersagt die *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte* 1948, das schützt aber nicht vor Staatenlosigkeit, wie gegenwärtige und immer zunehmende Zahlen (10 Millionen, <https://www.uno-fluechtlingshilfe.de/fluechtlinge/fluechtlingsschutz/staatenlose> (Zugriff am 5. Januar 2022)) zeigen: Palästinenser, diejenigen, die im ‚Heimatskonsulat‘ keine Papiere abholen wollen, im Libanon Geborene syrischer Eltern. Es gibt kein „Statut“, das die einmal staaten- und rechtlos Gewordenen *resituieren* würde, und kein ‚Territorium‘ für diese, so dass „die Zahl der potentiellen Staatenlosen ständig im Steigen begriffen ist“ (Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 417, S. 422), „da es ja nicht (oder noch nicht) möglich war, die Flüchtlinge selbst zu ‚liquidieren‘“ (S. 426).

¹² Arendt spricht von „Monotonie“ der Geschichte, mit der die „Masse der Recht- und Heimatlosen“ je wieder und erneut „vermehrt“, das Phänomen ubiquitär, „verschleppt“ wird (S. 416), wiederkehrend (S. 416 f.) und zunehmend (S. 424-426), im Unterschied zu frühneuzeitlichen Flüchtlingen „nirgends wieder ansässig gemacht“ (S. 402f., S. 416 f.), „weil es keinen ‚unzivilisierten‘ Flecken Erde mehr gibt“ (S. 444). Vgl. *Atlas der Staatenlosen. Daten und Fakten über Ausgrenzung und Vertreibung*. Rosa Luxemburg Stiftung, 2020.

¹³ Die „Eroberung des Staates durch die Nation“ ist „stets die dem Nationalstaat spezifische Gefahr“; „das Funktionieren des Nationalstaates“ bestimmt, „daß nur die nationale Abstammung den Gesetzesschutz wirklich garantiert und daß Gruppen einer anderen Nationalität nur durch Ausnahmerecht zu schützen sind, solange sie nicht völlig assimiliert sind und ihre volksmäßige Abstammung vergessen ist“ (Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 414). Zum Vordrängen der „Volkszugehörigkeit“ vgl. Gosewinkel: *Einbürgern und Ausschließen*, S. 360-368, S. 337. „[D]aß nationale Interessen allen Erwägungen juridischer Art überzuordnen waren“, proklamieren die totalitären Staaten, drückt die „Sprache des Mob“ „in brutaler Offenheit“ aus, ist für verfasste Nationalstaaten „tödlich“ (Arendt, S. 415, vgl. Tremmel, Hans: *Grundrecht Asyl. Antwort der Sozialethik*. Freiburg i.Br. 1992, S. 121, S. 117, S. 173-177).

wenn – vor das Grundgesetz zurückgreifend – (wieder einmal) eine sogenannte ‚Leitkultur‘ etabliert werden soll.¹⁴ Wer darf? Und wer *wollte* da dazugehören? Wer denn wäre ‚wir‘?

Arendts Diagnose erweist sich anhaltend, anders als Viele meinen wollen, bis in alle aktuellen Entwicklungen der Flüchtlingsregime als treffend: Denn bisher und fortwährend basieren, was sich gegenwärtig mit erneuter Virulenz äußert, alle internationalen und europäischen Verbünde wie auch alle Vereinbarungen wie die *Genfer Flüchtlingskonvention* (1951/ 1967) oder der *UN-Migrationspakt* (2018) auf dem Nationalstaatsprinzip und dem nationalen Staatsbürgerschaftsrecht.¹⁵

¹⁴ In der öffentlichen Diskussion werden auch Staatsbürger als bloß Eingebürgerte, kulturell andere ‚mit Migrationshintergrund‘ oder religiös Unterschiedene markiert (Aydan Özoğuz, die „in Anatolien [zu] entsorgen“ sei [so Alexander Gauland; vgl. Weissenburger, Peter: „Die Grenze des Sagbaren“, in: *taz* 29.8.2017], Mesut Özil, in der Mediendebatte zur WM 2018 in allen deutschen Medien), wird Staatsbürgerschaft ans Prinzip der Abstammung, der kulturellen (oder gar völkischen) Zugehörigkeit, eine vor- oder übergesetzliche ‚Leitkultur‘ gebunden (um 2000: Merz; 2016: de Maiziere, Seehofer; das wiederholt sich alle paar Jahre; vgl. aktuell Olga Grjasnowas Diagnose des Linguizismus, Rassismus der Sprachen, *Die Macht der Mehrsprachigkeit. Über Herkunft und Vielfalt*. Berlin 2021, S. 70-74). ‚Leitkultur‘, im Originalzitat AFD-Fraktion Thüringen 2016: „In alledem kommt die deutsche Seele zum Ausdruck, spiegeln sich Mentalität, Sichtweisen, Wahrnehmungen und Gefühle, die das prägen, was uns als Gemeinschaft ausmacht: unsere Dichter und Denker [wie z.B. Goethe, Schiller, Heine, Fontane, so Höcke], der Diplomingenieur, die D-Mark, das evangelische Pfarrhaus, die Fußball-Bundesliga, Gemütlichkeit, Grimms Märchen, ‚unsere‘ Komponisten [Bach? Beethoven? Mendelssohn Bartholdy? Wagner?], Martin Luther und die Reformation, Ordnungs- und Ordnungsliebe, das Reinheitsgebot, der Schrebergarten, VW Käfer und Trabant, Winnetou, Wurst [Thüringer Bratwurst, bayrische Weißwurst etc.]“, das „Schweinefleischgeschwätz“ (in „hart aber fair“, siehe *taz* 9./10.6. 2018, S. 33) bundesweit: Kantinen, Kindergartenmahlzzeiten (erneut Juli 2019, Bild-Kampagne, s. *taz*, 24.7.2019), AFD-Fraktion 12.11.2018 (*taz* 15.11.2018, S. 5). Das Rechtsempfinden des ‚Volkes‘ wird gegen gerichtliche Entscheidungen berufen (Frühjahr 2018). *Wer Deutschland nicht liebt, soll Deutschland verlassen*. (<https://philosophia-perennis.com/2017/01/21/wer-deutschland-nicht-liebt-soll-es-verlassen> 21.1.2017 [Zugriff am 5. Januar 2022]; dgg. „„Gelegenheit‘, ganz legal etwas für ein ‚sauberes Deutschland‘ in Eurem Sinne zu tun: Spendet, damit ein ‚linker rot-grün-versiffter Gutmensch‘ das Land verlässt!“ auf <http://www.wer-deutschland-nicht-liebt.de> [Zugriff am 5. Januar 2022]).

¹⁵ Internationalen Abkommen wie der *Genfer Flüchtlingskonvention* oder dem Abkommen über die Rechtsstellung der Flüchtlinge 28.7.1951 (Protokoll vom 31.1.1967) treten Nationalstaaten bei (vgl. Präambel, Art. 1, Art. 39), oder auch nur in Teilen, mit rechtlichen Vorbehalten: „Unterschiedliche Auffassungen bestehen zur Frage, ob die Genfer Flüchtlingskonvention auch in extraterritorialen Gebieten gilt – etwa auf hoher See und in den Transitbereichen von Flughäfen. Die deutsche Bundesregierung äußerte diesbezüglich 2006 die Auffassung, dass ‚nach ganz überwiegender Staatenpraxis‘ der in der GFK festgelegte Grundsatz der Nichtzurückweisung ‚erst bei territorialem Gebietskontakt, also an der Grenze und im Landesinnern‘ anzuwenden sei [...]. Für Europa ist die Frage der Gültigkeit der GFK auf hoher See von besonderer Bedeutung“ (https://de.wikipedia.org/wiki/Abkommen_über_die_Rechtsstellung_der_Flüchtlinge). Die *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte* (10. Dezember 1948) deklariert zwar ein Menschenrecht zur Ausreise aus dem eigenen Staat, „in anderen Ländern vor Verfolgungen Asyl zu suchen und zu genießen“ (Art.14), nicht aber zur Einreise in einen anderen, dies verpflichtet keinen Staat zur Aufnahme (vgl. Tremmel: *Grundrecht Asyl*, S. 91 f., S. 60). Ende 2018 wurden bezüglich des UN-Migrationspaktes von Interessierten Szenarien einer Bedrohung der Souveränität der Nationalstaaten an die Wand gemalt, obwohl der Pakt *nur* (Präambel 2.) „auf der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte“ und eh gültigen internationalen Pakten fußt: (4.) „Flüchtlinge und Migranten haben Anspruch auf dieselben allgemeinen Menschenrechte und Grundfreiheiten, die stets geachtet, geschützt und gewährleistet werden müssen. [...] Lediglich Flüchtlinge haben ein Anrecht auf den spezifischen internationalen Schutz, den das internationale Flüchtlingsrecht vorsieht.“

Das Konstrukt des Nationalstaats, das die unhaltbare ‚Einheit‘ des einander Widerstreitenden – Staatsbürgerschaft, nationale, kulturelle oder völkische und territoriale Zugehörigkeit – in Anspruch nimmt und zu erzwingen sucht, erzeugt die Ausschlussbewegungen, die, so *Arendt* im historischen und systematischen Argument, „immer größere [Menschen-]Gruppen“, Minderheiten, Staatenlose, Flüchtlinge in ein „Niemandland“ ohne „Recht noch Gesetz“ verwies,¹⁶ das als „Inter-
nierungslager“ realisiert wird.¹⁷ Genereller formuliert *Judith Butler*:

*We might expect that the state presupposes modes of juridical belonging [...], but since the state can be precisely what expels and suspends modes of legal protection and obligation, the state can put us, some of us, in quite a state. It can signify the source of non-belonging, even produce that non-belonging as a quasi-permanent state.*¹⁸

– So im Gespräch mit *Gayatri Chakravorty Spivak*, die rückfragt: „You said we’re reading *Arendt*“. *Butler* ergänzt, im amerikanischen Kontext müsse damit „slavery“ bezeichnet sein, und *Spivak* nachsetzend „as if colonized“.¹⁹

Die ‚Anomalie‘ der Flüchtlinge als *de facto* Staatenlose²⁰ ist durch die Regime, denen sie unterstellt sind, erzeugt. Die Grenz- und Flüchtlingsregime verwalten nicht Illegalität, sie schaffen sie.²¹ Unter geltendem EU-Grenzregime können Flüchtende nur als Illegale eintreffen; es gibt keinen anderen als den illegalen Grenzübertritt für Flüchtlinge in die BRD, in die EU, auch wenn man in dieser um Asyl ersuchen will, was nur auf dem Boden eines der Staaten geht.²² Diese Regime *machen* Flüchtlinge zu Gesetzlosen, die „sich bereits durch die Tatsache, daß [sie] existier[en], strafbar

¹⁶ *Arendt*: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 404 f. Der ‚Ausschluss‘ aus der „nationalstaatliche[n] Lebensform“ manifestierte sich schon in den „Ausnahmegesetzen“, die die mit den nach dem Ersten Weltkrieg neugeschaffenen Nationalstaaten neu geschaffenen ‚Minderheiten‘ betrafen (S. 404 f.).

¹⁷ Ebd., S. 417.

¹⁸ *Butler* in dies./*Spivak*: *Who Sings the Nation-State?*, S. 3 f., weiter S. 4-7.

¹⁹ *Spivak* in *Butler/dies.*: *Who Sings the Nation-State?*, S. 11, vgl. S. 70, S. 76, *Butler*, S. 20 f., S. 11-18, *Spivak*, S. 75.

²⁰ Zur Begrifflichkeit *Arendt*: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 417, S. 420 f. u.ö.

²¹ *Schneider*, *Florian*: „Fluchthelfer“, in: *Bröckling*, *Ulrich/Horn*, *Eva/Kaufmann*, *Stefan* (Hg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*. Berlin 2002, S. 41-57, hier S. 44 f., S. 51 f., S. 56 f.; vgl. *Horn*, *Eva*: „Der Flüchtling“, in: *Bröckling/Horn/Kaufmann* (Hg.): *Grenzverletzer*, S. 23-40, hier S. 27 f., S. 37-39.

²² Potentielle Asylsuchende können nicht ‚zu Hause‘ ein Visum für einen EU-Staat erhalten (weil ‚drohe‘, dass sie bleiben wollen könnten). Zur kontinuierlichen Einschränkung des legalen Zugangs vgl. *Holert*, *Tom/Terkessidis*, *Mark*: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*. Köln 2007, S. 40-48.

mach[en]“, dadurch, dass sie *da* sind, wo sie eintreffen, dadurch *dass* sie eintreffen: Illegale Einreise kann mit Gefängnis bis zu einem Jahr bestraft werden; „Menschen, die sich nie eines Vergehens schuldig gemacht hatten, [aber] dauernd von Gefängnisstrafen ereilt“ werden können,²³ d.i. die rechtliche Anomie einer *Illegalität* ohne Vergehen.²⁴ Geschaffen werden Zonen der Ausnahme vom Recht, bestimmt durch die vor- und außerrechtliche polizeiliche Gewalt, der diese Zonen unterstehen, in denen als symbolischen wie (auch) realisierten Orten die Ausgeschlossenen am Nicht-Ort festgesetzt sind, unter staatlicher Gewalt festgehalten. Die Gesetzlosigkeit, die „Anomie“, die den ‚Flüchtlingen‘ zugeschrieben ist, affiziert, darauf macht *Arendt* aufmerksam, mit der „Anomalie“ des juridischen Systems die Staaten selbst ‚im Innern‘, gerade wenn diese rechtsstaatlich verfasst sind: *Arendt* spricht vom selbsterzeugten „Fluch“.²⁵ Was als *vorübergehende* und *begrenzte* Anormalität durchgehen sollte, „schleppte“ „die Gesetzlosigkeit“ „in die Innenpolitik der betroffenen [auch der verfassten, rechtsstaatlichen] Länder“ ein:²⁶ mit der Schaffung von Zonen der Gesetzlosigkeit, d.h. der Ausnahmegesetze und -regularien, wie der ‚Emanzipation der Polizei‘ aus ihrer gesetzlichen Bindung,²⁷ der Einräumung eines ‚normalerweise‘ – was auch immer, bzw. *wen* auch immer das meint – *unsichtbaren* Polizei-„Staats im Staate“,²⁸ der auch symbolischen Machtmanifestationen, Spektakeln der Souveränität des Staates wie der Aktionen des „Mob“ gegen die durch das Agieren der staatlichen Instanzen Markierten,²⁹ den ins „Niemandland“ der Ausnahme Verwiesenen.

²³ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 428 f.; „die Strafe, die er für illegalen Grenzübertritt, illegalen Aufenthalt und illegale Arbeit zu erwarten hat, wird zumeist die, welche auf Einbruch steht, übertreffen“ (ebd.). Solche Anklagen und Verurteilungen können alle ‚illegal‘ Eintreffenden treffen; gegenwärtig grassieren Anklagen in Griechenland, Italien, Malta von Geflüchteten als ‚Schlepper‘, so dass sie zu vieljährigen Strafen verurteilt werden (*taz* 15.10.2021, S. 11, *taz* 8.11.2021, S. 1 u. 3, *taz* 18.11.2021).

²⁴ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 429. „Menschen ohne Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis [sind derart] gezwungen, sich außerhalb der für sie geltenden Gesetze zu stellen“, lernen „in der Illegalität ihren besten und verlässlichsten Schutz zu sehen“ (S. 427-29).

²⁵ „Die Flüchtlinge und Staatenlosen sind seit den Friedensverträgen von 1919 und 1920 wie der Fluch, der sich an alle neuen, im Bilde des Nationalstaates errichteten Staaten der Erde heftet.“ („Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 434). In den Flüchtlingen begegnen die Nationalstaaten *ihrer* Konstruktion als ihrer „Zerrüttung“ (S. 416, vgl. S. 414 f.).

²⁶ Ebd., S. 428, vgl. S. 433.

²⁷ Ebd., S. 429.

²⁸ Ebd., S. 431. „[D]ie Polizeimacht in der Herrschaft über große Menschengruppen, die von vorneherein, unabhängig von allen individuell begangenen Delikten außerhalb der Gesetze standen,“ „veranker[t]“ der deutsche Nationalsozialismus in den Nürnberger Gesetzen, der „Scheidung zwischen Reichsbürgern (Vollbürgern) und Staatsbürgern (Bürger zweiter Klasse ohne politische Rechte)“, die „ihre Staatszugehörigkeit auf dem Verordnungswege verlieren konnten“ (S. 432).

²⁹ Ebd., S. 414 f.; zu den Mechanismen der festsetzenden Ausweisungen an Randzonen, die auch die Funktion der Bildproduktion des „Auswurfs“ haben S. 405 (vgl. Holert/Terkessidis: *Fliehkraft*, S. 78-80).

Die „Sphäre des Gesetzes“ wird, so *Arendt* insb., verlassen, „sobald es sich darum handelt, den Staatenlosen auszuweisen“.³⁰ Da man Staatenlose „wegen ihrer Undeportierbarkeit in ein Heimatland nicht ausweisen“ kann, sieht sich der Staat in seiner Souveränität beschnitten, die sich (allein) in der Macht zur Verfügung über die *Ausweisung* manifestierte,³¹ die gegen diese aber nicht ‚durchgesetzt‘ werden kann, da „kein internationaler Status das Territorium ersetzen kann, auf das man einen unerwünschten Ausländer abschiebt“.³² – Diese Beschneidung der Souveränität des Staates erbittert gegenwärtig offenbar wieder in besonderer Weise und fixiert den öffentlichen Diskurs an die (von *Arendt* unterstrichene) Frage: „Wie kann man den Staatenlosen wieder deportationsfähig [abschiebbar] machen?“³³ Das ist Maßgabe der europäischen Politik: mit den in die Türkei Zurückversendeten, deren Staatsbürger die Aufgegriffenen nicht sind, nach Libyen, dessen Staatsbürger die von der ‚Libyschen Küstenwache‘ (gemäß der Strategie der EU seit 2017) Zurückgeschifften auch nicht sind, usw.³⁴ – Rechtswidrig, gegen internationale Abkommen verstoßend erfolgen Pushbacks der fliehend auf ein Staatsterritorium Gelangten über die EU-Außengrenze, die den Zugang zum Asylverfahren verwehren: gegenwärtig (2021/22) von polnischen Streit- und Polizeikräften zurück nach Belarus fast ohne europäische Widerrede, von Kroatien, fortlaufend aus Griechenland.³⁵ – Internierungslager sind

³⁰ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 434.

³¹ Ebd. S. 427. „[A]uf das Recht der Ausweisung [kann der souveräne Staat] schon darum nicht verzichten, weil er im Prinzip überhaupt nur auf Grund dieses Rechtes Fremde auf sein Territorium läßt“; die Staaten sind „in keiner Domäne souveräner [...], als wo es sich um ‚Emigration, Naturalisation, Nationalität und Ausweisung‘ handelt.“ (S. 422). Vgl. Butler in dies./Spivak: *Who Sings the Nation-State?*, S. 102 f.

³² Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 427. Es gibt kein Territorium für diesen Status.

³³ Ebd., S. 427 f.

³⁴ Schulte, Ulrich: „Koalition der Schande“, in: *taz* 24.8.2017, S. 2. Im November 2018 wurde von Überlebenden und Angehörigen von Ertrunkenen (einer Seenotsituation am 6. November 2017) Klage beim Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte eingereicht, um „feststellen zu lassen, dass Italien nicht die libysche Küstenwache benutzen darf, um Schutzsuchende zurückzuweisen“ (*taz* 7.11.2018).

³⁵ Zur Widerrechtlichkeit dieses Vorgehens ‚zum Schutz der EU-Außengrenze‘ gab es kaum Widerrede, weder von den amtierenden Außen- und Innenministern noch in der öffentlichen Meinung, stattdessen Rede vom ‚hybriden Krieg‘ (Seehofer), das Angebot der EU, durch Frontex auch diese Grenze befestigen zu lassen, vgl. *taz* 21.9.2021, S. 9; 15.10.2021, S. 4/5; 16.10.2021, S. 3; 21.10.2021, S. 3; 23./24.10.2021, S. 16; 10.11.2021, S. 2; 15.11.2021; 15.12. 2021. Europa gibt „freie Hand, gesetzlose Zonen“ einzurichten (Dakowska, Dorota: „Politisch instrumentalisiert. Offener Brief zur Flüchtlingspolitik der EU“, in: *taz* 19.12.2021, <https://taz.de/Offener-Brief-zur-Fluchtpolitik-der-EU/!5820776&s=offener+Brief/> (Zugriff am 5. Januar 2022)). Berichte und Videos (*monitor*) Oktober 2021; ‚Kritik‘ der EU-Kommission (*tagesschau* 7.10.2021, 17:37), des Europarats (*tagesschau* 3.12.2021, 10:30), Gewalt wird durch Geld aus Deutschland und der EU ermöglicht, *taz* 11.10. 2021, *pro asyl* 27.11.2021; zu den steigenden Abschottungs-Geldern der EU vgl. *taz* 8.12.2021, 25.10.2021; außerhalb der EU *taz* 8.11.2019, S. 5. Zu Pushbacks der griech. Küstenwache (am 9. November 2021 wird Mitsotakis auf einer Pressekonferenz konfrontiert), zur Rolle der (und Kofinanzierung durch die) EU s. *taz* 29.12.2021, S. 2; sowie: April 2020 über den Evros in die Türkei, 22. Juni 2020 in der Ägais (*pro asyl*, September

(wie auch immer sie jetzt geheißen werden), so *Arendt* so sarkastisch wie treffend, die „einzige patria, die die Welt dem Apatriden anzubieten hat“,³⁶ in die Staatenlose, die nirgendwohin: da in keinen anderen Staat, ausweisbar sind,³⁷ verwiesen werden, gegenwärtig in Ausnahmezonen: ‚Aufnahme‘einrichtungen wie „Ankerzentren“, Hotspots, die umgehend als Abschiebelager fungieren,³⁸ oder (möglichst auch räumlich) *anderswo*: (projektierte) „Ausschiffungsplattformen“ in nordafrikanischen Ländern usw.,³⁹ die festsetzen, vor allem die Bewegungen zu ‚uns‘ unterbinden sollen. Die Rede vom *Lager* hat keineswegs nur polemischen, sondern systematischen Sinn. *Agambens* Diagnose vom Lager als Symptom staatlicher Ordnung, hat sich als alles andere denn spekulative Übertreibung, vielmehr als beschreibender Realismus erwiesen.⁴⁰ Die *Ausnahme* vom Gesetz, von den für Staatsbürger geltenden Rechten, oder die *Vogelfreiheit* (von der *Arendt* spricht) bekommt als Nicht-Ort eine Verortung, ein übertragen wie wörtlich zeitlich und räumlich aufzufassendes *Niemandsland*, in dem die derart Gekennzeichneten durch staatliche Flüchtlingsregime festgehalten sind,⁴¹ auch bevor sie in Lager verwiesen und in diesen festgesetzt sind.⁴² Die Ausnahme einer Illegalität durch bloße *Existenz*, der durch staatliches Reglement: durch ihre *bloße* „Existenz“ Bestimmten, gibt das Paradigma des einschließenden Ausschlusses, manifest im Lager.⁴³

2020). Vgl. ausführlich zum Stand der Dinge und den verschiedenen Standards Niels Kadritzke: „Der systematische Rechtsbruch an Europas Grenzen. Wie Griechenland und Polen in der Asylpolitik Fakten schaffen“, *Le monde diplomatique* (deutsche Ausg.), Jan. 2022, S. 4-5.

³⁶ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 428. Das Internierungslager, „das vor dem Zweiten Weltkrieg doch nur eine ausnahmsweise realisierte Drohung für den Staatenlosen war, [ist] zur Routinelösung des Aufenthaltsproblems der ‚displaced persons‘ geworden“ (S. 417).

³⁷ „[W]eil es keinen ‚unzivilisierten‘ Flecken Erde mehr gibt“ (ebd., S. 444).

³⁸ „Ankerzentren“ mit Residenzpflicht, die die Abschiebbarkeit sichern sollen (*taz* 26.11.2018, S. 7; aktuelle Lage der Einrichtungen in Bayern, *taz* 16.4.2021, S. 4; 4.6.2019, S. 7; 13.7.2019), „Kontrollierte Zentren“ wie Hotspots in der EU mit ‚Residenzpflicht‘, *taz* 30.6./1.7.2018, S. 3.

³⁹ Vgl. *taz* 28.6.2018, S. 8; „Auf einer Plattform im Nirgendwo“ (EU-Gipfel zur Migration), *taz* 30.6./1.7.2018, S. 3.

⁴⁰ C. Menke: „Zurück zu Hannah Arendt“, S. 95-114.

⁴¹ Asyl-Einrichtungen setzen der „Ent-Ortung der *displaced persons*“ „eine massive Form der Festsetzung [...] entgegen“ (Horn: „Der Flüchtling“, S. 36 f.; vgl. Vogl, Joseph: „Asyl des Politischen. Zur Struktur politischer Antinomien“, in: Maresch, Rudolf/Werber, Niels (Hg.): *Raum – Wissen – Macht*. Frankfurt a.M. 2002, S. 156-172, hier S. 165-172).

⁴² Im *Niemandsland* (in vielfacher Hinsicht) liegt das (2017) weltweit größte Flüchtlingslager Rukban in der Wüste zwischen Erdwällen *zwischen* Syrien und Jordanien (*taz* 10.7.2017).

⁴³ Paradigmatisch waren dafür ‚die Juden‘, durch ihre bloße Existenz bereits „zu ‚Feinden‘ erklärt, ohne ihnen Gelegenheit gegeben zu haben, selber Partei zu ergreifen“ (Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 443; vgl. dies.: „Wir Flüchtlinge“, in: dies.: *Zur Zeit: Politische Essays*, hg. von Marie Luise Knott, übers. von Eike Geisel. Berlin 1986, S. 7-21, hier S. 19 (zuerst als „We Refugees“, in: Menorah Journal 31 (1943); repr. In: Feldman, Ron H. (Hg.): *The Jew as Pariah. Jewish Identity and Politics in the Modern Age*. New York 1978, S. 55-67). Der ‚Mensch‘ ist reduziert auf das, was er (bloß) von Natur ist: „Ob der Jude in Ausschwitz oder die bosnische Frau in

Arendt zufolge kann ein rechtsstaatlich verfasster Staat nicht bestehen, „wenn nicht alle seine Bürger vor dem Gesetze gleich sind, [...] wenn ein Teil seiner Einwohner außerhalb aller Gesetze zu stehen kommt und *de facto* vogelfrei ist.“⁴⁴ Es drängt sich die Frage auf: Wer sind „alle seine Bürger“, die „vor dem Gesetze gleich“ sein müssen? Die Staatsbürger? Und wie verhalten sich zu diesen die „Einwohner“?

Arendt macht zwei Bewegungen der Ausdehnung der benannten Entrechtung aus: sie wird schrankenlos und ubiquitär. Der von „totalitären Regierungen“ als Entrechtete (durch die Aberkennung der Staatsbürgerschaft, radikale Verarmung, Erniedrigungen) geschaffene „Auswurf“ wird „wirklich“ zum „Abschaum“ der Menschheit, den niemand haben will, dadurch dass diese tatsächlich *niemand* aufnehmen will; damit ratifizieren die demokratischen Staaten, offenbar ohne Zögern, die Zuschreibungen durch die Unrechtstaaten (etwa Nazi-Deutschland).⁴⁵ Wer ‚heute‘ seine Rechte als Staatsbürger verliert, ist *überall* ohne Aufnahme und Ankunft, hat in der ‚einen‘ global nationalstaatlich organisierten Welt nirgendwo eine andere ‚Patria‘ als die Lager;⁴⁶ so Arendts unerbittliche Erwidern auf Kants „Idee zum Ewigen Frieden“, dessen „Gastrecht“ so gerne bezüglich der sog. ‚Krise‘ 2015 beigezogen wurde:⁴⁷ „[D]aß das Menschengeschlecht, das man sich so lange unter dem Bild einer Familie von

Omarska: Ins Lager gekommen sind sie nicht aufgrund einer politischen Auswahl, sondern einer, die auf [...] dem eigenen Blut, dem eigenen biologischen Körper“ beruht (Agamben, *Mittel ohne Zweck*, S. 115 f.), als „bloße[s] natürliche[s] Leben“, vom Gesetz *verlassen*, im Bann der Gewalt gehalten: einschließlich ausgeschlossen (S. 25, zum „Lager“, S. 46; ders., *Homo sacer*, S. 183-85).

⁴⁴ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 434. So formuliert sie den „Fluch, der sich an allen[!] neuen, im Bilde des Nationalstaates errichteten Staaten der Erde heftet“, für den zionistischen Nationalstaat, eine „Lösung der Judenfrage“, aber keine der Minderheiten- und Staatenlosen, der vielmehr „die Zahl der Staaten- und Rechtlosen um weitere siebenhundert- bis achthunderttausend Menschen vermehrte.“ (S. 433).

⁴⁵ So triumphieren die totalitären Regime, die „hierdurch [die massenhafte Produktion solcher Menschengruppen] dem Ausland, das innerhalb seiner eigenen Verfassungen unfähig war, den Verfolgten die elementarsten Menschenrechte zu sichern, ihre eigenen Maßstäbe aufzwingen“. „Wen immer die Verfolger als Auswurf der Menschheit aus dem Lande jagten [...], wurde überall auch als Auswurf der Menschheit empfangen, und wen sie für unerwünscht und lästig erklärt hatten, wurde zum lästigen Ausländer, wo immer er hinkam.“ (Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 405). Es „gelang [...], die Juden wirklich zum Abschaum der Menschheit zu machen“ (S. 406), so auf der Konferenz in Evian 1937 (S. 406, 424 f.), die in ihrem beschämenden Versagen gegenwärtig erinnert werden musste.

⁴⁶ Ebd., S. 444. Der „Verlust der Heimat und des politischen Status“ ist als ‚Staatenlosigkeit‘ „Ausstoßung“ aus der ‚Welt‘, in der das Nationalstaatsprinzip durchgesetzt ist; das neue Übel der Entrechtung von Millionen wurde „sogar [nur] möglich“, „weil es keinen ‚unzivilisierten‘ Flecken Erde mehr gibt“ (ebd.), sie daher anders als frühneuzeitliche Flüchtlinge „nirgends wieder ansässig gemacht“ wurden (S. 402 f., S. 416 f.).

⁴⁷ Immanuel Kant: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, herangezogen bez. der fliehend Ankommenden z.B. unter dem Titel: *Perspektiven europäischer Gastlichkeit*, hg. von Burkhard Liebsch/Michael Staudigl/Philipp Stoellger. Weilerswist 2016; Kants Beschränkung folgt Seyla Benhabib: „Das Recht auf Gastfreundschaft: Kants Weltbürgerrecht aus heutiger Sicht“, in: dies.: *Die Rechte der Anderen. Ausländer, Migranten, Bürger*. Frankfurt a.M. 2017, S. 36-55.

Nationen vorgestellt hatte, dieses Stadium *wirklich* erreicht hatte“, hat das „Resultat, daß jeder, der aus einer dieser geschlossenen politischen Gemeinschaften ausgeschlossen wurde, sich aus der gesamten Familie der Nationen und damit aus der Menschheit selbst ausgeschlossen fand“. ⁴⁸

Hinsichtlich der „Flüchtlinge“, *de facto* Staatenlose, der zu Rechts-Ausnahmen Gemachten, kann, so *Arendt*, nun keineswegs auf eine andere Zugehörigkeit, ein anderes Recht jenseits des der Staatsbürger, etwa die Menschenrechte, rekuriert werden. ⁴⁹ Vielmehr zeigt sich ihnen und an ihnen – im Verhältnis von Staatsbürger- und Menschenrechten – die Aporie der Menschenrechte: Wer keine Staatsbürgerrechte keines Landes, *nirgendwo* ‚genießt‘, hat (tatsächlich) nicht die Rechte *aller* Menschen, sondern keine. ⁵⁰ Jenseits der (bereits in der Ersten Französischen Republik mit „Volks“zugehörigkeit verquickten) Staatsbürgerschaft, ⁵¹ zeigt sich, zeigt *Arendt*, gibt es *keine* Zugehörigkeit, die irgendwelche Rechte garantierte. ⁵² *Wenn* die ‚Menschenrechte‘, als Fundament der Gesetze des Nationalstaats aufgefasst, ins Recht etwa der Französischen Republik und die Gesetze der Staatsbürger umgesetzt wurden, „dann mußten die verschiedenen Gesetze der Staatsbürger das unabdingbare Recht des Menschen, das an sich unabhängig von Staatsbürgerschaft konzipiert war, [...] konkretisieren“. Umgekehrt aber erscheinen dann, so *Arendt*, die

⁴⁸ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 439; dass „der Verlust der Heimat und des politischen Status identisch werden [konnte] mit der Ausstoßung aus der Menschheit überhaupt“ (S. 444). Nicht der Mangel an, sondern die *Ubiquität* des „Netzes“ von „Gegenseitigkeitsverträge[n] und internationalen Abkommen“ hat zur Folge, dass „wer nicht mehr in das Netz internationaler Gegenseitigkeitsverträge gehört, weil für ihn *keine Regierung und kein nationales Gesetz zuständig* ist, aus dem Rahmen der *Legalität überhaupt* herausgeschleudert ist und aufgehört hat, eine juristische Person zu sein“ (S. 440; Hvhg. B.M.). Cornelia Vismann pointiert das als die „bloßgelegte Konsequenz ubiquitärer Rechtsgeltung als Rechtsversagung“ („Menschenrechte: Instanz des Sprechens – Instrument der Politik“, in: dies.: *Das Recht und seine Mittel*, hg. von Markus Krajewski/Fabian Steinhauer. Frankfurt a.M. 2012, S. 228-252, hier S. 247).

⁴⁹ Vgl. C. Menke mit Arendts „andere[r] Kritik der Menschenrechte“ als Intervention in die gegenwärtige Debattenlage, gegen die falsche Alternative von Menschenrechtsproklamation und angeblichem „Wirklichkeitssinn“ („Zurück zu Hannah Arendt“, S. 96 ff., S. 105 f.).

⁵⁰ „[K]eine Paradoxie zeitgenössischer Politik ist von einer bittereren Ironie erfüllt als die Diskrepanz zwischen den Bemühungen wohlmeinender Idealisten, welche beharrlich Rechte als unabdingbare Menschenrechte hinstellen, deren sich nur die Bürger der blühendsten und zivilisiertesten Länder erfreuen, und der Situation der Entrechteten selbst, die sich ebenso beharrlich verschlechtert hat, bis das Internierungslager [...] zur Routinelösung des Aufenthaltsproblems der ‚displaced persons‘ geworden ist.“ (Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 417).

⁵¹ Kaum hatte „der Mensch“ sich als ein „aus allen Bindungen [...] völlig isoliertes Wesen etabliert“, „das seine ihm eigentümliche [...] neue Menschenwürde, nur in sich selbst vorfand“, „als er [...] auch schon [...] sich in das Glied eines Volkes verwandelte“ (Ebd., 436 f.). Die Etablierung des „Volkes“ bedarf des *Ausschlusses* – der nicht-‚Zugehörigen‘, vgl. dgg. die verharmlosende Formulierung der Selbstdefinitionen des Volks-Souveräns von Benhabib: *Die Rechte der Anderen*, S. 52-55.

⁵² Faktisch etwa bei der Konferenz von Evian 1937, vgl. Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 424 f., S. 406.

Menschenrechte als eine „Art [bloßen] zusätzlichen Ausnahmerechts“; „jedermann behandelt[] die Menschenrechte, als stellten sie ein Minimum an Recht“ für Ausnahmegruppen dar, „auf das sich [deren] Beschützer beriefen“.⁵³ Der Schutz durch die „allgemeinen und unabdingbaren Menschenrechte“ gilt nicht dem ‚Menschen‘ *als Bürger*, dessen Schutz durch die Rechte *als Staatsbürger* bereits gewährleistet ist, sondern er bezieht sich auf den aufs *Naturwesen* reduzierten ‚Menschen‘,⁵⁴ entblößt von allen kulturellen, sprachlichen und politischen Bestimm- und Bezogenheiten: *nackt*.⁵⁵ Außerhalb der Geltung von Recht und Gesetz der Staatsbürger, „[s]obald alle anderen gesellschaftlichen und politischen Qualitäten verloren waren, entsprang dem bloßen Menschsein keinerlei Recht mehr“, mussten die auf diesen Schutz Angewiesenen erfahren, dass der ‚nackte Mensch‘ schutzlos ist, der Schutz auch durch die Menschenrechte ausfällt.⁵⁶

Bei *Arendt* nimmt es sich so aus, als sei *das* Problem der ‚Menschenrechte‘, dass sie nicht kodifiziertes Recht von mit Macht ausgestatteten Instanzen ihrer Ausübung und Garantie sind. Sie hat ‚kein Auge‘ für den *negativen* Zug der ‚Erklärung der Menschenrechte‘: als Bezeichnung der „Lücke im Gesetz“ (*Cornelia Vismann*) und

⁵³ Ebd., S. 435, vgl. S. 406, S. 425 f.; dass die Zuständigkeit bei Wohltätigkeitsorganisationen lag, erleichterte es, sie „als bloß humanitär und zweitrangig abzutun“, S. 422; vgl. Horn: „Der Flüchtling“, S. 37-39.

⁵⁴ Die Bestimmung des Menschen *durch sein Menschsein* überhaupt: „nichts als Menschen“ *als Naturwesen* (Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 451, S. 444-446; vgl. *The Origins of Totalitarianism*, S. 297), zur Naturalisierung und Isolierung ‚als Menschen‘, vgl. C. Menke: „Zurück zu Hannah Arendt“, S. 105 ff.; vgl. Butler/Spivak: *Who Sings the Nation-State?*, S. 44-47.

⁵⁵ In „abstrakter Nacktheit“, so Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 448; zur naturrechtlichen Begründung der Menschen-Rechte, die den ‚Menschen‘ auf das reduziert, was er (bloß) von Natur sei, vgl. Agamben: „Jenseits der Menschenrechte“, S. 25; ders.: *Homo sacer*, S. 135-137, S. 143.

⁵⁶ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 448, S. 437. Wo sich zeigt, „daß keine dieser Menschengruppen ihrer elementaren Menschenrechte sicher sein kann, wo diese nicht von einem Staat geschützt sind, dessen Oberhoheit man nicht durch Geburt und nationale Zugehörigkeit untersteht“, werde „faktisch“ fraglich, „ob es überhaupt so etwas wie unabdingbare Menschenrechte gibt, das heißt Rechte, die unabhängig sind von jedem besonderen politischen Status und einzig der bloßen Tatsache des Menschseins entspringen“ (S. 438). *Das* ändern auch die (auf die Verbrechen des Nationalsozialismus wie das zum Teil beschämende Versagen der ‚Weltgemeinschaft‘ bzw. der Nationalstaaten, die diese agieren, reagierenden) internationalen Abkommen bzw. Erklärungen transnationaler Institutionen, die jeweils durch Nationalstaaten gezeichnet werden müssen, nicht: Auch die *Declaration of Human Rights* 1948 hat den von Arendt inkriminierten Status des ‚Ideals‘ und verweist die Realisierung an Wohlfahrtsorganisationen. Auch das Asylrecht war, Arendt zufolge, „kein Recht mehr [...], sondern [beruhte] nur auf Duldung, die [...] keineswegs auf die Proklamation der Menschenrechte zurückging“. „[A]ls geschriebenes Gesetz [sei es] in keiner modernen Konstitution [...] zu finden“ (S. 421); auch das deutsche Grundgesetz, selbst in der ersten Formulierung des Asylrechts als ‚Individualrecht‘ (Art. 16): *Politisch Verfolgte genießen Asylrecht* (bis 1993), verpflichtete den Staat nicht zur Aufnahme.

des Misstrauens gegenüber den Gesetzen und der Gesetzesförmigkeit als solcher,⁵⁷ als *Überschreitung* des gesetzten Rechts und staatlicher Souveränität.⁵⁸

Wenn die Menschenrechte als Vorgabe vor dem Gesetz *ins* kodifizierte Recht übersetzt sind oder wären, dann wären sie als rechtsstaatliche zum einen bloß dort in Geltung, *wo* und *wenn* es ihrer *als* Menschenrechte nicht bedürfte, zum anderen wären sie (bestenfalls) in Geltung, *wo* und *wie* sie nicht sie ‚selbst‘ sind, nicht *als* universelle, allgemeine, unabdingbare Menschen-Rechte, sondern als etwas anderes, nämlich *als* Gesetze, die als solche unter Bedingungen setzen⁵⁹ (so kann u.a., aber nicht zufällig an Art. 16 GG abgesehen werden).⁶⁰

Arendt lesend gewinnt *Butler* deren Argumentation mit einem performativen Zug eine Geste der Überschreitung ab. Sie setzt statt auf ‚gegebene‘, zugebilligte Rechte auf „performative contradiction“, die über das abgesprochene Recht ausgreift, das vom Gesetz nicht zugestandene Recht ‚ausübt‘;⁶¹ „exercise of freedom“ fußt *nicht* auf einem gegebenen, staatlich zu- oder aberkannten ‚meinem Recht‘, sondern ist stets ein ungegründeter Aus-Über-griff.⁶²

„Flüchtlinge“, die in der Nicht-Gestalt von Massen an *de facto* Staatenlosen erscheinen, die weder den ‚Schutz‘ des Staates, dem sie entflohen, der sie bedroht,

⁵⁷ Vgl. Vismann: „Menschenrechte“, S. 241.

⁵⁸ Für eine solche nicht aufs Naturrecht Bezug nehmende Deutung des Verhältnisses der Menschenrechte zu den Gesetzen vgl. Menke, Christoph: „Einleitung“ zu „I. Revolution“, in: ders./Raimondi, Francesca (Hg.): *Die Revolution der Menschenrechte. Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen*. Frankfurt a.M. 2011, S. 17-20. Derrida hat das Gesetz der „Gastfreundschaft“, auf das ‚seit 2015‘ hinsichtlich der fliehend Ankommenden gerne mit Kant rekurriert wurde (s.o. En. 49), als das der Überschreitung ausgemacht: Das unbedingte Gesetz der uneingeschränkten Gastfreundschaft ‚ist‘ nicht (*pas*), wäre *Überschreitung* der Gesetze der Gastfreundschaft, über die der *Herr* des Hauses, des *eigenen* Hauses geböte, und sie im Namen des *Eigenen* beschränkt. Die Relation des *einen* Gesetzes uneingeschränkter *Gastfreundschaft* und der jeweils dieses um- und unter Bedingungen setzenden, beschränkenden Gesetze wäre als Opposition von Ideal und Realisierung unzureichend aufgefasst: sie sind in antinomischer Weise aufeinander angewiesen, aporetisch aufeinander bezogen (Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*. Wien 2016, S. 59-64, vgl. S. 24-26, S. 44 f., S. 98 f.).

⁵⁹ Zur Inkommensurabilität von Gerechtigkeit und kodifiziertem Recht vgl. Hamacher, Werner: „Vom Recht, Rechte nicht zu gebrauchen. Menschenrechte und Urteilsstruktur“, in: Menke/Raimondi (Hg.): *Revolution der Menschenrechte*, S. 215-243, hier S. 232-243.

⁶⁰ Das *Grundgesetz*, das vor der Rechts- und konstituierten Gesetzesordnung deren Grund legen sollte, kann nach Regeln geändert, durch Verweise auf Gesetze und Regularien ‚ergänzt‘ und unter Bedingungen gestellt werden, die durch die Verwaltung exekutiert werden. Der Individualanspruch auf Asyl in Art. 16, der aber den Staat *nicht* verpflichtet, ist ein ‚verwaltetes Grundrecht‘, verweist auf die Ausländergesetze, steht unter Gesetzesvorbehalt; Schmälerungen erfolgten bereits weit vor der Schwelle der Änderung des Grundgesetzes (Tremmel: *Grundrecht Asyl*, S. 107-109, S. 151 f., S. 156-158, S. 89 ff.), wie dieser erneut 1993 durch ‚Zusätze‘ unter Bedingungen gestellt wurde.

⁶¹ Butler/Spivak: *Who Sings the Nation-State?*, S. 64. Butler billigt Arendt (‚to read her against herself‘) zu, „to make a very strong case for performative speech“ (S. 27).

⁶² „Arendt made clear that freedom is not a natural capacity that is deprived in the context of certain social and political formations; rather freedom is an exercise“ (ebd., S. 26; vgl. am Beispiel, S. 64).

in Anspruch nehmen wollen, noch den Schutz jenes Staates gewährt bekommen, dessen Territorium sie fliehend erreicht haben, erfahren, was nach dem Verlust der Bürgerrechte bleibt: die Ausnahme, der Ausschluss, die „Nacktheit“ *bloßen Lebens*,⁶³ deren Wirklichkeit die Lager sind. Dabei liegt, so *Arendt*, „im Begriff“ der Menschenrechte die böse „Paradoxie“, dass dieser „nicht nur“ „mit einem ‚Menschen überhaupt‘ rechnete, den es nirgends gab“,⁶⁴ sondern, dass der ‚Mensch‘ in seiner „Nacktheit“, umgekehrt in den „Flüchtlingen“ erkannt werden muss, die *alle* Rechte, in den Staatenlosen, die „die Bezüge zu der von Menschen errichteten Welt und zu allen Bezirken menschlichen Lebens, die das Ergebnis gemeinsamer Arbeit sind, verloren“ haben,⁶⁵ in den Existenzen *ohne Belang*, den auf ihr ‚nacktes Leben‘ Reduzierten: von der politisch-rechtlichen Ordnung ausgenommen, der Drohung der Gewalt unterstellt,⁶⁶ im *Niemandsland* der Lager.

Statt positiv Menschenrechte zu begründen,⁶⁷ erschließt *Arendt* von der „Lage der Rechtlosen“ her, welche Rechts-Verluste „sie in eine Situation absoluter Rechtlosig-

⁶³ Die „abstrakte Nacktheit“ des Lebens (*Arendt*: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 448), entblößt von allen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Bezügen, untersteht: vom Gesetz *verlassen*, der Drohung der Gewalt (S. 429; vgl. *Agamben*: *Mittel ohne Zweck*, S. 25-27, S. 47, S. 107 f.; ders.: *Homo sacer*, S. 39, S. 27-29, S. 142 u.ö.). *Agamben* spricht vom „nackten“ wie vom „bloßen“ Leben (das ist auch ein Übersetzungseffekt), vgl. *Homo sacer*, S. 12-21, S. 142, „Jenseits der Menschenrechte“, S. 27; *Mittel ohne Zweck*, S. 13, S. 17, S. 115 f. Das kann (malgré *Arendt*) auch auf Walter Benjamins Bestimmungen des Rechts, das als mythische Gewalt in unbestimmter Drohung hält, um mit jeder Rechtshandlung sich als Ganzes zu schützen, bezogen werden („Zur Kritik der Gewalt“, in: ders.: *Gesammelte Schriften* [GS], hg. von Tillman Rexroth/Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1. Frankfurt a.M. 1977, S. 179-203, hier S. 187f.).

⁶⁴ *Arendt*: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 436.

⁶⁵ Im „Zustand der Staatenlosigkeit, in welchem alle anderen Rechte verlorengegangen sind“, werde der „Naturzustand, in dem es ‚nur‘ Menschenrechte gibt“, „verkörpert“ (ebd., S. 449, S. 451; vgl. dies.: *The Origins of Totalitarianism*, S. 292-298; vgl. *Agamben*: *Homo sacer*, S. 142, 136f.).

⁶⁶ „Die Staatenlosen, die Überlebenden der Vernichtungslager, die Insassen der Konzentrations- und Internierungslager“ hatten „einzusehen, daß die abstrakte Nacktheit ihres Nichts-als-Menschseins ihre größte Gefahr war“ (*Arendt*: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 448, vgl. S. 429, S. 443); das ‚vom Gesetz verlassene‘ ‚nackte Leben‘ ist als ‚ausgeschlossenes‘ ‚eingeschlossen‘: der Drohung der Gewalt (vgl. die z.T. wörtlichen Übernahmen bei *Agamben*: *Mittel ohne Zweck*, S. 107 f., S. 115 f., S. 13, S. 25 ff., S. 29-32, *Homo sacer*, S. 39, S. 183 ff.).

⁶⁷ Versuche, ‚positive‘ Menschenrechte auszumachen, sind *Arendt* zufolge aporetisch („Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 436); vor und jenseits aller kulturellen und historischen Bestimmtheit wäre nicht Gleichheit, sondern der Menschen un kategorisierbare Verschiedenheiten, die allenfalls durch Begriffe wie Fremde: ‚aliens‘, ausschließend festgeschrieben werden. Dgg. sucht etwa Benhabib, die an *Arendt* anschließen will, erneut ihre universelle Geltung und positive Begründbarkeit (*Die Rechte der Anderen*, S. 54 f., S. 36-74; dies.: *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*. Frankfurt a.M. 2016, S. 48-75).

keit“ brachten, wie unter das „willkürliche Polizeireglement, das mit ih[nen] buchstäblich machen kann, was es will“,⁶⁸ das (verlorene) „Recht, Rechte zu haben“. ⁶⁹ Staatliches Agieren, Ausschlüsse, die in der Ausnahme einschließen, versetzen in jene Lage, in der „der Weg in die gemeinsame und darum verständliche Welt [...] abgeschnitten ist, [...] man [sie] [...] aller Mittel beraubt hat“, sich „in das Gemeinsame zu übersetzen und in ihm auszudrücken“, ⁷⁰ durch die Ausnahme von der politisch juristischen Ordnung von dieser auf das ‚nackte Leben‘ reduziert, das außergesetzlichen Regimen von Polizei und Verwaltung untersteht, ins *Niemandland* eines Ausnahmezustands verwiesen, den das Lager lokalisierend manifestiert. ⁷¹ Sie werden, so *Arendt*, zu ‚Sprachlosen‘ *gemacht*; ihr Status ist ihnen aufgrund ihrer ‚bloßen Existenz‘ zugeschrieben und auferlegt, unabhängig von dem, was sie sagen wollten oder würden: Ihre Reden und Leben sind *belanglos*. ⁷² Das heißt, mit *Arendts* Pointierung, dass „sie, politisch gesprochen, lebende Leichname“ sind, „[a]uch wo ihnen eine noch intakte Zivilisation das Leben sichert“. ⁷³ ‚Staatliche Macht‘, deren

⁶⁸ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 439, S. 429; die „Ausnahme“ des „Rechtsverlust[s]“ setzt sie der Polizei aus, die „die Befugnis erhielt, direkt über Menschen zu verfügen und zu herrschen“, „eine Form polizeilich organisierter Gesetzlosigkeit“ (S. 430 f.).

⁶⁹ „Daß es etwas gibt wie ein Recht, Rechte zu haben [...], wissen wir erst, seitdem Millionen von Menschen aufgetaucht sind, die dieses Recht verloren haben und zufolge der neuen globalen Organisation der Welt nicht imstande sind, es wiederzugewinnen“ (Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 444; vgl. dies.: „Es gibt nur ein einziges Menschenrecht“ [1949], in: Menke/Raimondi (Hg.): *Revolution der Menschenrechte*, S. 394-410, hier S. 399-402, S. 406; vgl. Hamacher, Werner: „On the Right to have Rights: Human Rights; Marx and Arendt“, in: *The New Centennial Review* 14/2 (2014), S. 169-214, hier S. 190, S. 192 f.). Butler unterstreicht, die Behauptung des „Recht[s], Rechte zu haben“, habe „keinerlei Grundlage [...] außerhalb ihrer selbst“ (*Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 68).

⁷⁰ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 470; die Schritte dieser Beraubung: „Tötung der juristischen Person“, „Ermordung der moralischen Person“, Reduktion auf den „Körper“ (dies.: „Konzentrationslager“, in: *Die Wandlung* 3/4 [1948], hg. von Dolf Sternberger, S. 309-330, hier S. 318, S. 322, S. 324 f.).

⁷¹ Die „Ausnahme“, etwa einer „Form polizeilich organisierter Gesetzlosigkeit“, die „Menschengruppen [...] unabhängig von allen individuell begangenen Delikten außerhalb der Gesetze“ polizeilichen Maßnahmen aussetzt (Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 429-432; vgl. Agamben: *Homo sacer*, S. 128, S. 183); das „Lager“ ist „Materialisierung des Ausnahmezustands“: des einschließenden Ausschlusses (ebd. u. S. 131, S. 39; ders., *Mittel ohne Zweck*, S. 46, S. 115 f.). Auch Butler unterstreicht die Doppelung: „both expelled and contained“, „a population is cast out of the polis and into bare life, [is] conceived as an unprotected exposure to state violence“; „state power“ „produce[s] and paralyze[s] a population in its dispossession“ (Butler/Spivak: *Who Sings the Nation-State?*, S. 40, S. 42).

⁷² Ihre „Nichtzugehörigkeit“ ist „nicht mehr eine Sache der Wahl“; sie sind „in die Situation gebracht, wo ihnen dauernd Dinge zustoßen, die ganz unabhängig davon sind, was sie tun oder unterlassen“ (Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 443; vgl. Agamben: *Mittel ohne Zweck*, S. 115 f.).

⁷³ Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 443; dies.: „Konzentrationslager“, S. 324, S. 317, S. 314.

Operationen des Ausschlusses und der drohenden Zu- und Festschreibungen, erzeugt ‚belanglose‘ Leben.⁷⁴

Hier wäre mit *Spivaks* Worten aber die Frage aufzuwerfen: „Kann der Unterworfenere sprechen?“, und mit *Butler* (*Arendt* gegen-lesend) ist das ‚Aus-Üben‘, Praktizieren: „[an] exercise (that exists, then, in the verb form)“, die „performative contradiction“ gegen die Macht der Zuschreibung und des Unterwerfens, die „quite a state“ (Zustand) schafft und festzuschreiben sucht,⁷⁵ in Vorschlag zu bringen: „They [beispielhaft die Versklavten, die Migranten ohne Staatsbürgerschaft] have no right of free speech under the law although they’re speaking freely, precisely in order to demand the right to speak freely. They are exercising these rights, which does not mean, that they will ‚get‘ them.“⁷⁶

Arendt aber macht (vorderhand?) einen anderen theoretischen Zug:

2.

Den auf ihre „*mere existence*“ Reduzierten, die und deren Sprechen staatliche Regime im einschließenden Ausschluss zu Belanglosen machen, setzt *Arendt* als genaues „Gegenbild“ das politische und sprachliche Menschen-Wesen als Polis-Wesen entgegen.⁷⁷ Das von *Arendt* angenommene „Recht auf Rechte“, das sie doch ein „Menschenrecht“, wenn auch das „einzige“ nennt, nimmt sich aus als das ‚auf Mitgliedschaft in einem politischen Gemeinwesen‘, auf „Zugehörigkeit“.⁷⁸ In *The*

⁷⁴ Aber kann dann „life ever be considered ‚bare‘?“, so *Butler* (bez. *Agambens*, was auch *Arendt* trifft) (*Butler/Spivak: Who Sings the Nation-State?*, S. 37); es handle sich nicht um „undifferentiated instances of ‚bare life‘ but highly juridified states of dispossession“: „state power“ „produce[s] and paralyze[s] a population in its dispossession“ (S. 42); da staatliche Macht, Gesetze, Maßnahmen „‚bare life‘“ erzeugt, hat es „political status“ (S. 39 ff.; vgl. dies.: „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“, in: *transversal.at* 09/2011, S. 4).

⁷⁵ *Butler* (für die USA bez. „slavery“, S. 20): „a certain political mechanism of deprivation that works first through categorizing those who may or may not exercise freedom. [...] The political elaboration and enforcement of categories thus supplies the ‚status‘ for the non-citizen, one that qualifies the stateless for the deprivation not only of rights of protection but also of conditions under which freedom might be exercised. ‚Qualification‘ proves to be a juridical procedure through which subjects are both constituted and foreclosed.“ (*Butler/Spivak: Who Sings the Nation-State?*, S. 21 f.).

⁷⁶ Ebd., S. 64; „freedom is not a natural capacity“, sondern „an exercise“, ein nicht-Austin’sches-performative (S. 26 f.).

⁷⁷ Explizit mit *Aristoteles*’ Bestimmung des Menschen als „politisches Tier“ (*Arendt*: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 448 ff.).

⁷⁸ Vgl. *Arendt*: „Es gibt nur ein einziges Menschenrecht“, S. 402, S. 406 (= *Arendt*: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 448 ff.); d.i. „Mitgliedschaft in einem Gemeinwesen“, so *C. Menke*: „Zurück zu Hannah Arendt“, S. 109 f., S. 111 f., S. 105-110. *Butler* spricht von einer Zweiteilung von *Arendts* Text; „[it] effectively redeclares the rights of man“ (*Butler/Spivak: Who Sings the Nation-State?*, S. 47 ff.); die Behauptung des „Rechts, Rechte zu haben“, aber hat „keinerlei Grundlage [...] außerhalb ihrer selbst“, ist „eine Art performative Übung“ (dies.: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 68; vgl. dies.: „Bodies in Alliance“, S. 4).

Human condition (1958), deutsch *Vita activa* (1960), beruft sie die *Polis* nicht nur als Raum der Zugehörigkeit durch Sprache und Erfahrung, sondern die *Polis* stellt den „Erscheinungsraum“, in den auftretend, vor- und in die Sichtbarkeit tretend, und sprechend als einzelnes sich exponierend, das politische Subjekt ‚sich selbst‘ zur Welt bringe.⁷⁹ Sprechend-sich-Exponieren ist ein *performative*, in dem der Sprecher (d.i. gegendert) auftretend sich als ‚Subjekt‘ hervorbringt. Es ist als In-Erscheinung-Treten ein theatrales, insofern darin Hervortreten – Exposition – Schauplatz-Bildung – der Bezug auf einen Umkreis der Hörenden/ Sehenden verschränkt sind. Nicht gedacht sind von *Arendt* aber die dem *theatralen* Eintritt als Auftritt, in dem sich ein ‚sprechendes Subjekt‘ als solches, so *Juliane Vogel*, ein Niemand als Jemand ‚zur Welt bringe‘,⁸⁰ sich eintragenden Bezogenheiten auf die *Ränder* des ‚Erscheinungsraums‘. Die theatrale Präsentation dagegen ‚thematisiert‘ für das und mit dem Hervortreten des als einzelnes ‚sich selbst‘ ‚zur Welt bringenden‘ ‚Subjekts‘ statt ‚Kraft‘ zur ‚Selbstgeburt‘ die dem Heraustreten eingeschriebenen Relationen auf den *space of appearance* und dessen theatrale Konstitution.⁸¹ Wenn ein Sprecher in-Erscheinung tritt, so tritt er stets auch physisch, als Körper hervor,⁸² der im sprechenden Erscheinen (aus sich) heraus-tretend figurierend zum symbolischen (zu einem *anderen*) gemacht werden muss, damit das Hervortretende ein konturiertes Subjekt geworden sein wird. Aber das Ungestaltete, Unlesbare (niemand), das sich zeigt, ist im Theater (vielleicht) nie zum vollständig figurierten Jemand geworden, das Gewordensein vielmehr *im* Geschehen stets noch und je wieder suspendiert.

Fragwürdig ist *Arendts* Modell des In-Erscheinung-Tretens, insofern es die Gegebenheit und die Geschlossenheit der *Polis*-Gemeinschaft voraussetzt und die

⁷⁹ Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1960). München 2001, S. 49-57, S. 172, S. 174, S. 192, S. 206 f., S. 250 f.; amerikanisches Orig.: *The Human Condition* (1958). Chicago/London 1998. Zum „Erscheinungsraum“, dem „Recht zu erscheinen“ vgl. Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 67 f., S. 37, S. 105-110; und den Ausschlüssen davon dies.: „Bodies in Alliance“, S. 3-4).

⁸⁰ Vgl. Vogel, Juliane: ‚Who’s there?’ *Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater*, in: dies./Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 22-37, hier S. 22 f., S. 24-27; vgl. Arendt, *Vita activa*, S. 165-169.

⁸¹ Das tut die antike Tragödie: Sie zeigt, dass die isolierte Gestalt sich nicht konturierend vollständig vom dunklen Grund löst, vgl. Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittspraktiken zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn 2017, S. 22-34. Ulrike Haß zufolge stellt der Chor, der ‚schon da‘ ist, den ‚Grund‘ des Auftretens („Woher kommt der Chor“, in: *Maske und Kothurn* 58 (2012), S. 13-30). Wenn das ‚Subjekt‘ sprechend zur Welt gekommen sein wird, so als das, was keine präsentische Selbstidentität gewinnt, dem sich („selbst“) der Zwiespalt von Wissen und Tun zeigt (in *Oidypus Tyrannos*, vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart 1991, S. 131, vgl. S. 136).

⁸² So akzentuiert auch Butler *Arendt* (*Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 202; dies.: „Bodies in Alliance“, S. 3; zur Frage, *welcher* ‚Körper‘ in Erscheinung tritt, S. 6 f., S. 11 f.).

Gewissheit der Zugehörigkeit. Mit den Begriffen „Gemeinwesen“ und „Zugehörigkeit“ sind deren Konstitution, das sind immer Grenzsetzungen und Ausschlüsse (in der Polis: der Sklaven, der Frauen), verdrängt oder schlicht vergessen.⁸³ Die Demokratie (der Moderne) ist aber, so *Derrida* in *Politik der Freundschaft* gegen *Aristoteles*, nicht anders denn mit der von diesem ausgeschlossene *Vielzahl*, die unzählbar zu Vielen zu denken.⁸⁴ Die *inhomogene* Vielzahl macht ‚Zugehörigkeit‘ fraglich, jede je (und je wieder) auf Beschränkungen oder Grenzsetzungen beruhende (Kategorie der) ‚Zugehörigkeit‘ steht je infrage.⁸⁵ Fragwürdig ist Zugehörigkeit/Nicht-Zugehörigkeit zu welcher/zu keiner Gemeinschaft? nicht nur, wo sie *in terms of* Volk, Nation, hegemonialer Kultur in Anspruch genommen ist,⁸⁶ vielmehr muss sich, mit *Derrida*, Demokratie über alle gegenwärtigen: gegebenen Gemeinschaften hinaus delimitieren: auf die Zukünftigen, die (möglichen) *Hinzukommenden*.⁸⁷

Arendts Konzept der Konstitution eines politischen Subjekts im sprechenden Hervortreten, das nicht bloß irgendwas Sprechen ist, sondern als Reden von Belang einer Öffentlichkeit der Zuhörenden und Weitersprechenden bedarf, wie auch den öffentlichen Raum (je) *erzeugt*,⁸⁸ kann nicht, so *Butlers* Lektüre, als Behauptung und Inanspruchnahme (von Gegebenem), muss vielmehr als *performative* (ohne Grund)

⁸³ Das spricht Butler als „Recht zu erscheinen“ an (*Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 37); es wird „stillschweigend von Ordnungsschemata gestützt, nach denen nur bestimmte Subjekte überhaupt dafür in Frage kommen, dieses Recht auch auszuüben“; von „differenzielle[n] Machtformen“, „die darüber entscheiden, wer erscheinen kann und wer nicht“, wer „als ‚untauglich‘ erachtet“ wird (S. 70). „Mit Hannah Arendt können wir sagen, dass das Ausgeschlossene aus dem Erscheinungsraum, der Ausschluss von der Teilnahme an der Pluralität, die den Erscheinungsraum entstehen lässt, bedeutet, des Rechts beraubt zu werden, Rechte zu haben.“ (S. 82; dies.: „Bodies in Alliance“, S. 3f., S. 6).

⁸⁴ *Derrida*: *Politik der Freundschaft*, S. 46 ff. Mit *Aristoteles* ist die Freundschaft zahlenmäßig, ohne dass die Anzahl zählbar anzugeben wäre, begrenzt: gegen die Vielzahl, gegen die, die unzählbar immer zu *Viele* wären.

⁸⁵ Ebd., S. 13; auch wenn, *Derrida* zufolge, die Demokratie auf diese Kategorie nicht verzichten könne. *Derrida* reflektiert auf die Möglichkeit der Nicht-Zugehörigkeit zu *keiner* Gemeinschaft oder zur Gemeinschaft derer, die keiner Gemeinschaft zugehören, usw. (S. 67-77, S. 119).

⁸⁶ Butler zufolge gehe es *Arendt* (nur) darum: „are there modes of belonging that can be rigorously non-nationalist?“, „What can this right to belonging be?“ (Butler/Spivak: *Who Sings the Nation-State?*, S. 49, vgl. S. 60, S. 58). *Arendts* Rede von *Polis* sei nicht deskriptiv, „[is] making use of language to invoke, incite, and solicit a different future“ (S. 50 f., vgl. S. 55, S. 61 f.). Butler fragt nach: „Wer tritt in die Pluralität ein, wer nicht, und wie werden solche Fragen entschieden?“ (*Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 105, vgl. S. 107 ff.).

⁸⁷ Vgl. *Derrida*: *Politik der Freundschaft*, S. 13 f., S. 46-49, S. 156.

⁸⁸ „Für sie ist das Erscheinen eine Voraussetzung des Sprechens, und nur die öffentliche Rede zählt wirklich als Handlung.“ (Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 202). Aber der „öffentliche Raum“ ist „Erscheinungsraum“, „der dadurch entsteht, daß Menschen voreinander erscheinen, und in dem sie [...] ausdrücklich in Erscheinung treten“; er „liegt nicht außerhalb der Handlung, die ihn hervorruft und konstituiert“ (S. 100, S. 105; vgl. dies.: „Bodies in Alliance“, S. 3, S. 6).

gedacht werden, als Wider-Rede im Geschehen (in der Verbform),⁸⁹ als In-Anspruchnahme des Rechts derer („der Rechtlosen“), die es nicht ‚haben‘,⁹⁰ das ihnen abgesprochen wird, und der nicht-zugestandenen Sprecher-Position,⁹¹ ohne Gewissheit, dass man sie erlangt (also *kein Austin'sches performative*). Jedenfalls wäre der *theatrale* Erscheinungsraum, den die szenische Abscheidung eines Dunkel, aus dem hervor- und eingetreten würde, erzeugt, flüchtiger, beweglicher, provisorischer, als dies *Arendt* konzipieren (oder ich es bei *Arendt* lesen) mag.⁹²

Das Transitorische des theatralen ‚Erscheinungsraum‘, des In-Erscheinung-Tretens vor Hörenden und Sehenden stellt paradigmatisch das Erscheinen der Flüchtenden auf der Szene vor.⁹³ In den antiken Asylie-Tragödien wie z.B. *Aischylos' Die Schutzfliehenden (Hiketiden)*, was, bekanntlich, viel-inszeniert, *Elfriede Jelinek* mit *Die Schutzbefohlenen* (2013) neu-umgeschrieben hat, müssen die fliehend Ankommenden als Fremde, Unlesbare am Strand Erscheinende, vorübergehend in den theatralen Raum gelangend, im theatral gewährten Zwischenraum sich selbst exponieren, um sich als Personen etablieren und ihre Sache vortragen zu können, die Verhandlung fordern und diese führen, sich in ein Verfahren überführen, sich dessen Bedingungen fügen und sich als Redesubjekte behaupten, um ihren Anspruch auf Aufnahme zur Geltung zu bringen. Dies müssen alle Auftretenden, fremd, disloziert am Rande der Bühne erscheinend, bewerkstelligen, um sich auf der Szene zu

⁸⁹ Ebd., S. 68. „Freedom cannot pre-exist this call [...], but can only exist in its exercise“ (Butler/Spivak: *Who Sings the Nation-State?*, S. 48, vgl. S. 26); „there can be no radical politics of change without performative contradiction [...], [it] must move beyond their [freedom and equality] positive articulation.“ (S. 66 f.). „The call for that exercise of freedom that comes with citizenship is the exercise of that freedom in incipient form: it starts to take what it asks for“, „[to] alter their state in the public space as well“ (S. 67 f.); „the public exercise [is] enacting the freedom it posits, and positing what is not yet there. [...] to make the demand on freedom is already to begin its exercise and then to ask for its legitimation is also to announce a gap between its exercise and its realization and to put both into public discourse in a way so that gap [...] can mobilize.“ (S. 68 f.).

⁹⁰ Das gilt auch für das „Recht, Rechte zu haben“; es ist ohne positive Grundlage jenseits seiner Behauptung (Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 67 f.); „the right to have rights“ „[is] not yet guaranteed by the law“ (Butler/Spivak: *Who Sings the Nation-State?*, S. 65), ‚ist‘ nicht anders denn als ‚performative exercise‘. *Arendt* mache, da sie nicht auf „a natural capacity“ rekurriere (die in bestimmten politischen Kontexten entzogen wäre) „a very strong case for performative speech“ (S. 26 f.).

⁹¹ „The emergence of ‚*nuestro himno*‘ [gesungen von den spanischsprachigen Migranten] introduced the interesting problem of the plurality of the nation of the ‚we‘ and the ‚our‘ [...] what makes for a non-nationalist or counter-nationalist mode of belonging?“ (Butler/Spivak: *Who Sings the Nation-State?*, S. 58). „The problem is not just one of inclusion into an already existing idea of the nation, but one of equality, without which the ‚we‘ is not speakable. [...] we can trace the rhetorical terms through which the nation is being reiterated, but in ways that are not authorized – or not yet.“ (S. 60).

⁹² Von „space of appearance to the contemporary politics of the street“ (Butler: „Bodies in Alliance“, S. 2, S. 5 f., S. 9; dies., in Butler/Spivak: *Who Sings the Nation-State?*, S. 63).

⁹³ Vgl. den Band *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. von Bettine Menke/Juliane Vogel. Berlin 2018.

behaupten.⁹⁴ Die Hiketiden tun dies in *performativer Widerrede*, wenn sie im Rede-Agon die Position des Rede-Souveräns nicht anerkennen, nicht bereit sind, sich auf die vom Gebieter über das Territorium zugewiesenen Rede-Orte zu verfügen. Dabei bleibt der *theatrale* Raum ein provisorischer Ort für die Ankommenden, ein transitorischer und befristeter Zeitraum einer unentschiedenen Verhandlung – ‚bis‘ zur ausstehenden (gegebenenfalls problematischen) Aufnahme (anderswo, nicht auf der ‚Szene‘).

Jelineks Die Schutzbefohlenen reflektiert theatral, dass die Ankommenden keinen Ort gewinnen, an dem sie sich als Subjekte der Rede, vor den Augen und Ohren des politischen Gemeinwesens etablieren und verfahrensförmig zur Verhandlung bringen könnten. Die Flüchtenden sind passiviert, der Verhandlungsplatz entzogen, ein identifizierbarer verantwortlicher Adressat fehlt,⁹⁵ – seien es (wie bei *Aischylos*) die Götter, die „schaut auf uns!“ „Seht!“ angerufen wurden, der Herrscher des Landes, der als Richter über die Lage in die Pflicht genommen wird, oder die Blicke der Zuschauer im Theater: „Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herabschauen tun sie schon“.⁹⁶

nichts und niemand nimmt uns auf, das ist unerhört! Und unerhört bleiben auch wir.

Man sagt uns nichts, wir erfahren nichts, wir werden bestellt und nicht abgeholt, wir müssen erscheinen, wir müssen hier erscheinen und dann dort. [...] welches Land können betreten wir? Keins. Betreten stehn wir herum. Wir werden wieder weggeschickt.

Verwiesen sind sie an unbekannte Richtlinien, undurchsichtige Verfahren und „Stellvertreter von Stellvertretern von Stellvertretern“, die auch „nicht [...]hören“,⁹⁷ an *irgendjemanden*, der Entscheider heißen mag, und doch als ‚Entscheidender‘ – wie das Schicksal – nichts als die kontingenten Bedingungen undurchsichtiger Verfahren vorstellt. Mit „der Abwesenheit eines gültigen, öffentlichen und bekannten Verfahrens“

⁹⁴ Vgl. Vogel, Juliane: „Boden bereiten‘. Strategien des dramatischen Prologs“, in: Haas, Claude/Polaschegg, Andrea (Hg.): *Der Einsatz des Dramas: Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*. Freiburg i.Br. 2012, S. 159-172, hier S. 171; Menke, Bettine: „Agon und Theater. Fluchtwege: die Sch(n)eidung und die Szene, ... zu und nach den aitiologischen Fiktionen F.C. Rangs und W. Benjamins“, in: dies./Vogel: *Flucht und Szene*, S. 203-241, hier S. 221-223.

⁹⁵ Vgl. Vogel, Juliane/Menke, Bettine: „Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene“, in: dies./dies. (Hg.): *Flucht und Szene*, S. 7-23, hier S. 14 ff.

⁹⁶ Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*, hier und das Folgende zit. nach <https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm> (Zugriff am 5. Januar 2022) (Sz. sind angegeben nach dem Ausdruck des Textes: S. 1).

⁹⁷ Ebd. (S. 4).

gehen in *Die Schutzbefohlenen* „vagierende[] Formen eines Sprechens [einher], das weder Orts- und Personenbindungen eingeht noch Entscheidungen in die Wege leitet“.⁹⁸ Das ist eine ‚theatrale‘ Analyse der Flüchtlings-*Nicht-Ankunft*, die sie anhält in einer Zwischenzone, deren Regime sie *als ungestalte* ‚bestimmen‘. Hier wird keine Szene des Erscheinens – vor Hörenden und Sehenden – eingerichtet und gerahmt. Vielmehr sind die ‚vagierend‘ ‚Erscheinenden‘ festgehalten in einer unbestimmt sich erstreckenden Randzone des *Off*, einer Zwischen-Zone, „die keine Vorhersagen hinsichtlich der zu beschreitenden Wege und des Ausgangs des Verfahrens ermöglicht“.⁹⁹

An die Stelle des Individual-Rechts des Schutzsuchenden auf individuelle rechtliche Würdigung sind mit der Änderung des Art. 16 GG 1992/3 durch Zusätze Vorgänge der Verwaltung getreten, die ihr Kriterium aus dem Fluchtweg und seinen Kontingenzen beziehen,¹⁰⁰ und daraus das zur Nicht-Befassung mit dem jeweiligen individuellen Anspruch, den Entzug des Rechts, den Anspruch vorzubringen, begründen: durch die Flughafenregelung, die Festlegung „sicherer Herkunftsstaaten“, die „Drittstaatenregelung“, die Dublin-Bedingungen.¹⁰¹ „[D]as Verfahren verlagert sich vom Rechtsweg auf die polizeilichen Maßnahmen, die gegen illegal Einreisende ergriffen werden können“.¹⁰² Die ‚Flüchtlinge‘, „nicht mehr und noch nicht unter einem Rechtsschutz“

⁹⁸ Vogel/Menke: „Das Theater als transitorischer Raum“, S. 14. *Die Schutzbefohlenen* „macht auf die formsemantischen Implikationen der Situation aufmerksam“. „An die Stelle des Redeagons treten chorische Äußerungen, die weder den Flüchtlingen noch“ denjenigen, bei denen Empfang begehrt wird, „zugerechnet werden können und keine Aufteilung in Rede und Gegenrede zulassen“ (ebd.).

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Horn: „Der Flüchtling“, hier und das Folgende S. 35-37. Der ‚Individualanspruch‘ auf Asyl Art. 16 des deutschen *Grundgesetzes* war immer ein ‚verwaltetes Grundrecht‘, verweist auf die Ausländergesetze, steht unter Gesetzesvorbehalt (Tremmel: *Grundrecht Asyl*, S. 107-109, S. 151 f., S. 156 ff., S. 89 ff.); es kann durch Verweise auf Gesetze und Regularien ‚ergänzt‘, unter Bedingungen gestellt werden, die durch die Verwaltung exekutiert werden.

¹⁰¹ Die Bestimmung sog. ‚sicherer Herkunftsländer‘ beschneidet den gegen Entscheidungen zu beschreitenden Rechtsweg, kehrt die Beweislast um. 1993 wurde der ‚Asylanspruch‘ durch ‚Zusätze‘ unter Dublin-Bedingungen gestellt (Drittstaatenregel). Die Dublin-III-Richtlinie regelt die Zuständigkeit des jeweiligen EU-Staates, die der BRD demnach *nur* für per Flugzeug Einreisende; nur ‚Schwierigkeiten im zeitlichen Ablauf‘ führen dazu, dass Deutschland rund ein Drittel der Asylverfahren nach dem weitreichenderen (auch den Schutz von Bürgerkriegsflüchtlings einschließenden) EU-Asylrecht durchführt (abgewehrt durch unrechtmäßige Zurückweisungen und Etablierung von Fiktionen der Nicht-Einreise usw.). Art. 16a GG ist gegenwärtig „faktisch“ unerheblich; Schutz gewährt wird (*wenn*) nach *Genfer Flüchtlingskonvention* und EU-Asylsystem, Richtlinien Dublin I-III (Rath, Christian: „Ein Grundrecht als Zombie“, in: *taz* 9.8.2018; vgl. *taz* 23.11.2018).

¹⁰² Horn: „Der Flüchtling“, S. 36; vgl. Vismann: „Menschenrechte“, S. 248; das entspricht Arendts Diagnose vom „außerordentlich erweiterten Machtbereich der Polizei, der die Staatenlosen unterstellt wurden“, der „Polizeimacht in der Herrschaft über große Menschengruppen, die von vornherein, unabhängig von allen individuell begangenen Delikten außerhalb der Gesetze standen“, eine „Form polizeilich organisierter Gesetzlosigkeit“ („Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 431 f.).

stehend, sind festgehalten in einer „Grauzone des Rechts“,¹⁰³ in Ausnahmezonen: einem *off* ‚im Innern‘: Aufnahme-/Ausreisezentren, Abschiebe, ‚gewahrsam‘ oder auch an die topographischen Ränder verlegt: 1993 an der Oder, seit sehr vielen Jahren (weit vor dem ominösen 2015) auf dem Mittelmeer, unter zunehmender, zunehmend ausschließlicher Preisgabe der Schutzsuchenden an die Gewalt der libyschen ‚Küstenwache‘,¹⁰⁴ in Ausnahmezonen ‚an der EU-Außengrenze‘ (in Griechenland, Polen), oder aber in der Sahelzone,¹⁰⁵ usw. In ‚Kooperation‘ von neuen Gesetzen, geänderten Verwaltungsvorschriften und -handeln können jederzeit der jeweilige rechtliche Status und dessen Konsequenzen mit undurchsichtiger Reichweite geändert werden (so die des bloß ‚subsidiären Schutzes‘ 2016/7, wonach die Zahl der nur diesen Status Erhaltenden explodierte).¹⁰⁶ Die Regime von polizeilichen und administrativen Verordnungen und Verfügungen, von Verwaltungen wie dem (inzwischen umbenannten) LAGeSo, haben die Funktion, im indefiniten, aber festsetzenden Zwischenraum, in Zonen mit eigener, aber *unbestimmter* Extension festzuhalten. In diesen Zonen sind Geschichten und Überzeugungen *belanglos*. Irgendwer sagt in *Die Schutzbefohlenen*: „Aussehen und Herkunft egal, Zukunft zwecklos, Vergangenheit

¹⁰³ Payne, Charlton: „Auf der Spur des Menschlichen in Flüchtlingserzählungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 63/4 (2016), S. 347-357, hier S. 349, im Anschluss an Vismann: „Menschenrechte“, S. 258. Gewiss gegenwärtig gewähren internationale Abkommen: Die/er Geflüchtete genießt Schutz *als* anerkannter Flüchtling; den Schutzanspruch nach *Genfer Flüchtlings-Konvention* 1951/54 von Flüchtlingen, *insofern* sie solche nach den Bestimmungen der Konvention sind, oder nach EU-Asylrecht (nach jeweiliger Zuständigkeit): *als* anerkannter Asylbewerber, dem möglicherweise Asyl gewährt *worden sein wird* (vgl. Vismann, 248). Gegenwärtig haben Gesetzesvorbehalte, Ausführungsbestimmungen, Instanzen wie Polizei, vielfache Verwaltungen innerstaatlich den Schutz der geflohen Eintreffenden zu gewährleisten, das tun sie, indem sie diesen in Verordnungen, Maßnahmen übersetzen.

¹⁰⁴ *taz* 24.8.2017, S. 2; am 28. Juni 2020 (*pro asyl*, September 2020); Camps und Menschenhandel in Libyen, siehe *taz* 8.4.2021, S. 3.

¹⁰⁵ Dort soll die (durch die Westafrikanische Union gewährte) Bewegungsfreiheit festsetzend beschränkt werden (z.B. in Niger, siehe *Le monde diplomatique* (dtsch), Juni 2019; EU-Abschottung in der Wüste, siehe *taz* 8.11.2019, S.4/5; *taz* 16.12.2020, vgl. *taz* 6.4.2019, S. 5; *taz* 14.8.2018, S. 4f.; *taz* 27.11.2017, S. 3; *taz* 8.2.2017; *taz* 16.12.2016, S. 1-7; „Türsteher Europas – Wie Afrika die Flüchtlinge stoppen soll“ (arte, <https://www.youtube.com/watch?v=p572laDDp08> [Zugriff am 5. Januar 2022]). Trotz des Drucks auf die afrikanischen Länder Ägypten, Algerien, Mali, Marokko, Tunesien und Tschad musste im September 2018 der (damalige) österreichische Innenminister Kickl eingestehen, dass kein Land in Nordafrika zugestimmt hat, sog. „Anlandezentren“ oder „Ausschiffungsplattformen“ einzurichten, die die EU fordert.

¹⁰⁶ In der Folge der Änderung, die mit ‚subsidiärem Schutz‘ keinen Familiennachzug mehr gewährte (*taz* 29.11.2016, S. 5; *taz* 30.3.2017, S. 5; *taz* 26/7.8.2017, S. 28), mit Auswirkungen für diese Vielen, deren Familien auf Jahre getrennt gehalten sind (vgl. *taz* 28/9.12.2019, 24.-26.12.2019, S.21, zu den behördlichen Hürden *taz* 13.1.2022, S. 7), mit denen offenbar auch eine Partei, die an der Entscheidung teilhatte, nicht rechnen konnte, aufgrund von ‚monströsen Zahlen‘, deren Unhaltbarkeit auf Nachfragen der *Süddeutschen Zeitung* erneut offensichtlich wurde, vgl. <https://www.sueddeutsche.de/politik/seehofer-familiennachzug-1.4239128> 5.12.2018 (Zugriff am 5. Januar 2022). Die Ausweitung der „Liste sicherer Herkunftsländer“ hat im Asylverfahren Umkehr der Beweislast, Verkürzung der Fristen zur Folge (*taz* 27.11.2018, S. 7).

verfallen“; „unser Reden“ ohne Ort, an dem es von Belang sein könnte, wird „ins Leere fallen, [...] ins Nichts fallen“.¹⁰⁷

Bei den staatlichen Maßnahmen handelt es sich um Performative der Staatsgewalt, die „Flüchtlinge“ als Illegale, als Anomie des Gesetzes schaffen, sie in einen Ausnahmezustand versetzen und auf ungewisse Zeit festsetzen, ein Abseits erzeugen, das in Zonen mit ungewisser Dehnung streut. Die Regime der Ausnahme lokalisieren indefinit: in Erstaufnahmeeinrichtungen und isolierenden „Ankerzentren“ (mit Residenzpflicht, die auf die Abschiebung angelegt ist),¹⁰⁸ in festsetzenden Lagern an der Peripherie.¹⁰⁹ – Mag sein *auf Zeit*, aber in einer *Zeit* unverfügbarer, unbestimmter *Dehnung*, vorläufiger Aufenthalte auf unbestimmte leere Zeit, die durch staatliche und überstaatliche Regime ausgedehnt wird: Mehr als zwei Jahre – bis zur Entscheidung bzw. darüber hinaus in verschiedenen Modi der Ausdehnung des Provisoriums, im weiterhin provisorischen ‚subsidiären Schutz‘ (bis der Krieg in Syrien zu Ende oder eine Heimkehr erlaubt ist), in der bloßen Duldung oder in der temporären Aussetzung der Abschiebung(sverfügung), die das Provisorium als Drohung auferlegt.¹¹⁰ Den diesen Unterworfenen ist die Verfügung über die Zeit des ‚eigenen Lebens‘ entzogen, biographische Zeit rückwärts bezüglich der Vergangenheit, vorwärts die Zukunft gelöscht. Die „Politik des Provisoriums“, mit der Formulierung von *Tom Holert* und *Mark Terkessidis*,¹¹¹ richtet sich auf die indefinite Ausdehnung der Ausnahme, schreibt als Politik der unvorhersehbaren Ausdehnung der ‚Leere‘ bestimmende Lagen zu, *erzeugt* Zustände der Festgesetzten und ‚Bilder‘ für die Öffentlichkeit, die nicht dabei ist.

¹⁰⁷ Jelinek: *Die Schutzbefohlenen* (S. 4). Arendt analysiert staatliches Agieren, durch das ‚bestimmte Menschengruppen‘ „den Standort in der Welt verlier[en], durch den allein er überhaupt Rechte haben kann und der die Bedingung dafür bildet, daß seine Meinungen Gewicht haben und seine Handlungen von Belang sind“, „in die Situation gebracht [...], wo ihnen [...] dauernd Dinge zustoßen, die ganz unabhängig davon sind, was sie tun oder unterlassen“; „politisch gesprochen lebende Leichname“ („Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 443).

¹⁰⁸ Vgl. *taz* 26.11.2018, S. 7.

¹⁰⁹ Sogenannte „Hotspots“ der EU auf den griechischen Ägäis-Inseln wie das berüchtigte Moria auf Lesbos („Die Gestrandeten“, *taz* 19.6.2019, S.7), die Ersatzlager, die jetzt unter striktem Regime aussichtslos festhalten (Interview mit M. Binder *taz* 16.4.2021; *taz* 12.10.2021, *taz* 19./20.9.2020, S. 4; 18.2.2021; 28.10.2020, S. 3; 24.-27.12.2020, S. 4); kein Ausweg nach D (Bettina Gaus), *taz* 28./9.12.2019; vgl. 24.-26.12.2019, 15.7.2020 S. 3 u. S. 23). Dänemark plant ein „Ausreisezentrum“ auf einer kleinen Ostseeinsel, *taz* 3.12.2018. Zu Lagern in Libyen und geplanten „Ausschiffungsplattformen“ vgl. #NichtMeineLager, *ProAsyl* (Oktober 2018), zur EU-Strategie vgl. *taz* 30.6./1.7.2018, S. 3; 28.8.2018, S. 8; 28.4.2017.

¹¹⁰ Holert/Terkessidis: *Fliehkraft*, S. 83-86, S. 77-103, insb. „Warten auf Abschiebung“, S. 86-89, „Architektur des sozialen Todes“, S. 90-94. Das auferlegte *leere Warten* (vgl. S. 93) ist für die vor dem Nationalsozialismus Flüchtenden geschrieben und gelesen worden.

¹¹¹ Ebd. S. 77-114.

„Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da“, sagen irgendwelche am Ende von *Die Schutzbefohlenen*,¹¹² das ist die Rede der den Grenz- und Flüchtlings-Regimen Unterstellten, die zugleich das Paradigma fürs Erscheinen (überhaupt) im theatralen Zeitraum abgeben. Gegen jene ‚Zustände‘ („quite a state“, *Butler*), in die die geltenden Regime versetzen, politisch und theatral zu intervenieren, erfordert den Blick auf diese Regime, die das *on* erzeugen, indem sie Rand- und Ausnahmezonen schaffen. Es wäre kurzschlüssig, die von diesen Ausgeschlossenen, Marginalisierten, Nicht-Sichtbaren, im *off* Festgehaltenen kompensierend repräsentational: als *nun* aber auf dem Theater figurierte und konturierte Sprecher endlich zum Auftritt zu bringen, ihnen ‚eine Stimme‘ zu verleihen oder sie (*als* sie selbst?)¹¹³ auftreten zu lassen, indem sie in eine homogene in sich geschlossene Darstellung ‚eingeschlossen‘ würden. Keineswegs ist der ‚Erscheinungsraum‘, in dem, *Arendt* zufolge, politische Subjekte auftretend sich figurierend konstituieren könnten/müssten, *nur* bestimmten Personen/-Gruppen entzogen, so dass er revidierend bloß erweiternd, im *off* Marginalisierte in einer simplen Bewegung der Inklusion einschließen könnte.¹¹⁴ Das Verhältnis von *on* und *off*, von Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbaren liegt insofern anders, als (je wieder zu wiederholende) Operationen der Grenzsetzung, Ausschlüsse und Assimilationen den Unterschied zwischen Sichtbarem und Nichtsichtbarem erst (und je wieder) schaffen, etablieren, stabilisieren. Nicht ist bloß den fliehend Deplatzierten der souveräne Auftritt im Erscheinungsraum versagt, sondern dessen Modell selbst ist verfehlt, unhaltbar. Niemand von ‚uns‘ *ist* als bestimmtes, mit Gewissheit konturiertes Subjekt souverän selbstbegründet gegeben, auch jene nicht, die diese Gewissheit und die ‚Dominanzposition‘ (wie selbstverständlich) in Anspruch nehmen. Auf der nicht erneut gerahmt-begrenzten, der nicht homogenen Szene vollzieht sich keine endgültige abgeschlossene Figuration der am Rande auftauchenden ungewissen Gestalten. Die

¹¹² Jelinek: *Die Schutzbefohlenen* (S. 31, S. 33).

¹¹³ Stets werden im In-Erscheinung-Treten Fiktionen von Personen und Körpern erzeugt; dies steht theatral zur Verhandlung.

¹¹⁴ Das betrifft die in Deutschland fortwährend geforderte ‚Integration‘, der Max Czollek pointiert erwidert: *Desintegriert Euch!*. München 2018. Die „Minderheitenrolle[n]“ werden aus der „Dominanzposition“ zur Rede gestellt, „die unbenannt und darum unsichtbar bleibt“. „Ich bezeichne diese [...] als, Achtung: deutsch.“ (S. 10); jede Erwiderung „darf auch von den Deutschen in Deutschland nicht schweigen“ (S. 8; zum Programm „Desintegration“, S. 15 f.); vgl. Mohammed Jouni, Interview, *taz* 8.11.2021, S. 23 zur Ehrung durch das Bundesverdienstkreuz). Basiert nicht ‚Zugehörigkeit‘ stets auf Entscheidungen „who belongs and who does not“? so dass es nicht reicht nach „a non-nationalist or counter-nationalist mode of belonging“ zu fragen, „[t]he problem is not just one of inclusion into an already existing idea of the nation“ (*Butler in: dies./Spivak., Who Sings the Nation-State?*, S. 58, S. 60), zur Disposition steht vor allem die Position, die für die Exklusionen, wie für die ‚Integrations‘-Anforderungen in Anspruch genommen wird. Von woher könnte ein anderes ‚we‘ sprechen?

Szene, die das antike Theater ‚vor‘ dem Zelt gab, durch das ‚Zelt‘ als Rückzugsort, nach dem sie heißt, das heute die Ikonographie des *offs* der Flüchtenden, der Ankommenden ohne Angekommensein abgibt,¹¹⁵ ist beweglich, volatil. Es macht des theatralen Zeit-Raums *Möglichkeit(en)* aus, *nicht* seine Defizienz, dass er kein durch Grenzsetzung (ein)gesetzter der Repräsentation ist, kein grenz-setzend mit sich identische Selbstgegenwärtigkeit erlangender, in dem Figuren abschließend etabliert werden könnten (auch wenn immer wieder versucht wird, ihn dazu zu machen: die Szene zu disziplinieren). Er vermag vielmehr transitorischen vorübergehenden Erscheinungen, passageren nicht-abgeschlossenen *Nicht-Gestalten* Raum zu geben. Im Raum theatraler Präsentation wird *nicht* auf Lesbarkeit, auf die geschlossene Figur eines mit-sich-identischen, konturierten Jemand, *verpflichtet*. (Eine solche Verpflichtung auf Identifizierbarkeit ist Sache der Staaten und des dominierenden öffentlichen Diskurses; wie umgekehrt die als ‚Illegale‘ durch staatliche Regime in ‚quite a state‘ Versetzten sich ihrer ‚Identität‘, der Papiere, die sie polizeilichen Maßnahmen aussetzen würden, zuweilen entledigen, um als Niemande, als Namenlose durchzukommen).¹¹⁶ Nicht-Identität ist nicht eine An- und Zumutung an die ‚Anderen‘, sondern die jeder und jedes, die allenfalls: zwanghaft, vergeblich und auch gewaltsam verleugnet wird. Die theatrale Präsentation *ermöglicht* die Suspendierung von vermeintlich grenz-setzend mit sich identische Selbstgegenwärtigkeit erlangenden Figuren, um zum einen die Regime der Zuschreibungen und Ausschlüsse zu analysieren, um zum anderen *Nicht-Identität* aufscheinen zu lassen. Die theatrale Präsentation im oder außerhalb des Theaters wird den aus den durch staatliche Macht und Regime etablierten Erscheinungsräumen Exkludierten, Marginalisierten, den Nicht-Identischen, die jede/r ‚ist‘, nicht kompensatorisch, nicht als Ersatzraum für nicht gewährte Sprecherpositionen, sondern dadurch ‚gerecht‘, dass sie das Provisorische dieses Zeit-Raumes, das Transitorische ‚seiner‘ Gestalten ‚zulässt‘. Das ist eine andere Hinsicht der Widerrede ‚in exercising/ in performing‘, die in Anspruch nimmt,

¹¹⁵ B. Menke: „Agon und Theater. Fluchtwege“, S. 206 ff., S. 212, S. 222 f. (241); vgl. IFKnow 2/2018. American Academy in Berlin Fall Program 2018; taz 17.10.2018, S.16; 22.8.2017, 8.12.2016, S. 3.

¹¹⁶ Horn: „Der Flüchtling“, S. 24 f., vgl. Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 426. „Menschen ohne Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis“ lernen „in der Illegalität [„außerhalb der für sie geltenden Gesetze“] ihren besten und verlässlichsten Schutz zu sehen“ (S. 427-29), suchen im „unentwirrbare[n] Chaos von Flüchtlingen, Staatenlosen, ‚Wirtschaftsemigranten‘ und ‚Touristen‘ zu verschwinden“ (S. 424). „Verwisch die Spuren“, so Brecht, Benjamin, vgl. B. Menke: „Agon und Theater: Fluchtwege“, S. 222 f. (241).

was nicht als Recht und Position zugestanden ist, die in der Rede ohne Gewissheit und ohne zugestandene Macht Lücken, Differenzen mit/von sich ‚selbst‘ öffnet.¹¹⁷

Wie eingangs zitiert, nimmt *Agamben* den „Flüchtling“, kein etabliertes politisches Subjekt, dem „Zugehörigkeit“ „in einem politischen Gemeinwesen“ abgesprochen ist,¹¹⁸ zum Paradigma als „die einzige Kategorie, die uns heute Einsicht in die Formen und Grenzen einer künftigen politischen Gemeinschaft gewährt“.¹¹⁹ Den Möglichkeiten der Aussetzung von (Gewissheiten der) Zugehörigkeit, bzw. weiter von *keiner* Zugehörigkeit zu einem/zu *keinem* ‚Gemeinwesen‘ geht *Derrida* (unter anderem in *Politik der Freundschaft*) nach.¹²⁰ Dazu gehört die Einsicht: „Wir gehören der Zeit dieser Umwälzung *an* – die nichts anderes ist als eine ungeheure Erschütterung der Struktur oder Erfahrung der *Angehörigkeit* und *Zugehörigkeit* selbst. Also des Eigenen, der miteinander geteilten Eigenschaften, der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft“.¹²¹ Diese Erschütterung stößt uns nicht von außen, durch die vermeintlichen Fremden, Anderen zu, sondern: „Wir sind [...] Teil dieser Erschütterung [des Eigenen, der miteinander geteilten Eigenschaften, der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft], [...] sie geht durch uns hindurch“;¹²² ‚wir‘ ‚sind‘ nicht ‚wir selbst‘.

Dem entspricht die Anforderung einer (Selbst-)Delimitierung der Demokratie;¹²³ da sie nicht, schon lange nicht mehr, auf internen Gliederungen, Ausschlüssen und Hierarchien beruht, kann sie sich nicht auf in der Vergangenheit gegründete oder gegenwärtig vermeintlich gegebene Zugehörigkeiten begrenzen, auf diese Limitierungen zurückziehen. Sie ist durch die Vielzahl, die sie *ausmacht*, entgrenzt,¹²⁴ die der unüberschaubar, nicht beschränkt inhomogen Vielen, ‚unfassbare,

¹¹⁷ Butler: „a gap between the exercise and the freedom or the equality that is demanded that is its object [...]. But to make the demand on freedom is already to begin its exercise“, „is also to announce a gap between its exercise and its realization“ (Butler/Spivak: *Who Sings the Nation-State?*, S. 68 f.). „Freedom [...] can only exist in its exercise“ (S. 48). „To exercise a freedom [...] is to show how freedom and equality can and must move beyond their positive articulation.“ (S. 66 f.).

¹¹⁸ Arendt spricht von Nichtzugehörigkeit nur im Sinne der von außen auferlegten, „wenn die Zugehörigkeit zu der Gemeinschaft, in die man hineingeboren ist, nicht mehr selbstverständlich und die Nichtzugehörigkeit zu ihr nicht mehr eine Sache der Wahl ist“ („Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 448).

¹¹⁹ Agamben: „Jenseits der Menschenrechte“, S. 22; vgl. C. Menke: „Zurück zu Hannah Arendt“, S. 112ff.

¹²⁰ Derrida: *Politik der Freundschaft*, S. 67-77; etwa die von Geburt und der Genealogie, S. 155 f.

¹²¹ Ebd., S. 119; Derrida nennt: „Religionsgemeinschaft, Familie, Ethnie, Nation, Heimatland, Vaterland, Staat, die Menschheit selbst, das öffentliche oder private Lieben [*aimance*] aus Liebe oder Freundschaft“.

¹²² Ebd., S. 119; vgl. S. 117-121.

¹²³ Ebd., S. 156; ihre „selbstdestruktive Kraft“, ebd., vgl. S. 153-157.

¹²⁴ Ebd., S. 46-49; Derrida führt das von Aristoteles' Konzept der Freundschaft „in geringer Zahl“, nur

sich vervielfältigende und fluktuierende Mengen' (sagt *Jean-Luc Nancy*) von jeweiligen *vorübergehenden* „Bevölkerungen, Sprachen, Gruppen, Einzelnen, Körpern“. ¹²⁵ Diese Delimitierung ist (über alle gegenwärtigen, aber vorübergehend oder auch neu sich Verbindenden hinaus) auf die ungewiss Zukünftigen gerichtet, „in welcher Zahl“ und auf welche Weise sie auch ankommen. Mit *Derrida*: „Kein *numerus clausus* für die Hinzukommenden. [...] sie kämen, vielleicht, eines Tages, [...] in welcher Zahl auch immer“. ¹²⁶ Derart zeichnet sich eine Delimitierung (von ‚uns‘: alle mögliche, irgendjemande) von Zugehörigkeiten und Gemeinschaften ab: ¹²⁷ auf deren passageren Charakter hin, hinsichtlich der ungewiss *Zukünftigen*: unabsehbar (vielleicht) *Hinzukommenden*.

ausschließend vermerkte ‚Zuviel‘ (S. 26 f.) auf die nicht beschränkte Vielzahl der Demokratie: sie „zählt, zählt die Stimmen und Subjekte“, aber „darf die Singularitäten, die beliebigen Einzelnen nicht zählen“ (S. 13, vgl. S. 157).

¹²⁵ So mit Jean-Luc Nancy Haß, Ulrike: „Ankunft zu Vielen“, in: Menke/Vogel: *Flucht und Szene*, S. 262-280, hier S. 262 f.

¹²⁶ Derrida: *Politik der Freundschaft*, S. 13, S. 155 ff.

¹²⁷ Vgl. C. Menke: „Die Krise, die das Auftauchen des Flüchtlings hervorbringt, [...] betrifft nicht nur, wer zu uns dazugehört, sondern wer oder wie wir sind, [...] zeigt, dass wir anders werden müssen“ („Zurück zu Hannah Arendt“, 113 f.).

Referenzen

- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002.
- Agamben, Giorgio: „Jenseits der Menschenrechte“, in: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich/Berlin 2001, S. 23-32.
- Agamben, Giorgio: „Was ist ein Volk“, in: ders.: *Mittel ohne Zweck*, S. 35-40.
- Arendt, Hannah: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, in: dies.: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (1955) (von H.A. ins Deutsche übertragen). Frankfurt a.M. 1997, S. 402-452; Orig. *The Origins of Totalitarianism*. New York 1951, S. 266–298.
- Arendt, Hannah: „Es gibt nur ein einziges Menschenrecht“ [1949], in: Menke/Raimondi (Hg.): *Revolution der Menschenrechte*, S. 394-410.
- Arendt, Hannah: „Konzentrationslager“, in: *Die Wandlung* 3/4 [1948], hg. von Dolf Sternberger, S. 309-330.
- Arendt, Hannah: *The Origins of Totalitarianism*. New York 1951.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1960). München 2001, amerikanisches Orig.: *The Human Condition* (1958). Chicago/London 1998.
- Arendt, Hannah: „We Refugees“, in: *Menorah Journal* 31 (1943); repr. In: Feldman, Ron H. (Hg.): *The Jew as Pariah. Jewish Identity and Politics in the Modern Age*. New York 1978, S. 55-67.
- Arendt, Hannah: „Wir Flüchtlinge“, in: dies.: *Zur Zeit: Politische Essays*, hg. von Marie Luise Knott, übers. von Eike Geisel. Berlin 1986, S. 7-21.
- *Atlas der Staatenlosen. Daten und Fakten über Ausgrenzung und Vertreibung*. Rosa Luxemburg Stiftung, 2020.
- Benhabib, Seyla: „Das Recht auf Gastfreundschaft: Kants Weltbürgerrecht aus heutiger Sicht“, in: dies.: *Die Rechte der Anderen. Ausländer, Migranten, Bürger*. Frankfurt a.M. 2017, S. 36-55.
- Benhabib, Seyla: *Die Rechte der Anderen. Ausländer, Migranten, Bürger*. Frankfurt a.M. 2017.
- Benhabib, Seyla: *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten*. Frankfurt a.M. 2016.

- Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“, in: ders.: *Gesammelte Schriften* [GS], hg. von Tillman Rexroth/Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1. Frankfurt a.M. 1977, S. 179-203.
- Bhabha, Homi K.: *Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung*. Wien 2017.
- Butler, Judith: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Frankfurt a.M. 2016, S. 201-248.
- Butler, Judith: „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“, in: transversal.at 09/2011, S. 4.
- Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging*. London u.a., 2007.
- Dakowska, Dorota: „Politisch instrumentalisiert. Offener Brief zur Flüchtlingspolitik der EU“, in: *taz* 19.12.2021, <https://taz.de/Offener-Brief-zur-Fluchtpolitik-der-EU/!5820776&s=offener+Brief/> (Zugriff am 5. Januar 2022).
- Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a.M. 2000.
- Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*. Wien 2016.
- *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. von Bettine Menke/Juliane Vogel. Berlin 2018.
- Gosewinkel, Dieter: *Einbürgern und Ausschließen. Die Nationalisierung der Staatsangehörigkeit vom Deutschen Bund bis zur Bundesrepublik Deutschland* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 150). Göttingen 2001.
- Grjasnowa, Olga: *Die Macht der Mehrsprachigkeit. Über Herkunft und Vielfalt*. Berlin 2021.
- Hamacher, Werner: „On the Right to have Rights: Human Rights; Marx and Arendt“, in: *The New Centennial Review* 14/2 (2014), S. 169-214.
- Hamacher, Werner: „Vom Recht, Rechte nicht zu gebrauchen. Menschenrechte und Urteilsstruktur“, in: Menke/Raimondi (Hg.): *Revolution der Menschenrechte*, S. 215-243.
- Haß, Ulrike: „Ankunft zu Vielen“, in: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin 2018, S. 262-280.
- Haß, Ulrike: „Woher kommt der Chor“, in: *Maske und Kothurn* 58 (2012), S. 13-30.

- Holert, Tom/Terkessidis, Mark: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*. Köln 2007, S. 40-48.
- Horn, Eva: „Der Flüchtling“, in: Bröckling, Ulrich/Horn, Eva/Kaufmann, Stefan (Hg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*. Berlin 2002, S. 23-40.
- Institutsmagazin des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften Kunstuniversität Linz *IFKnow*, Ausgabe 2/2018.
- UNHCR (The UN Refugee Agency): Abkommen über die Rechtsstellung der Flüchtlinge vom 28.7.1951, Protokoll über die Rechtsstellung der Flüchtlinge vom 31.1.1967 (https://www.unhcr.org/dach/wp-content/uploads/sites/27/2017/03/Genfer_Fluechtlingskonvention_und_New_Yorker_Protokoll.pdf; (Zugriff am 5. Januar 2022)).
- Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*, <https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm> (Zugriff am 5. Januar 2022).
- Kadritzke, Niels: „Der systematische Rechtsbruch an Europas Grenzen. Wie Griechenland und Polen in der Asylpolitik Fakten schaffen“, *Le monde diplomatique* (deutsche Ausg.), Jan. 2022, S. 4-5.
- Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart 1991.
- Menke, Bettine: „Agon und Theater. Fluchtwege: die Sch(n)eidung und die Szene, ... zu und nach den aitiologischen Fiktionen F.C. Rangs und W. Benjamins“, in: dies./Vogel: *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin 2018, S. 203-241.
- Menke, Bettine: „Die Rechts-Ausnahme des Flüchtlings, der Nicht-Ort der Menschenrechte“ (Vortrag, Siegen Juni 2017), in: Köhler, Sigrid/Schaffrick, Matthias (Hg.): *Wie kommen die Rechte des Menschen in die Welt? Zur Aushandlung und Vermittlung von Menschenrechten*. Heidelberg (vorauss. Dezember 2022).
- Menke, Christoph: „Einleitung“ zu „I. Revolution“, in: ders./Raimondi, Francesca (Hg.): *Die Revolution der Menschenrechte. Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen*. Frankfurt a.M. 2011, S. 17-20.
- Menke, Christoph: „Zurück zu Hannah Arendt. Die Flüchtlinge und die Krise der Menschenrechte“, in: ders.: *Am Tag der Krise*. Berlin 2018, S. 95-114.

- Payne, Charlton: „Auf der Spur des Menschlichen in Flüchtlingserzählungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 63/4 (2016), S. 347-357.
- *Perspektiven europäischer Gastlichkeit*, hg. von Burkhard Liebsch/Michael Staudigl/Philipp Stoellger. Weilerswist 2016.
- Rath, Christian: „Ein Grundrecht als Zombie“, in: *taz* 9.8.2018.
- Rothberg, Michael: „An den Grenzen des Eurozentrismus: Hannah Arendts *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*“, in: ders.: *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonialisierung*. Berlin 2021, S. 61-94.
- Schneider, Florian: „Fluchthelfer“, in: Bröckling, Ulrich/Horn, Eva/Kaufmann, Stefan (Hg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*. Berlin 2002, S. 41-57.
- <https://www.uno-fluechtlingshilfe.de/fluechtlinge/fluechtlingsschutz/staatenlose> (Zugriff am 5. Januar 2022).
- <https://www.sueddeutsche.de/politik/seehofer-familiennachzug-1.4239128> 5.12.2018 (Zugriff am 5. Januar 2022).
- Tremmel, Hans: *Grundrecht Asyl. Antwort der Sozialethik*. Freiburg i.Br. 1992.
- „Türsteher Europas – Wie Afrika die Flüchtlinge stoppen soll“ (arte, <https://www.youtube.com/watch?v=p572laDDp08> (Zugriff am 5. Januar 2022)).
- Vismann, Cornelia: „Menschenrechte: Instanz des Sprechens – Instrument der Politik“, in: dies.: *Das Recht und seine Mittel*, hg. von Markus Krajewski/Fabian Steinhauer. Frankfurt a.M. 2012, S. 228-252.
- Vismann, Cornelia: „Terra nullius. Zum Feindbegriff im Völkerrecht“, in: Adam, Armin/Stingelin, Martin (Hg.): *Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen*. Berlin 1996, S. 159-174.
- Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn 2017.
- Vogel, Juliane: „„Boden bereiten“. Strategien des dramatischen Prologs“, in: Haas, Claude/Polaschegg, Andrea (Hg.): *Der Einsatz des Dramas: Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*. Freiburg i.Br. 2012, S. 159-172.

- Vogel, Juliane: „Who's there?' Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: dies./Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 22-37.
- Vogel, Juliane/Menke, Bettine: „Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene“, in: dies./dies. (Hg.): *Flucht und Szene*, S. 7-23.
- Vogl, Joseph: „Asyl des Politischen. Zur Struktur politischer Antinomien“, in: Maresch, Rudolf/Werber, Niels (Hg.): *Raum – Wissen – Macht*. Frankfurt a.M. 2002, S. 156-172.
- *Wer Deutschland nicht liebt, soll Deutschland verlassen*. (<https://philosophia-perennis.com/2017/01/21/wer-deutschland-nicht-liebt-soll-es-verlassen> 21.1.2017 (Zugriff am 5. Januar 2022)).
- https://de.wikipedia.org/wiki/Abkommen_über_die_Rechtsstellung_der_Flüchtlinge

Menke, Bettine: „Niemandland' der ‚Flüchtlinge‘ – Theater und Politik der Hinzukommenden“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 28-59, DOI 10.21248/thewis.10.2022.120 CC BY 4.0.

Perspektivische Diversität und Auftrittsmöglichkeiten bei *Hannah Arendt*

Phillipp Just

Abstract

Das Erscheinen vor anderen kann man mit *Hannah Arendt* als potenzielle Repräsentation und Affirmation der menschlichen Diversität verstehen. Der Artikel beleuchtet und diskutiert das theoretische Konzept der Auftrittsmöglichkeit in ausgewählten Texten *Arendts*, reflektiert diese Theorie der Pluralität in Verbindung mit den aktuellen Zielsetzungen eines ‚postmigrantischen‘ Theaters und zeigt letztlich das Potential sowie die darin angelegte Ambivalenz gegenüber einer postinklusiven Programmatik auf.

In dem Diskurs um ein postinklusives Theater widmen wir uns zeitgenössischen Frage- und Problemstellungen in der Kultur und Gesellschaft. Mit *Hannah Arendt* werde ich mich nun auf eine Denkerin des vergangenen Jahrhunderts beziehen, die maßgeblich von den 50ern bis in die 70er Jahre publizierte und in der Gegenwart in einigen Aspekten und Positionen durchaus kritisch zu betrachten ist. Speziell die Aufnahme der griechischen Polis als politisches Leitbild und den daraus folgenden Annahmen, wie etwa der einer strikten Trennung von Privatem und Politischem, resultieren in einer Duldung restriktiver Partizipationsmöglichkeiten und eines Fortbestehens von Ausschlüssen aus dem politischen Raum.¹ Die theoretisch-

¹ Vgl. Burroughs, Michael D.: „Hannah Arendt, „Reflections on Little Rock“, and White Ignorance“, in: *Critical Philosophy of Race* 3/1 (2015), S. 52-78; vgl. Bernasconi, Robert: „The Double Face of the Political and the Social: Hannah Arendt and America’s Racial Divisions“, in: *Research and Phenomenology* 26/1 (1996), S. 3-24; vgl. Schäfer, Martin Jörg: „The Labour and Leisure of Performing the Many“, in: ders./Tsianos, Vassilis S. (Hg.): *The Art of Being Many*, Bielefeld 2016, S. 51-60, hier S. 53-55.

idealisierte Trennung von politischer und privater Sphäre bildet für *Arendt* sogar die Grundlage problematischer Positionierungen gegenüber zivilrechtlichen Bewegungen, die eine gesellschaftliche Gleichberechtigung anstreben.² Demnach stellen Aspekte von *Arendts* theoretischen Überlegungen einen offensichtlichen Widerspruch gegenüber einer postinklusive Programmatik dar. Gleichzeitig hat aber gerade *Arendt* weiterhin einen enormen Einfluss auf die aktuelle politische Theorie und Philosophie. Nicht zuletzt beruft sich *Judith Butler*, die ein ambivalentes Verhältnis zu *Arendt* als Theoretikerin pflegt,³ auf ebendiese als eine der ersten Theoretiker:innen, die eine performative Vorstellung des Politischen aufgezeigt hat.⁴ In diesem Beitrag möchte ich versuchen, Aspekte aus verschiedenen Texten *Arendts* (emanzipiert von einigen ihrer problematischen Annahmen) auf den Kontext eines postinklusive Theaters zu beziehen.

In der Vielzahl der unterschiedlichen Werke *Arendts* – von der Auseinandersetzung mit dem Totalitarismus (in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*⁵), über philosophische Abhandlungen zu dem Bösen (in *Eichmann in Jerusalem*⁶ und *Über das Böse*⁷) und der Freiheit, bis zu anthropologischen Betrachtungen über den Menschen und sein Verhalten (in *Vita activa*⁸) – sind einzelne stets wiederkehrende Ideen und Gedankengänge zu finden. Einer dieser Gedanken betrifft die Notwendigkeit der menschlichen Diversität – oder wie es *Arendt* formuliert: „daß [kein Mensch] je einem anderen gleicht, der einmal gelebt hat, lebt oder leben wird“.⁹ Von welcher Signifikanz diese menschliche Diversität, das notwendige Unterschiedlich-Sein eines Menschen von jedem anderen, ist, zeigt *Arendt* in ihren theoretischen Ausführungen insbesondere an dem menschlichen Zusammenleben und -sein auf. So schreibt *Arendt* in *Vita activa*:

Das von anderen Gesehen- und Gehörtwerden erhält seine Bedeutsamkeit von der Tatsache, daß ein jeder von einer anderen Position aus sieht und hört. Dies eben ist der Sinn eines öffentlichen Zusammenseins [...]. Nur wo Dinge, ohne ihre Identität zu verlieren, von Vielen in

² Vgl. Burroughs, Michael D.: „Hannah Arendt, „Reflections on Little Rock“, and White Ignorance“.

³ Vgl. Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*. Zürich 2007, S. 14-22; für spezifischere Auseinandersetzungen mit den Implikationen aus den problematischen Annahmen *Arendts* – speziell in Bezug auf zivilrechtliche Bewegungen in den USA – sei auf die beiden Beiträge von Michael D. Burroughs und Robert Bernasconi verwiesen.

⁴ Vgl. ebd., S. 21 f.

⁵ *Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München 2019.

⁶ *Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München 2018.

⁷ *Arendt, Hannah: Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*. München 2007.

⁸ *Arendt, Hannah: Vita activa. Oder vom tätigen Leben*. München 2019.

⁹ Ebd., S. 17.

einer Vielfalt von Perspektiven erblickt werden, so daß die um sie Versammelten wissen, daß ein Selbes sich ihnen in äußerster Verschiedenheit darbietet, kann weltliche Wirklichkeit eigentlich und zuverlässig in Erscheinung treten.¹⁰

Arendt führt hierin aus, dass die unterschiedlichen Wahrnehmungsperspektiven, die Diversität des menschlichen Wahrnehmens, entscheidend für unsere Wirklichkeitskonzeption ist, bzw. diese Wirklichkeit geradezu konstituiert. Durch die verschiedenen Erfahrungen unserer Realität können wir erst mit einer Sicherheit das Erfahrene als Wirklichkeit feststellen. Dieser Gedanke, dass eine perspektivische Diversität in den menschlichen Wahrnehmungen notwendig ist, um die Wirklichkeit zu erfahren, wird von *Arendt* in der potenziellen Negation dieser Vielfalt akzentuiert: „[...] Eine gemeinsame Welt verschwindet, wenn sie nur noch unter einem Aspekt gesehen wird; sie existiert überhaupt nur in der Vielfalt ihrer Perspektiven.“¹¹ Das Verschwinden einer perspektivischen Diversität käme also nach *Arendt* dem Verlust einer gemeinsamen Welt gleich.

Die menschliche Diversität liegt dabei aber nicht nur der Konstitution einer gemeinsamen Welt zugrunde. Auch in der Beschreibung menschlichen Wirkens findet sich bei *Arendt* die fast noch stärkere Betonung einer Diversität als Einzigartigkeit und individuelle Persönlichkeit eines jeden Menschen. Unter dem häufigen Rückgriff auf *Augustin* (zu dessen Liebesbegriff *Arendt* promovierte) sieht sie in dem Aspekt der Natalität, dem Geboren-Sein, die Bestimmung eines einzigartigen Wirkens des Menschen festgelegt. So zitiert *Arendt Augustin* in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*: „initium ut esset, creatus est homo‘ – damit ein Anfang sei, wurde der Mensch geschaffen.“¹² Diesen Gedanken führt *Arendt* dabei noch in anderen Kontexten weiter. So schreibt sie in ihrem ursprünglich titellosen Essay, der uns nun in der Veröffentlichung als *Die Freiheit, frei zu sein* bekannt ist:

[D]iese geheimnisvolle menschliche Gabe, die Fähigkeit, etwas Neues anzufangen, hat offenkundig etwas damit zu tun, dass jeder von uns durch die Geburt als Neuankömmling in die Welt trat. Mit anderen Worten: Wir können etwas beginnen, weil wir Anfänge und damit Anfänger sind.¹³

Um diesen Gedanken nachvollziehbarer zu machen, hilft eine Unterteilung in zwei Aspekte. *Arendt* beschreibt grundsätzlich zunächst jeden einzelnen Menschen als

¹⁰ Ebd., S. 71 f.

¹¹ Ebd., S. 73.

¹² *Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, S. 979.

¹³ *Arendt, Hannah: Die Freiheit, frei zu sein*. München 2018, S. 37.

eigenen Anfang durch seine Geburt. Jeder „Neuankömmling“ stellt etwas Neues und vollkommen Einzigartiges dar. Dieser erste Aspekt zeigt dabei eine Parallele zu *Arendts* Beschreibung der menschlichen Diversität als notwendiges Unterschiedlich-Sein auf. Der zweite Aspekt bezieht sich auf das menschliche Wirken. Etwas Neues anzufangen, einen Anfang zu initiieren, beschreibt grundsätzlich eine einzigartige Wirkmächtigkeit des menschlichen Handelns. In der Verbindung dieser beiden Aspekte wird nun deutlich, dass *Arendt* in der Einzigartigkeit des Menschen auch das Potential begründet sieht, etwas Einzigartiges zu schaffen. Die Diversität des Menschen bewirkt eine notwendige Vielfältigkeit menschlichen Wirkens.

Wie äußert sich nun dieses einzigartige menschliche Wirken und die (perspektivische) Diversität konkret? In *Arendts* Theorie findet sich hierfür eine zentrale Antwort: im öffentlichen Auftreten. Das öffentliche Auftreten stellt dann auch den spezifischen politisch-performativen Aspekt dar, welcher von *Judith Butler* vielfach aufgenommen, thematisiert und reflektiert wird.¹⁴ Der öffentliche Raum kann mit *Arendt* grundsätzlich als eine Bühne für die Auftritte und so als Rezeptionsraum mit einem Publikum verstanden werden.¹⁵ Das Auftreten selbst wiederum stellt jenes Handeln dar, welches gegenüber dieser Öffentlichkeit vollzogen wird – theatermetaphorisch wird dies von *Arendt* auch als Schauspiel beschrieben.¹⁶ Der entscheidende Aspekt in diesem öffentlichen Auftreten ist allerdings nicht das Handeln bzw. das Schauspiel selbst, sondern, dass sich in der *Art* des Vollzugs des Handelns bzw. des Schauspielens die *eigentliche Personalität* enthüllt.¹⁷ *Arendt* beschreibt mit dem öffentlichen Auftreten also eine Form der performativen Selbstenthüllung. Durch das Erscheinen in der Öffentlichkeit wird sichtbar, was einzigartig an der jeweilig erscheinenden Person ist; im Bild der Theatermetaphorik: die Auftritte der schauspielenden Person auf der Bühne machen die einzigartige Art und Weise des Agierens der Schauspielenden sichtbar. Diese theatermetaphorischen Bezüge sind *Arendts* Ausführung selbst entnommen und wurden ihrerseits nicht willkürlich gewählt. Tatsächlich bildet das Theater nach *Arendt* eine Parallele für genau diese (politische) Auftrittssituation.¹⁸

¹⁴ Vgl. z.B. Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*, S. 21 f.

¹⁵ Vgl. Arendt, Hannah: *Vita activa. Oder vom tätigen Leben*, S. 249.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 233.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ „So ist das Theater denn in der Tat die politische Kunst par excellence; nur auf ihm, im lebendigen Verlauf der Vorführung, kann die politische Sphäre menschlichen Lebens überhaupt so weit transfiguriert werden, daß sie sich der Kunst eignet.“ Ebd., S. 233 f.

Wenn sich nun in diesem öffentlichen Auftreten die jeweilige Einzigartigkeit der Person enthüllt, ist eben auch offensichtlich, dass die Auftritte einen Einblick in die menschliche Diversität verschaffen und somit auch einen Eindruck der perspektivischen Diversität, der verschiedenen Wahrnehmungen der Realität, eröffnen. Trotz der Tatsache, dass ein einzelner Auftritt natürlich nur eine einzelne Perspektive widerspiegeln kann, wird doch über verschiedene Auftritte die menschliche Diversität modellhaft sichtbar.

Dieser Gedanke einer Exemplifikation der menschlichen Diversität über Repräsentationen ist im Theaterdiskurs natürlich allzu bekannt. In der Programmatik des postmigrantischen und wohl auch eines künftigen postinklusiven Theaters findet sich eben diese Frage nach der Repräsentation wieder.¹⁹ Für den Kulturbetrieb gilt, dass einzelne gesellschaftliche Perspektiven unterrepräsentiert sind und dass eine Ungleichheit in den Auftrittsmöglichkeiten zu bestehen scheint.²⁰ Sowohl das postmigrantische als auch ein postinklusives Theater möchten diese Ungleichheit adressieren und ihr konkret entgegenwirken. Ihr Ziel ist es, die Perspektiven, die marginalisiert und ignoriert wurden, sichtbar zu machen und ihr Erscheinen, ihr Auftreten als eine Selbstverständlichkeit in der Theaterlandschaft zu etablieren.²¹ Bis hierhin lässt sich festhalten: *Arendt* beschreibt die menschliche Diversität als Notwendigkeit, die speziell in den verschiedenen (Wahrnehmungs-)Perspektiven sowie über die Einzigartigkeit im Handeln festzustellen ist. Mittels öffentlicher Auftritte, wie derjenigen im Theater, wird diese Einzigartigkeit und damit auch modellhaft diese Diversität enthüllt. Ein postinklusives und das postmigrantische Theater scheinen diese Idee öffentlicher Auftritte als Exemplifikationen der menschlichen Diversität aufzunehmen bzw. dieser Idee mit dem letztlichem Ziel vielfältigerer Auftrittsmöglichkeiten (und damit ausgeglichenerer Chancen auf Partizipation) auf einer Art zu entsprechen.

¹⁹ Vgl. Parbey, Celia: „Shermin Langhoff: „Jede Intendanz in einer deutschen Großstadt muss sich heute der Frage stellen, wie divers ihr Ensemble ist““, <https://editionf.com/shermin-langhoff-gorki-postmigrantisches-theater-interview/> vom 27. Oktober 2019 (Zugriff am 31. August 2021); vgl. Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle?. Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt a.M. 2011, S. 258.

²⁰ Vgl. ebd., S. 37.

²¹ Man beachte hierin v.a. das erklärte Ziel Shermin Langhoffs, dass ein postmigrantisches Theater letztlich obsolet werden soll; vgl. Parbey, Celia: „Shermin Langhoff: „Jede Intendanz in einer deutschen Großstadt muss sich heute der Frage stellen, wie divers ihr Ensemble ist““, <https://editionf.com/shermin-langhoff-gorki-postmigrantisches-theater-interview/> vom 27. Oktober 2019 (Zugriff am 31. August 2021).

Dieses Ziel scheint noch nicht erreicht. *Shermin Langhoff*, die entscheidend mit ihrer künstlerischen Leitung am *Ballhaus Naunynstraße* und ihrer Intendanz am *Maxim-Gorki-Theater* unser Bild vom postmigrantischen Theater geprägt hat, beschreibt eine weiterhin bestehende Diskrepanz der gesellschaftlichen Realität und ihrer kulturellen Repräsentationen.²² Auch *Azadeh Sharifis* Untersuchungen der kulturellen Partizipationsmöglichkeiten von Postmigrant:innen in der Dissertation *Theater für Alle?* scheinen trotz der Tatsache, dass bereits ein Jahrzehnt seit der Veröffentlichung vergangen ist, immer noch entscheidende Problematiken des aktuellen Kulturbetriebs anzusprechen.²³

Doch wie steht nun dieser Missstand in Verbindung mit der Auseinandersetzung mit *Hannah Arendt*? Warum ist überhaupt *Arendts* Theorie hierfür relevant, wenn sie nur eine scheinbare Extension bereits geführter Diskurse darstellt und ihre Theorie zudem aus aktueller Perspektive auch problematisch ist? Warum überhaupt eine Thematisierung scheinbar so allgemeiner wie notwendiger Eigenschaften des Menschen?²⁴

Für eine Annäherung möchte ich auf einen Text von *Sasha Marianna Salzmans* aufmerksam machen. *Salzman*, Hausautor:in des *Maxim-Gorki-Theaters*,²⁵ veröffentlichte in der Essaysammlung *Eure Heimat ist unser Albtraum* unter mehreren Beiträgen postmigrantischer Autor:innen einen Text mit dem Titel *„Sichtbar“*. *„Sichtbar“* thematisiert die persönliche Erfahrung einer diskriminierten Sichtbarkeit, die u.a. darin begründet liegt, in der Öffentlichkeit stets als „anders“ wahrgenommen zu werden und wegen dieser vermeintlichen „Andersartigkeit“ diskriminiert zu werden.²⁶ In dieser Schilderung persönlicher Erfahrungen bindet *Salzman* auch eine theoretische Reflexion ein. Eine Reflexion, die wiederum zu *Hannah Arendt* führt. So zitiert *Salzman* aus *Arendts* Vortrag *Was heißt persönliche Verantwortung in einer Diktatur?*:

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt a.M. 2011.

²⁴ Dass diese behandelten Eigenschaften des Menschen als „allgemein“ und „notwendig“ gelten, wird u.a. anhand des englischen Originaltitels von *Arendts Vita activa (The Human Condition)* deutlich. Der Titel *The Human Condition* stellt diese theoretische Arbeit *Arendts* als anthropologische Auseinandersetzung heraus.

²⁵ Vgl. <https://www.gorki.de/de/ensemble/sasha-marianna-salzman> (Zugriff am 31. August 2021).

²⁶ Vgl. *Salzman*, Sasha Marianna *„Sichtbar“*, in: Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh (Hg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin 2019, S. 13-26.

„Leider scheint es viel einfacher zu sein, menschliches Verhalten zu konditionieren und Menschen dazu zu bringen, sich auf eine völlig unvorhergesehene und entsetzliche Art und Weise zu verhalten, als irgendjemanden davon zu überzeugen, aus der Erfahrung zu lernen, das heißt mit Denken und Urteilen zu beginnen, anstatt Kategorien und Formeln anzuwenden, [...]“.²⁷

Arendts Beobachtung entstammt zwar dem Kontext der NS-Zeit, aber sie vollzieht hierin eine allgemeine Folgerung, die sich nicht auf diesen Kontext beschränkt. Die Kategorien und Formeln, etwa der einer vermeintlichen „Andersartigkeit“, sind auch aktuell präsent und wirksam.

Diese theoretische Einbeziehung *Hannah Arendts* in die Erfahrungsschilderung einer Diskriminierung stellt heraus, wie *Arendt* zum einen die menschliche Diversität in ihrer Notwendigkeit akzentuiert und zum anderen die Herausforderungen dieser Notwendigkeit in gesellschaftlichen und politischen Kontexten aufzeigt. Mit den Erfahrungen des NS-Regimes und der gesellschaftlichen Zustimmung zu rassistischen Ideologien, sind diese scheinbare Notwendigkeit des menschlichen Wesens, die menschliche Diversität und die jeweilige Einzigartigkeit, gänzlich in Zweifel gezogen. *Arendts* Schlussbemerkung in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* thematisiert gerade diese Erschütterung, dass Selbstverständlichkeiten unseres menschlichen Wesens, unseres menschlichen Zusammenseins mit den Erfahrungen des NS-Regimes infrage gestellt wurden,²⁸ dass unsere gemeinsame Welt, gebunden an die perspektivische Diversität, in einem Konformismus, einer Anonymität verloren gehen könnte.²⁹

Unter diesem Gesichtspunkt wird nachvollziehbar, welche Relevanz eine Debatte um Auftrittsmöglichkeiten in ihrer Vielfalt besitzen kann und immer besitzen wird. Sie betrifft unsere konkrete Anerkennung oder eben die immer noch und immer wieder bestehende Ignoranz menschlicher Diversität. Die Auftritte in der Öffentlichkeit ermöglichen nach *Arendt* eine Begegnung; sie bieten einen Raum für ein potenzielles Wirken, ein Ausstellen der Einzigartigkeit. In der Vielheit dieser Auftritte als Ausstellungen von Einzigartigkeit wird die menschliche Vielfältigkeit und Diversität immer wieder sichtbar. Mittels modellhafter Repräsentationen als stetiges Vorführen

²⁷ Arendt, Hannah: *Was heißt persönliche Verantwortung in einer Diktatur?*. München 2018, S.36; bzw. als Sekundärzitat nach Salzmann, Sasha Marianna: „Sichtbar“, S. 20.

²⁸ Vgl. Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, S. 978 f.

²⁹ Eine genauere Betrachtung von *Arendts* Auseinandersetzung mit einer möglichen Anonymität lässt sich u.a. in folgendem Artikel finden: Cha, Kyung-Ho: „Der Niemand. Der narrative Erscheinungsraum der Menschwürde bei Hannah Arendt“, in: Catani, Stephanie/Waldow, Stephanie (Hg.): *Non-Person. Grenzen des Humanen in Literatur, Kultur und Medien*. Paderborn 2020, S. 31-44.

der Ausstellungen von Einzigartigkeit scheint es möglich, einen Einblick in die menschliche Diversität zu bieten und damit auch diese letztlich als eine Selbstverständlichkeit zu etablieren, bzw. als *die* Selbstverständlichkeit zu etablieren, die Diversität aus philosophischer Perspektive nach *Arendt* haben müsste.³⁰ *Arendts* oben zitierte These der leichteren Konditionierungsmöglichkeit des Menschen hin zu einer gesellschaftlichen Etablierung von Rassismen, diskriminierenden Haltungen und entsetzlichen Verhaltensweisen³¹ finden wir in aktuellen gesellschaftlichen Tendenzen und persönlichen Geschichten wie derer *Sasha Marianna Salzmans* wieder. Es ist eine Realität, dass es Bestrebungen gibt, die menschliche Diversität zu marginalisieren und zu ignorieren. Ein postinklusives Theater, das eine Sensibilität für die bestehende menschliche Diversität erstreben würde, könnte ein Schritt sein, um diesen Problematiken entgegenzuwirken. *Arendts* Schlussbemerkung in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, im Anschluss an die Schilderung der Selbstverständlichkeiten erschütternde Erfahrung des Nationalsozialismus, ist übrigens wieder eine der Notwendigkeit: „Die Kontinuität [des Anfangs] kann nicht unterbrochen werden, denn sie ist garantiert durch die Geburt eines jeden Menschen“.³² Es scheint, als würde mit dieser Notwendigkeit der stetigen Einzigartigkeit und Diversität des Menschen die Fragilität von Diskriminierungen und Rassismen, von totalitären Regimen, erkenntlich. So sehr diese Konditionierungen, diese Kategorien und Formeln, bestehen, können sie dennoch nicht die menschliche Vielfalt, die Einzigartigkeit, das Unterschiedlich-Sein und die Gabe des Handelns, des Anfangens von etwas Neuem, brechen. Diese Fragilität scheint mit der modellhaften Repräsentation einer perspektivischen Diversität besonders nachvollziehbar. Eine solche Repräsentation von Vielfalt, der Diversität des Menschen und seiner Perspektiven, ermöglicht einen Blickwinkel auf die Gesellschaft als eine durch Vielfalt und Unterschiedlichkeiten geprägte, und eben nicht als eine bei der es ein konditioniertes ‚Normal‘ und ein auszustößendes ‚Anders‘ gibt.

³⁰ Zu beachten ist, dass trotz der restriktiven Auftrittsmöglichkeiten der Polis *Arendt* nicht den Wert der Diversität relativiert. Gegenteilig ist bei der Begründung ihrer theoretisch-idealisierten Trennung von der politischen und privaten Sphäre auf der Grundlage der politischen Struktur der Polis gerade die Gefahr eines Konformismus und einer Anonymität, welche die menschliche Diversität relativieren oder gar zu negieren versuchen, herausgestellt. Entsprechend ist die Diversität – trotz der restriktiven Partizipationsmöglichkeiten in der Polis – bei *Arendt* eine Selbstverständlichkeit, vgl. *Arendt, Hannah: Vita activa. Oder vom tätigen Leben*, S. 50-57.

³¹ Vgl. *Arendt, Hannah: Was heißt persönliche Verantwortung in einer Diktatur?*, S. 36.

³² *Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, S. 979.

Im Sinne der hier dargelegten Lektüre wäre ein postinklusives Theater letztlich – um es mit den Worten *Arendts* zu beschreiben – ein Anfang, geschaffen von Anfänger:innen. Ein postinklusives Theater wäre ein Beginn, die Notwendigkeit einer menschlichen Diversität in den verschiedenen Perspektiven und in dem einzigartigen Wirken, das ein jeder vollziehen können soll, sichtbar zu machen. Es wäre ein Beginn, jenen, die häufig nur als „anders“ betrachtet werden und die sich mit der Infragestellung dieser Notwendigkeiten des menschlichen Wesens konfrontiert sehen, in der Auftrittsmöglichkeit einen Ausdruck ihrer Einzigartigkeit zu ermöglichen und ein Ausstellen ihrer Perspektive als eine von vielen zu bieten.

Referenzen

- Arendt, Hannah: *Die Freiheit, frei zu sein*. München 2018.
- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München 2018.
- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München 2019.
- Arendt, Hannah: *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*. München 2007.
- Arendt, Hannah: *Vita activa. Oder vom tätigen Leben*. München 2019.
- Arendt, Hannah: *Was heißt persönliche Verantwortung in einer Diktatur?*. München 2018.
- Bernasconi, Robert: „The Double Face of the Political and the Social: Hannah Arendt and America’s Racial Divisions“, in: *Research and Phenomenology* 26/1 (1996), S. 3-24.
- Burroughs, Michael D.: „Hannah Arendt, „Reflections on Little Rock“, and White Ignorance“, in: *Critical Philosophy of Race* 3/1 (2015), S. 52-78.
- Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*. Zürich 2007.
- Cha, Kyung-Ho: „Der Niemand. Der narrative Erscheinungsraum der Menschwürde bei Hannah Arendt“, in: Catani, Stephanie/Waldow, Stephanie (Hg.): *Non-Person. Grenzen des Humanen in Literatur, Kultur und Medien*. Paderborn 2020, S. 31-44.
- <https://www.gorki.de/de/ensemble/sasha-marianna-salzmann> (Zugriff am 31. August 2021).
- Parbey, Celia: „Shermin Langhoff: „Jede Intendanz in einer deutschen Großstadt muss sich heute der Frage stellen, wie divers ihr Ensemble ist““, <https://editionf.com/shermin-langhoff-gorki-postmigrantisches-theater-interview/> vom 27. Oktober 2019 (Zugriff am 31. August 2021).
- Salzmann, Sasha Marianna: „Sichtbar“, in: Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh (Hg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin 2019.

- Schäfer, Martin Jörg: „The Labour and Leisure of Performing the Many“, in: ders./Tsianos, Vassilis S. (Hg.): *The Art of Being Many*, Bielefeld 2016, S. 51-60.
- Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt a.M. 2011.

Just, Philipp: „Perspektivische Diversität und Auftrittsmöglichkeiten bei *Hannah Arendt*“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 60-70, DOI 10.21248/thewis.10.2022.121 CC BY 4.0.

„Welcher Nazi sagt schon ‚N...Beep‘?“¹

Eine intertextuelle Erweiterung zu *Peter Richters 89/90: Facetten einer Debatte über reproduzierten Rassismus auf der Theaterbühne*

Anne Rietschel

Abstract

Als Reaktion auf die Inszenierung des Romans *89/90* von *Peter Richter* vom *Schauspiel Leipzig* und deren Aufführung im Rahmen des Berliner Theatertreffens entstand 2017 (erneut) eine Debatte über die Nutzung rassistischer Sprache auf der Bühne. Neben einer Analyse des Bühnengeschehens, der institutionellen Reaktion und der medialen Auseinandersetzung soll eine Textlektüre des 2020 erschienenen Romans *1000 Serpentina Angst* von *Olivia Wenzel* die Diskussion produktiv und intertextuell ergänzen.

Dieser Beitrag will eine zurückliegende Debatte betrachten, die als Reaktion auf die Inszenierung des Romans *89/90*² vom *Schauspiel Leipzig*³ und deren Aufführung im Rahmen des Berliner Theatertreffens 2017 entstand. Darin wurde das N-Wort in einer Szene mehrmals ausgesprochen – ein Umstand, der die Verantwortlichen der Berliner Festspiele dazu veranlasste, eine Streichung bzw. Änderung der Textstelle zu verlangen.

Im Folgenden sollen unterschiedliche Facetten beleuchtet werden: Was geschah auf der Bühne? Wie wurde darüber medial berichtet? Und was kann die Textlektüre einer

¹ Es handelt sich hier um den Titel eines Blogbeitrags im Theatertreffen-Blog 2017: Rüttiger, Marie-Theres: „Welcher Nazi sagt schon: ‚N...BEEP‘?“, <https://theatertreffen-blog.de/tt17/welcher-nazi-sagt-schon-n-beep/> vom 16. Mai 2017 (Zugriff am 1. Mai 2021).

² Richter, Peter: *89/90*. München 2015.

³ *89/90* nach dem Roman von Peter Richter, für die Bühne bearbeitet von Claudia Bauer und Matthias Huber. Regie: Claudia Bauer, Premiere: 16. September 2016, Schauspiel Leipzig.

Passage aus dem 2020 erschienen Roman *1000 Serpentina Angst*⁴ von Autorin und Theatermacherin *Olivia Wenzel* für die Diskussion ergänzen? Wie wird die Debatte in ihrem autobiografisch geprägten⁵ Text verarbeitet, der die Auseinandersetzung mit der eigenen (u.a. ostdeutschen und Schwarzen) Identität beschreibt? Besagte Textpassage handelt vom Besuch eines Theaterabends über die Wendezeit in einem Berliner Theater:

WAS SCHAUT IHR EUCH AN?

Einen Theaterabend über die Wendezeit.

WAS FÜHLST DU? [...]

Als ich mich im Saal umschaue, merke ich, dass wir die einzigen Nichtweißen in einem Raum mit circa 1000 Personen sind. [...] Die Inszenierung ist gut, aber ihre Witze stressen mich. Immer wieder Hitlergrüße und rassistische Sprüche, dazu jeweils das Gelächter weißer, wohlsituerter Leute. Wochen später werde ich eine lange E-Mail an die Regisseurin schreiben und ihr schildern, was im Stück mich angreift. Ich werde sie freundlich darum bitten, sich mit mir auszutauschen. Wiederum Wochen später wird sie es vorziehen, mir nicht zu antworten und stattdessen – direkt an meine E-Mail anknüpfend – ihre moralische Überlegenheit öffentlichkeitswirksam in einer Theaterzeitschrift zu performen. Ich bleibe der erschlagene Fisch.⁶

Dieser Textauszug bietet einen Anlass, sich den zurückliegenden Geschehnissen noch einmal unter der Annahme zu nähern, dass die damals auf mehreren Ebenen gescheiterte Kommunikation zum Vorfall bei den Berliner Festspielen in *Wenzels* Text noch einmal aufgegriffen wird, um nicht gehörte Perspektiven in anderem Rahmen sichtbar zu machen. Der Roman beschreibt eine Situation, in der die Protagonistin ein Stück über die Wende ansieht. Die Inszenierung von *89/90* kann hier nur hypothetisch als Bezugsrahmen angenommen werden, wird aber im Text nicht explizit genannt. Grundsätzlich bieten die Texte *89/90* und *1000 Serpentina Angst* eine aufschlussreiche intertextuelle Verflechtung, bedenkt man, dass der Inhalt von *Richters* Roman sich mit der Wendezeit aus jugendlicher Perspektive beschäftigt (*Richter* ist Jahrgang 1973), *Wenzel* wiederum als Vertreterin der sogenannten Nachwendegeneration (Jahrgang 1985) neben anderen Zeitebenen die Kindheit in

⁴ Wenzel, Olivia: *1000 Serpentina Angst*. Frankfurt a.M. 2020.

⁵ Dazu z.B.: Führer, Susanne (Moderation): „Es war selbstverständlich, jeden Tag Angst zu haben“, https://www.deutschlandfunkkultur.de/autorin-olivia-wenzel-es-war-selbstverstaendlich-jeden-tag.970.de.html?dram:article_id=479626 vom 1. Juli 2020 (Zugriff am 29. August 2021).

⁶ Wenzel: *1000 Serpentina Angst*, S. 96f.

dieser Zeit thematisiert. Diese beiden Perspektiven treffen nun in der beschriebenen Theaterbetrachtung in *Wenzels* Roman aufeinander. Jedoch wird darin weniger der Inhalt von *Richters* Roman, als die Frage nach theatraler Darstellung von Gewalt- und Rassismuserfahrungen thematisiert.

89/90 bei den Berliner Festspielen 2017 – Was war passiert?

In der Spielzeit 2016/17 kam die Inszenierung von *Peter Richters* Roman *89/90* sowohl am *Staatsschauspiel Dresden* als auch am *Schauspiel Leipzig* auf die Bühne. Der Roman schildert die Ereignisse der Jahre 1989 und 1990 in Dresden aus der Perspektive eines jugendlichen Protagonisten; umfassendes Thema ist dabei auch das Phänomen eines immer sichtbarer werdenden Rassismus. Die Inszenierung des *Schauspiel Leipzig* (Regie: *Claudia Bauer*) wurde 2017 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Wie üblich beim Theatertreffen fanden zwei Vorstellungen statt; allerdings war es in der zweiten Vorstellung zu Änderungen am Text gekommen. Weder beim Publikumsgespräch noch in der öffentlichen Jury-Diskussion wurde der Vorgang thematisiert. Allerdings sprach die anwesende *Olivia Wenzel* im Nachgespräch durchaus die Problematik der Reproduktion von Rassismen auf der Bühne an, ohne sich explizit auf die N-Wort Debatte zu beziehen. Im Nachhinein fiel die Änderung am Text durch den Beitrag „Welcher Nazi sagt schon N...Beep?“⁷ der Journalistin *Marie-Theres Rüttiger* im Blog der Berliner Festspiele auf. So schilderte Regisseurin *Claudia Bauer* anschließend, dass kurz vor der zweiten Vorstellung der Intendant der Berliner Festspiele, *Thomas Oberender*, auf sie und ihr Team zugekommen sei und mitgeteilt habe, das N-Wort solle aus der Inszenierung herausgenommen werden. *Oberenders* Wunsch sei es gewesen, die betreffenden Sätze zu streichen; wegen des Rhythmus der Inszenierung aber wurden stattdessen die Stellen umgearbeitet, so dass die Schauspieler:innen nun – wie im amerikanischen Fernsehen üblich – ein „Beep“ an den besagten Stellen sprachen.⁸

⁷ Rüttiger: „Welcher Nazi sagt schon: ‚N...BEEP‘?“.

⁸ Vgl. Behrendt, Barbara: „Das N-Wort polarisiert das Theater“, https://www.deutschlandfunkkultur.de/kunstfreiheit-oder-rassismus-das-n-wort-polarisiert-das.2159.de.html?dram:article_id=387809 vom 3. Juni 2017 (Zugriff am 29. August 2021).

Reproduzierter Rassismus oder kontextualisierte Auseinandersetzung?

In der Leipziger 89/90-Inszenierung wird ein Jugendlicher dargestellt (der sich selbstbewusst als „Nazi“ betitelt), der rassistische Beleidigungen benutzt, die nicht nur allein aus dem N-Wort bestehen, sondern die Menschen, die es betiteln soll, zusätzlich durch Fäkalsprache diffamiert. Um zu zeigen, dass am Ende der DDR (nicht nur) unter Jugendlichen rassistische Sprache an der Tagesordnung war, verkündet er diesen Ausspruch gegenüber Publikum und Hauptdarsteller, der daraufhin feststellt: „Wow, Nazi?“ Auf diese Verortung verwies Regisseurin *Claudia Bauer* auch in ihrem späteren Statement.⁹

Was im Roman in knapp zwei Zeilen abgegolten ist, zieht sich in der Leipziger Inszenierung durch eine ganze Szene. Der Roman schildert an der diskutierten Stelle den Aufenthalt im sogenannten Wehrlager, einer Vorbereitung für den eigentlichen Militärdienst bei der Nationalen Volksarmee. Neben militärischem Drill tauchen hier Figuren auf, die sich offen als „Nazis“ bekennen und rassistische Beleidigungen zur Schau tragen. Die Routine des Wehrlagers wird für die Inszenierung rhythmisiert und musikalisch in Szene gesetzt; durch formale Wiederholungen wird der immergleiche Drill für die Bühne übersetzt. So auch der umstrittene Absatz; die Beleidigung wird auf der Theaterbühne über die Szene hinweg mehrmals in Variationen eingängig wiederholt.

So wie (mit *Noah Sow*) das N-Wort vollständig aus der Definitionsmacht des *weißen* Subjekts erwachsen ist und sich in keiner Weise aus einem Prozess ergab, in dem die Selbstbestimmung Schwarzer Menschen eine Rolle gespielt hat,¹⁰ bleibt auch hier dem durch eine Diskriminierung konstituierten Kollektivwesen die Möglichkeit eines eigenen Auftritts (sei es inhaltlich oder als Mitwirkende auf der Bühne) und einer wie auch immer gearteten Möglichkeit zur Reaktion verwehrt. Auf der Bühne bleiben die Bezeichneten unrealisierte Gestalt, „die im Off des Theaters ein namenloses Dasein führen“¹¹. Präsent ist an dieser Stelle ein Sprechakt der *weißen* Mehrheitsgesellschaft.¹²

⁹ „[...] In einer Narration wie dieser treten natürlicherweise rassistische Figuren auf, die sich verletzend und anstößig äußern. All diese Äußerungen werden aber im Roman sowie im Stück klar kontextualisiert.“ Bauer, Claudia: „Darf Kunst wehtun?“, in: *Die Deutsche Bühne* 8 (2017), S. 18-19.

¹⁰ Vgl. Sow, Noah: *Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus*. München 2008, S. 113.

¹¹ Vogel, Juliane: „‘Who’s there?’ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: dies./Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 22-37, hier S. 27.

¹² Es sei angemerkt, dass der Begriff *weiß* eine durch Rassismus geschaffene privilegierte Positionierung beschreibt. Auch meine Perspektive sei hiermit als *weiß* markiert.

Ein uraltes Dilemma

Nach dem Bekanntwerden der Forderung der Berliner Festspiele, das Wort zu streichen, entstand eine aufgeregt geführte mediale Debatte, die gekennzeichnet war durch ein Vokabular um „Sprechverbote für Figuren“ (*Barbara Behrendt*, die den Festspielen auch „vorausseilenden Gehorsam“ unterstellte)¹³ oder „Furcht vor dem Berliner Publikum im anschließenden Publikumsgespräch“, wie *Marie-Theres Rüttiger* in ihrem Theatertreffen-Blogbeitrag vermutete.¹⁴

Das Problem des strukturellen Rassismus hinter dem diskutierten Wort thematisierte kaum jemand, bis auf vielleicht *Thomas Oberender* selbst;¹⁵ allerdings beschlossen die Festspiele, sich nicht weiter öffentlich zu dem Vorgang zu äußern. Und so schien Einigkeit zu herrschen unter den (*weißen*) Theatermacher:innen, dass Kunst „schmerzhaft“¹⁶ sein müsse. Hier wird eine strukturelle Schieflage sichtbar: Sprechend in Erscheinung (auf der Theater- wie der medialen Bühne) treten die, die sich legitimiert sehen, anderen Schmerz zufügen zu dürfen und diese Machtposition vehement verteidigen.

In der Diskussion wurde das nicht auftretende Gegenüber auch weiterhin nicht in Erscheinung gebracht¹⁷ und Regisseurin *Claudia Bauer* die Diskursmacht im Zentrum der Debatte verliehen, die in der Theaterzeitschrift *Die deutsche Bühne* in einem Statement u.a. feststellte, dass „die Worte und Vorgänge, die darin [in den Werken der Kunst, der Literatur, des Theaters] vorkommen, verletzend, übrigens für Menschen jeder Hautfarbe und jeden Geschlechts. [...]“ seien. „Und ja, dieser Vorgang ist schmerzhaft und soll es auch sein, [...] denn in der Kunst dürfen wir das Böse in Ruhe betrachten, ohne dass es uns frisst.“¹⁸

An dieser Stelle sei dazu auf den offenen Brief des BIPoC-Netzwerkes *N-Wort stoppen*¹⁹ verwiesen, der aufzeigt, warum die Nutzung des N-Wortes auf der Bühne wie auch sonst als problematisch gilt. *Bauer* geht nicht weiter auf die spezifische

¹³ Behrendt, Barbara: „Das N-Wort polarisiert das Theater“.

¹⁴ Rüttiger: „Welcher Nazi sagt schon: ‚N...BEEP‘?“.

¹⁵ „Weil auch beste Absichten und Kontextualisierungen dieser Art nicht vermeiden oder verhindern können, dass Leute, die traumatische Erfahrungen mit der Verwendung dieser Begriffe haben, dadurch verletzt und gekränkt werden.“ *Thomas Oberender* zitiert nach: Behrendt, Barbara: „Das N-Wort polarisiert das Theater“.

¹⁶ Bauer: „Darf Kunst wehtun?“, S. 18 f.

¹⁷ Allerdings wird Theatermacher *Atif Hussein* in Behrendts Beitrag „Das N-Wort polarisiert das Theater“ zum Thema befragt.

¹⁸ Bauer: „Darf Kunst wehtun?“, S. 19.

¹⁹ BIPoC-Netzwerk (in Kooperation mit *N-Wort Stoppen*): „N-Wort stoppen.“, <https://ensemble-netzwerk.de/bipocnw/about/n-wort-stoppen/> vom 1.2.2021 (Zugriff am 1. September 2021).

Erfahrung von Kolonialismus und Rassismus ein, und so erscheint die Überschrift ihres Statements „Darf Kunst wehtun?“ problematisch: *Weiß*e Theatermacher:innen verhandeln, dass ihnen nicht die Möglichkeit genommen werden darf, Schwarze Menschen mit traumatisierenden Worten zu benennen. Denn auch wenn das N-Wort nur als Zitat auf der Bühne verwendet wird, bleibt es ein Wort, welches das Trauma des Kolonialismus mit sich trägt. Gleichzeitig verweist *Bauer* hier auf ein Dilemma, das bereits *Aristoteles* beschreibt.²⁰ Denn auch wenn Theaterschaffende (wie alle anderen) sich solidarisch darauf einigten, das diskutierte Wort nicht mehr zu verwenden, bleibt die Frage: was ist mit all den anderen verletzenden Worten, Bildern, Szenen? Denn *89/90*, um das es hier beispielhaft geht, ist gespickt von Szenen, die Gewalterfahrungen beschreiben, Reproduktionen rassistischer, antisemitischer, sexistischer und anderer Sprechakte – aber eben mit der Intention, die Ausmaße dieser Missstände, in diesem Fall in der Zeit um 1989/90, aufzuzeigen, zu erkennen und sich so möglicherweise dagegen zur Wehr zu setzen.

Erinnern stören?

An dieses Dilemma knüpft auch *Wenzels* Textpassage an, in der es wie bereits zitiert über die Inszenierung heißt: „[...] ihre Witze stressen mich. Immer wieder Hitlergrüße und rassistische Sprüche, dazu jeweils das Gelächter weißer, wohlsituerter Leute [...]“²¹.

Der Versuch eines Austauschs mit den künstlerischen Verantwortlichen wird im Roman verwehrt. Stattdessen wird eine Regisseurin beschrieben, die, statt in den Austausch zu gehen, sich in den Theatermedien öffentlich wirksam zu dem Vorfall äußert. Diese verwehrt Kommunikation über die theatrale Darstellung von reproduzierten Rassismen in *Wenzels* Roman läuft ähnlich ins Leere wie die Kommunikation über die Nutzung des N-Wortes auf der Bühne bei den Berliner Festspielen.

Betrachten wir *Bauers* Statement im Zusammenspiel mit *Wenzels* Text, macht die Perspektive der Zuschauerin, umgeben von einem *weißen* Publikum (welches seine

²⁰ „Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist [...]. Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.“ *Aristoteles: Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 11.

²¹ Wenzel: *1000 Serpentina Angst*, S. 96.

Verunsicherung oder Zustimmung, das wird hier nicht klar, zum Bühnengeschehen durch Gelächter ausdrückt) deutlich, dass es hier kein (wie *Bauer* schreibt) „in Ruhe Betrachten des Bösen, ohne dass es uns frisst“ geben kann, bleibt doch das N-Wort immer machtbesetzt. Die Metapher des erschlagenen Fisches verdeutlicht die Hilflosigkeit gegenüber des Kommunikationsabbruchs und verweist auf weitere anknüpfende Problematiken wie fehlende Repräsentation auf der Bühne oder im Publikum.

Was *Wenzels* Textpassage in *1000 Serpentina Angst* nun aber einige Jahre nach dem Vorfall leistet, ist die Hilflosigkeit gegenüber diesem Kommunikationsabbruch zu beschreiben und sichtbar zu machen. Als handelndes Subjekt wird dort der Auftritt in einem anderen Diskursraum – nämlich im eigenen Roman – gesucht. Ihr Kommentar lässt sich – in der Analogie der Subjektwerdung auf der Theaterbühne durch den Akt des Auftretens²² – möglicherweise als ein Auftritt aus dem Off, eine subversive Aktion, nachdem alle handelnden Akteur:innen die Bühne verlassen haben, charakterisieren. Dem Grundproblem des verwehrteten Austauschs über die Problematik rassistischer Reproduktionen auf der Bühne und des fehlenden oder sich verweigernden Gegenüber als Gesprächspartner:in, setzt *Wenzel* eine Perspektivverschiebung, einen Kommentar, zugerufen aus einem anderen Kunst-Raum, dem der Literatur, entgegen. Ein Auftritt, der zeigt, wie unmöglich ein gemeinsames Gespräch in der damaligen Debatte erschien und der den Versuch eröffnet, die Kommunikation (möglicherweise) wieder aufzunehmen und auf anderer Ebene weiterzuführen.

Eine der Thesen des ebenfalls 2020 erschienenen Sammelbandes *Erinnern stören* – nämlich, dass die deutsche Wiedervereinigung als deutsche Homogenisierungsgeschichte geschrieben wurde²³ – findet sich hier auf der Ebene der thematischen Bearbeitung der Wendezeit für die Bühne wieder. Communities, welche die Narrative der Erzählung über Rassismus verändern wollen und lange nicht angehört wurden, stellen fest: „[...] es ist längst überfällig, dass unsere Generation aus dem Osten ein selbstbewusstes und positives Selbstbild formuliert, sich sichtbar macht, sich Gehör verschafft, die Lebensbedingungen unserer Eltern kennenlernt und die bisherigen Narrative kritisch hinterfragt.“²⁴ *Wenzels* Textpassage unterstreicht

²² Vgl. Vogel: „Who's there?“, S. 25.

²³ Vgl. Lierke, Lydia/Perinelli, Massimo: „Intro“. In: dies. (Hg.): *Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*. Berlin 2020, S. 11-30, hier S. 17.

²⁴ Zit. aus: Lierke, Lydia/Massochua, Jessica/Zimmermann, Cynthia: „Ossis of Color. Vom erzählen (p)ost-migrantischer Geschichten.“ In: Lierke/Perinelli (Hg.): *Erinnern stören*, S. 451-468.

diesen Gedanken. Bringt man ihren und *Richters* Text in Austausch, entsteht eine produktive Allianz voller einander ergänzenden Perspektiven und Diskurselemente zu den Geschehnissen um 1989/90 und deren Auswirkungen.

Massimo Perinelli weist in einem anderem Kontext auf die Notwendigkeit von „heterotopischen Orten, an denen normative Zuschreibungen – wenn auch nur temporär – ihre Gültigkeit verlieren“ hin, um sich abseits von festgefahrener Kommunikation der Transzendierung als Möglichkeit der Überwindung rassistischer Spaltungen in der Gesellschaft zu widmen.²⁵ Bleibt die Frage, ob das Theater als ein solcher Ort fungieren will und einen Austausch in gegenseitiger Kommunikation ermöglichen kann. Verfügt es nicht über die (ästhetischen) Mittel, welche die Rassismen der *weißen* Gesellschaft darstellen können, ohne die Aktivierung kolonialer Traumata dafür zu nutzen? Ist es nicht sein großes Potenzial, dass künstlerische Auseinandersetzung und sozialpolitische Dimension auf der Bühne ineinanderfließen und so neue Formen der Auseinandersetzung geschaffen werden können?

²⁵ Perinelli, Massimo: „Triggerwarnung! Critical Whiteness und das Ende antirassistischer Bewegung“, in: Berendsen, Eva/Cheema, Saba-Nur/Mendel, Meron (Hg.): *Triggerwarnung. Identitätspolitik zwischen Abwehr, Abschottung und Allianzen*. Berlin 2019, S. 77-90, hier S. 89.

Referenzen

- *89/90* nach dem Roman von Peter Richter, für die Bühne bearbeitet von Claudia Bauer und Matthias Huber. Regie: Claudia Bauer, Premiere: 16. September 2016, Schauspiel Leipzig.
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Bauer, Claudia: „Darf Kunst wehtun?“, in: *Die Deutsche Bühne* 8 (2017), S. 18-19.
- Behrendt, Barbara: „Das N-Wort polarisiert das Theater“, https://www.deutschlandfunkkultur.de/kunsthfreiheit-oder-rassismus-das-n-wort-polarisiert-das.2159.de.html?dram:article_id=387809 vom 3. Juni 2017 (Zugriff am 29. August 2021).
- BIPoC-Netzwerk (in Kooperation mit N-Wort Stoppen): „N-Wort stoppen.“, <https://ensemble-netzwerk.de/bipocnw/about/n-wort-stoppen/> vom 1. Februar 2021 (Zugriff am 1. September 2021).
- Führer, Susanne (Moderation): „Es war selbstverständlich, jeden Tag Angst zu haben“, https://www.deutschlandfunkkultur.de/autorin-olivia-wenzel-es-war-selbstverstaendlich-jeden-tag.970.de.html?dram:article_id=479626 vom 1. Juli 2020 (Zugriff am 29. August 2021).
- Lierke, Lydia/Perinelli, Massimo: „Intro“. In: dies. (Hg.): *Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*. Berlin 2020, S. 11-30.
- Lierke, Lydia/Massochua, Jessica/Zimmermann, Cynthia: „Ossis of Color. Vom erzählen (p)ost-migrantischer Geschichten.“ In: Lierke, Lydia/Perinelli, Massimo (Hg.): *Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*. Berlin 2020, S. 451-468.
- Perinelli, Massimo: „Triggerwarnung! Critical Whiteness und das Ende antirassistischer Bewegung“, in: Berendsen, Eva/Cheema, Saba-Nur/Mendel, Meron (Hg.): *Triggerwarnung. Identitätspolitik zwischen Abwehr, Abschottung und Allianzen*. Berlin 2019, S. 77-90.
- Richter, Peter: *89/90*. München 2015.

- Rüttiger, Marie-Theres: „Welcher Nazi sagt schon: ‚N...BEEP‘?“, <https://theatertreffen-blog.de/tt17/welcher-nazi-sagt-schon-n-beep/> vom 16. Mai 2017 (Zugriff am 1. Mai 2021).
- Sow, Noah: *Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus*. München 2008.
- Vogel, Juliane: „Who’s there?’ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: dies./Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 22-37.
- Wenzel, Olivia: *1000 Serpentinaen Angst*. Frankfurt a.M. 2020.

Rietschel, Anne: „Welcher Nazi sagt schon ‚N...Beep‘?‘ Eine intertextuelle Erweiterung zu *Peter Richters 89/90: Facetten einer Debatte über reproduzierten Rassismus auf der Theaterbühne*“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 71-80, DOI 10.21248/thewis.10.2022.122 CC BY 4.0.

Schatten aus dem Off

Auftritte des Fremden in *Wolfram Lotz' Die lächerliche Finsternis* und *Dušan David Pařízek's* Uraufführungsinszenierung (2014)

Felix Lempp

Abstract

Wolfram Lotz' Hörspieltext *Die lächerliche Finsternis* avancierte in der theatralen Uraufführungsinszenierung durch *Dušan David Pařízek* zum großen Erfolg der Spielzeit 2014/15. Der Artikel analysiert anhand des ersten Auftritts Strategien, mit denen *Lotz* und *Pařízek* Möglichkeiten des Szenisch-Werdens von Fremde reflektieren. Dabei zeichnet er die Funktionalisierung des Auftritts als theatrale Konfiguration nach, der stets ein Rückbezug auf das der Bühne strukturell fremde *Off* eingeschrieben ist.

Das Gefühl ist ja immer wieder da, dass ich über die Dinge nicht schreiben kann, weil ich sie nicht kenne. Dabei geht es natürlich gerade darum, um dieses Verhältnis. Aber irgendwie habe ich da doch immer wieder Zweifel, ob einem dann nicht die Vehemenz fehlt, wenn die Aufgabe ist, über was zu schreiben, was einem ‚fremd‘ ist.¹

Mit dieser zweifelnden Überlegung beginnt im letzten Viertel von *Wolfram Lotz'* Hörspiel *Die lächerliche Finsternis* die Selbstreflexion einer Autor:inneninstanz. Bestimmt man das Fremde in Abgrenzung zum Eigenen mit *Ortrud Gutjahr* „heuristisch als operationale Größe einer Bedeutungszuschreibung“², ist zu vermuten,

¹ Lotz, Wolfram: „Die lächerliche Finsternis“, in: ders.: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Emmerling, Friederike/von Lieven, Stefanie. Frankfurt a.M. 2016, S. 159-224, hier S. 208. Zitate aus diesem Stück werden im Folgenden direkt im Fließtext in Klammern unter der Sigle *LF* und Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

² Gutjahr, Ortrud: „Fremde als literarische Inszenierung“, in: dies. (Hg.): *Fremde*. Würzburg 2002, S. 47-67, hier S. 47.

dass die Autor:inneninstanz diese Verunsicherung bezüglich ihrer Arbeit an dem, „was einem ‚fremd‘ ist“ (LF 208), mit anderen Erzähler:innen teilt. Denn das paradoxe Problem, wie etwas im Vorgang seiner Darstellung gleichzeitig als fremd bestimmt werden kann, ist gemäß einer von *Gutjahr* beschriebenen „spezifischen Doppelbindung“³ entscheidendes Charakteristikum alles als fremd Gelesenen: „Einerseits wird es dem Eigenen als Nicht-Eigenes entgegengesetzt, andererseits aber kann es nur verständlich werden, *wenn es in einer kulturell vertrauten Form Gestalt gewinnt*[t].“⁴ Zur Ermöglichung dieses Formgewinns des Fremden stellt die „Literaturgeschichte ein Archiv von Stoffen und Figuren [...] und eine lange Tradition von ästhetischen Formen und Verfahren“⁵ bereit, auf die auch *Wolfram Lotz* in seinem Hörspiel zurückgreift. Denn *Die lächerliche Finsternis* verhandelt mit der Bootsfahrt von Oliver Pellner und Stefan Dorsch – zwei Bundeswehrsoldaten, die einen Oberstleutnant im unwegsamen Dschungel dingfest machen sollen – eine archetypische Ausfahrt in die Fremde. Diese tritt den Protagonisten als Folge von surreal anmutenden Begegnungen mit fantastischen Figuren in unerschließbaren Räumen entgegen.

Die Frage nach Mitteln einer Darstellung dessen, was die Hauptfiguren und mit ihnen die Rezipient:innen als ‚fremd‘ lesen, ist für *Lotz*’ Schreiben also zentral. Gleiches lässt sich auch für die gefeierte theatrale Uraufführungsinszenierung des Hörspieltexes sagen,⁶ die *Dušan David Pařízek* 2014 am Wiener *Akademietheater* verantwortete.⁷ Wie Text und Inszenierung die Frage nach einer theatralen Darstellbarkeit von Fremde behandeln, wird bereits am ersten Auftritt der *Lächerlichen Finsternis* deutlich, auf dessen Untersuchung ich mich im Folgenden konzentriere. Meine Analyse geht in drei Schritten vor: Zunächst werfe ich einen Blick auf den Beginn des Hörspiels und die *textuellen Strategien*, die *Lotz* verwendet, um die Unmöglichkeit einer Darstellung von ‚Fremdem als fremd‘ zu inszenieren. In einem zweiten Schritt ist die *spezifische Verbindung zwischen Fremdheit und theatralem Auftritt* theoretisch zu skizzieren, bevor ich abschließend *Möglichkeiten und Grenzen*

³ Ebd.

⁴ Ebd.; Hervorhebungen F.L.

⁵ Ebd., S. 50.

⁶ *Die lächerliche Finsternis*, Regie: Dušan David Pařízek, Premiere: 6. September 2014, Akademietheater Wien.

⁷ In der Kritiker:innenumfrage der Zeitschrift *Theater heute* wurde *Die lächerliche Finsternis* 2015 als ‚Deutschsprachiges Stück des Jahres‘, *Pařízeks* Uraufführungsinszenierung als ‚Inszenierung des Jahres‘ und der Regisseur gleichzeitig auch als ‚Bühnenbildner des Jahres‘ ausgezeichnet.

des *Szenisch-Werdens von Fremde* anhand des ersten Auftritts in *Pařízeks* Uraufführungsin szenierung untersuche.

1. Text: Fremdheit als Rekombination des Eigenen

Lotz' Text beginnt nicht mit der Flussfahrt der Bundeswehresoldaten, sondern mit einem *Prolog des somalischen Piraten*. In ihm versucht Ultimo Michael Pussi vor dem Hamburger Landgericht zu erklären, wie es dazu kam, dass er das Frachtschiff MS Taipan enterte.⁸ Während seines Monologs bemüht er sich immer wieder, Empathie bei seinen Zuhörer:innen hervorzurufen – die wiederholte Bitte um Verständnis wird zum Leitmotiv des Textes. Doch gibt er abschließend selbst zu, „dass meine Geschichte vielleicht lächerlich erscheinen mag, weil alles fremdartig und sonderbar auf Sie wirkt“ (LF 170). Bereits der Beginn des Monologs erscheint tatsächlich *befremdlich*:

Sehr geehrter Herr vorsitzender Richter, mein Name ist Ultimo Michael Pussi, und wie Sie wissen und wie ja auch der Deutschen Presse zu entnehmen war, bin ich ein schwarzer N[...] aus Somalia. Der Einfachheit halber spreche ich Deutsch mit Ihnen, bitte verstehen Sie das, es macht ja alles viel einfacher, wie ich finde. (LF 161)

Schon diese ersten Sätze verdeutlichen, dass es keinesfalls *Lotz'* Absicht ist, in seinem Schreiben Authentizität zu inszenieren: Der somalische Pirat Ultimo spricht Deutsch mit seinem Publikum – und der Fortgang des Monologs beweist: Er spricht es gut. So ist der Einstieg in die Rechtfertigung des Piraten zwar in der Tat sonderbar, konfrontiert das Publikum aber durch die Verwendung von dessen ‚eigener‘ Sprachordnung zunächst mit wenig *strukturell Fremdem*.¹⁰ Dieser Eindruck setzt sich fort, wenn Ultimo seinen Werdegang zum Piraten zwar für deutsche Ohren verwirrend schildert, die einzelnen referierten Inhalte von den Rezipient:innen wohl aber gerade

⁸ *Lotz* verarbeitet hier einen realen Fall: 2010 wurde die MS Taipan, ein unter deutscher Flagge fahrendes Mehrzweckschiff, von somalischen Piraten überfallen, die nach ihrer Verhaftung an Deutschland ausgeliefert und in Hamburg vor Gericht gestellt wurden.

⁹ An dieser Stelle steht bei *Lotz* das N-Wort. Der Autor begründet dies damit, dass „dieses gesellschaftliche Problem der rassistischen Zuschreibungen zu Beginn des Textes ohnehin sofort da“ sei und „der Text [...] das nicht schon vorher weggeregelt haben [darf]“, sondern es problematisieren sollte. Zitiert aus Stephan, Felix/Lotz, Wolfram: „Nicht zynisch sein. Felix Stephan im Gespräch mit Wolfram Lotz“, in: *entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 78 (2014), S. 71-76, hier S. 76. Ich habe mich dennoch dazu entschlossen, das N-Wort nicht auszuschreiben, und folge dabei der Argumentation von Kilomba, Grada: „Das N-Wort“, <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59448> vom 03.06.2009, (Zugriff am 27. August 2021). *Kilomba* weist auf die bei jeder Verwendung des N-Worts bestehende Gefahr einer (Re-)Traumatisierung von *people of colour* hin.

¹⁰ Ich verstehe unter ‚struktureller Fremde‘ mit *Bernhard Waldenfels* „all das [...], was außerhalb einer bestimmten Ordnung anzutreffen ist“. Zitiert aus, Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a.M. 2013, S. 36.

nicht als strukturell fremd gelesen werden: Der Somalier berichtet von seiner Entscheidung,

ein Diplomstudium der Piraterie an der Hochschule von Mogadischu zu beginnen. Ich beantragte mehrere Förderungen und bekam ein monatliches Stipendium vom Islamistischen Studienwerk Mogadischu, ein kleines Salär von der Studienstiftung des somalischen Volkes sowie weitere Zuwendungen von der Stiftung Begabtenförderung berufliche Bildung Ostafrika. (LF 165)

Dieses Zitat verdeutlicht eine *Verfremdungstechnik*, die *Lotz* immer wieder einsetzt: Im Kontext der Handlung als fremd ausgestellte Figuren beschreiben ihr Leben durch parodistisch-grotesk inszenierte Referenzen auf Versatzstücke von dem, was Europäer:innen historisch wie kulturell als ‚eigen‘ lesen. Mit der Verwendung „verschiedener Realitätsreferenzen [...] und Bedeutungskontexte (Symbole, Klischees)“, zeichnet *Lotz* „eine afrikanische Lebenssituation [...], die aus Elementen der westlichen Welt zusammengesetzt ist“, wie jüngst *Simon Hansen* die Technik des Autors beschrieben hat.¹¹ So zeigt schon der *Prolog des somalischen Piraten*: Darstellbar wird Fremdes nur in der Gestalt des Eigenen. Damit jedoch erscheint es nicht mehr als fremd – ein Problem, das mit *Bernhard Waldenfels* als das „Dilemma einer Fremderfahrung, die durch zunehmende Aneignung ihren Gegenstand aufzehrt“¹², zu bezeichnen ist.

Man könnte diese Darstellungstechnik als humorvollen Kommentar zur Unmöglichkeit einer theatralen Darstellung des Fremden abtun, wenn nicht Ultimos Kommunikationssituation die existenzielle Bedrohung des Nicht-Verstandenen verdeutlichen würde. Denn der Pirat spricht nicht vor Gleichen, sondern vor Gericht und damit eingebunden in ein asymmetrisches Machtverhältnis. Ultimos weiteres Schicksal hängt davon ab, sein bisheriges Leben und Tun denen verständlich zu machen, die über ihn richten, sodass er den Monolog flehend und ohne echte Hoffnung beschließt: „Ich bitte Sie um Ihr Verständnis! Es ist meine einzige Chance.“ (LF 170)

2. Theorie: Auftritt und Fremde

Ich konnte hier nur einige wenige Aspekte des *Prologs* beleuchten, die Hinweise auf das komplizierte Verhältnis zwischen der ersten Vorstellung einer Figur und Fragen

¹¹ Hansen, Simon: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfening*. Bielefeld 2021, S. 121.

¹² Waldenfels: *Topographie des Fremden*, S. 50.

publikumsseitiger Fremdheitswahrnehmung bieten. Dieses Verhältnis lässt sich aus theatraler Perspektive theoretisch noch genauer bestimmen, stellt doch die Auftrittsanalyse schon seit mehreren Jahren ein produktives Feld interdisziplinärer Forschungen zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft dar.¹³

In der Folge ist zu skizzieren, welche Implikationen die strukturelle Verbindung zwischen szenischem Auftreten und szenischer Darstellung von Fremde für die Analyse des ersten Auftritts in *Pařížeks* Inszenierung von Lotz' Hörspieltext hat. Der Auftritt kommt hierbei als spezifisch *theatrales* Phänomen in den Fokus, das der Theatertext zwar fordert und im Nebentext auszeichnet, aber eben nicht selbst vollziehen kann. *Bettine Menke* hat seinen Doppelcharakter umrissen:¹⁴ Er ist erstens ein physischer Vorgang, in dem ein zunächst Unbestimmtes nicht nur szenisch sichtbar, sondern meist auch spezifisch relevant wird. Doch aus der Perspektive der Handlung eignet dem Auftritt immer auch eine zweite, symbolische Dimension, die sich im beschriebenen Relevant-Werden bereits ankündigt: Der Auftritt hat nämlich weiterhin dafür zu sorgen, dass das, was im Drama immer schon Figur ist, auch auf der Bühne zur dramatischen Person wird. Von dem ausgehend, was da auftritt und was sich als Figur bestimmen muss, faltet sich also einerseits die dramatische Handlung auf. Und doch bedeutet jeder Auftritt andererseits einen Riss im szenischen Handlungskontinuum, weil er als prozesshafte Bewegung aus dem *Off* immer auch auf ein Nicht-szenisch-Darstellbares, ja: auf etwas der Bühne genuin Fremdes verweist, wie *Menke* beschreibt:

[Der] Rückbezug des *Hier*, dieses mit sich nicht identischen Orts aufs Irgendwoanders wird durch jeden Übertritt über die Schwelle, der einen strukturell Fremden in den Rahmen der Bühne bringt, merklich: Dieses Anderswo schleppt er ein, und dieser Bezug schleppt ihm gleichsam nach. Aber die Rückbindung (in) der Bewegung wird gekappt, sie wird auf der Szene figuriert, eine dramatische Person etabliert.¹⁵

Der/die/das da auftritt, ist der Bühne also zunächst fremd – fremd hier im „präzisen Sinne“ *Waldenfels'*, „daß etwas sich dem Zugriff einer Ordnung entzieht“¹⁶ –, weil er/sie/es auf das verweist, was in der *szenischen* Schau-Ordnung gerade nicht darstellbar ist. *Ulrike Haß* hat die Dreiteiligkeit des theatralen Dispositivs beschrieben,

¹³ Vgl. grundlegend die Beiträge in Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014.

¹⁴ Vgl. Menke, Bettine: „Suspendierung des Auftritts“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 247-273, hier S. 247.

¹⁵ Ebd., S. 250; Hervorhebung im Original.

¹⁶ *Waldenfels*: *Topographie des Fremden*, S. 20.

„seine Zusammengesetztheit als ein Hörbares und als ein Sichtbares im Bildraum des Theaters“, dessen spatiale Rahmung mit all ihren Ein- und Ausschlüssen sich in der „Bühne als *tableau audio-visuel*“ konkretisiert.¹⁷ Der Auftritt hat damit nicht nur die Aufgabe, ein Etwas zur dramatischen Person zu transformieren, sondern muss dabei auch das eingeschleppte strukturell Fremde möglichst bruchlos integrieren.

In seiner Prozessualität als Bewegungsvektor verweist jeder Auftritt also schon strukturell auf das dramatisch nicht inkludierte und szenisch nicht inkludierbare Anderswo des *Off* zurück. Für den Fortgang der Handlung muss dieser Riss, den der Auftritt in ihrer Struktur hinterlässt, schnell geschlossen werden. Dies geschieht durch die handlungslogische Plausibilisierung und Identifizierung dessen, was da auftritt. Doch allein die Notwendigkeit dieser Plausibilisierungsbemühungen sorgt dafür, dass die Spur des strukturell Fremden des *Off* eben auch im *On* der Szene nie ganz verlorengeht.

3. Bühne: Szenisch-Werden des Fremden

Schon seine räumliche Konstituierung rahmt den ersten Auftritt in *Dušan David Pařízek*s Uraufführungsinzenierung der *Lächerlichen Finsternis* als metatheatral: Auf der zu Beginn im Dunklen liegenden Bühne des Wiener *Akademietheaters* sieht das Publikum eine Struktur aus Holzlatten, die einen horizontalen Boden mit vertikaler Rückwand und somit eine zweite, kleinere Bühne bilden. Eine Gestalt, die das Publikum vielleicht als *weiß* und weiblich lesen kann, tritt hinter dieser Bühnenrückwand der kleinen Bühne hervor und wird damit auf der Szene des *Akademietheaters* sichtbar. Sie verharrt kurz, ihr von der Beleuchtung aus den Gassen hervorgebrachter Schatten fällt auf die Rückwand der Holzlattenbühne.

Aus der Perspektive der kleinen Bühne – und dies markiert das metatheatrale Potenzial dieses Auftritts – steht die Gestalt dabei zunächst ‚im *Off*‘, ihr Körper unterbricht den Lichtfluss aus der Gasse und wirft im wahrsten Sinne des Wortes seinen ungeformten Schatten voraus. Dieser verzerrte Schatten deutet auf etwas Unbestimmtes, von außen Kommendes, das aber eben noch keine szenische Gestalt auf der kleinen Bühne gewonnen hat. Doch auch im Moment des erneuten, zweiten Auftritts der Gestalt – nun auf diese kleine Bühne – wird ihr Körper gerade *nicht* voll

¹⁷ Haß, Ulrike: „Durch den Text gehen“, in: Arteel, Inge/Müller, Heidi Margit (Hg.): *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* 9.-10. November 2006. Brüssel 2008, S. 15-27, hier S. 21; Hervorhebung im Original.

szenisch, sondern durch Gegenlicht in seiner Plastizität zurückgenommen: Die Gestalt selbst ist für das Publikum nur als Schattenriss erkennbar. Visuell durch die Beleuchtung betont ist nicht der/die/das Auftretende, sondern die Rückwand der kleinen Bühne und damit die Nahtstelle, die nicht nur auf das *Off* der kleinen, sondern durch die Verstellung der Sichtachse des Publikums auch auf das *Off* der großen Bühne verweist. Denn wie der Auftritt ist auch das *Off* verdoppelt: Als *Off* der kleinen Szene ist es visuell als unbestimmter, fremder Raum präsent, in dem undeutlich verschiedene Requisiten (noch) unbestimmter Funktion zu erkennen sind. Das *Off* der großen Bühne des *Akademietheaters* hingegen kann strukturell nicht szenisch werden, aber die beleuchtete Naht der Bühnenrückwand hält es zumindest konzeptionell präsent.

Die Gestalt erhält also auch durch ihren zweiten Auftritt keinen klarer identifizierbaren Körper: Als Schattenriss auf der dunklen Bühne beginnt sie in breitem Wienerisch, den *Prolog des somalischen Piraten* zu sprechen. So widersetzt sich nicht nur die Inszenierung des Körpers, sondern auch dessen Sprechen einer Figurierung, die Handlungslogik stiften und das Bühnengeschehen plausibilisieren könnte.

Während im Prozess des Auftritts idealtypisch seine Verbindung zum strukturell Fremden des *Off* durch die Etablierung der dramatischen Person gekappt wird, scheinen hier alle theatralen Zeichen gerade auf dieses strukturell Fremde, Nicht-Szenische zurückzuweisen: Metatheatral, indem das verdoppelte *Off* im *Off* der kleinen Bühne eben doch szenisch werden kann, weiterhin durch die Beleuchtung, die nicht Figur oder Handlungsraum, sondern die Schwelle zum fremden Anderswo betont, und schließlich durch das Aufgetretene selbst, das sich auch sprechend einer schlüssigen Figuration verweigert. Der Riss, durch den beim Auftritt das fremde Anderswo des *Off* auf die Bühne eingeschleppt wird, wird gerade nicht geschlossen, sondern offengehalten. So eine Figur nach *Juliane Vogel* erst dann erfolgreich aufgetreten ist, wenn sie erkannt, gelesen und anerkannt ist,¹⁸ lässt sich für den ersten Auftritt der Inszenierung die Vermutung aufstellen, dass der somalische Pirat eben nicht erfolgreich auftritt. Die theatrale Inszenierung problematisiert damit medienspezifisch auf eine andere Ebene verschoben, was im *Prolog* auch textuell bearbeitet wird: die Unmöglichkeit der theatralen Darstellung des Fremden als fremd.

¹⁸ Vgl. Vogel, Juliane: „Who's There?‘ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: dies. / Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 22-37, hier S. 27f.

Entscheidend für *Pařízeks* Inszenierung ist nun, dass sie bei diesem Offenhalten des Risses zum *Off* nicht stehenbleibt. Denn es ist zwar richtig, dass der Auftritt immer auf das der Szene strukturell Fremde zurückverweist, doch setzt jedes Bühnenhandeln das Geschehen andererseits auch zunehmend vom Anderswo des *Off* ab. So ist zu beobachten, dass das körperlose Aufgetretene auf der kleinen Bühne in seinem Sprechen mit der Zeit eben doch Gestalt gewinnt und das Publikum durch die vorgetragene Lebensgeschichte den Schattenriss als Piraten liest. Die Inszenierung kommentiert diesen Prozess, indem sie nach und nach die Helligkeit auf der Bühne erhöht und das Publikum mit *Stefanie Reinsperger* eine als *weiß*, weiblich und wienerisch bestimmte Darstellerin auf der Bühne erkennt. Das Fremde erweist sich, ähnlich wie im Hörspieltext, bei genauem Hinsehen abermals als hybride Rekombination des Bekannten, Eigenen. Am nächsten kam das Publikum einer Begegnung mit ‚dem Fremden‘ in den kurzen Kipp-Momenten der ersten Vorstellungsminute, in denen, so meine These, die Inszenierung das Bezugsverhältnis zwischen strukturell fremdem *Off* und szenischem *On* zur Ausstellung jenes Risses nutzt, durch den beim Auftritt das Fremde eingeschleppt wird. Doch dieser Riss schließt sich – und die Schatten des Fremden, die auf die Szene fielen, sind wieder ins *Off* verbannt.

Referenzen

- *Die lächerliche Finsternis*, Regie: Dušan David Pařízek, Premiere: 6. September 2014, Akademietheater Wien.
- Gutjahr, Ortrud: „Fremde als literarische Inszenierung“, in: dies. (Hg.): *Fremde*. Würzburg 2002, S. 47-67.
- Hansen, Simon: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfening*. Bielefeld 2021.
- Haß, Ulrike: „Durch den Text gehen“, in: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margit (Hg.): *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater? 9.-10. November 2006*. Brüssel 2008, S. 15-27.
- Kilomba, Grada: „Das N-Wort“, https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59448_vom_03.06.2009, (Zugriff am 27. August 2021).
- Lotz, Wolfram: „Die lächerliche Finsternis“, in: ders.: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Emmerling, Friederike/von Lieven, Stefanie. Frankfurt a.M. 2016, S. 159-224.
- Menke, Bettine: „Suspendierung des Auftritts“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 247-273.
- Stephan, Felix/Lotz, Wolfram: „Nicht zynisch sein. Felix Stephan im Gespräch mit Wolfram Lotz“, in: *entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 78 (2014), S. 71-76.
- Vogel, Juliane: ‚Who’s There?’ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: dies. / Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 22-37.
- Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014.
- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a.M. 2013.

Lempp, Felix: „Schatten aus dem Off. Auftritte des Fremden in *Wolfram Lotz’ Die lächerliche Finsternis* und *Dušan David Pařízeks* Uraufführungsinszenierung (2014)“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusive“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 81-89, DOI 10.21248/thewis.10.2022.123 CC BY 4.0.

Der Bühne ein Symptom und dem Symptom eine Bühne geben

Über Nutzen und Risiken des Spiels mit der Alterität in *Chinchilla
Arschloch, waswas* (Haug/ Rimini Protokoll)

Nathalie Giele

Abstract

Alterität auf die Bühne zu bringen ist, gerade im Kontext Dis/ability, ein zweischneidiges Schwert: Einerseits können sog. „andere“ Bedürfnisse erst dann gesellschaftlich Relevanz entfalten, wenn diese offenbar sind. Andererseits kann das damit verbundene Label des „Anderen“ Teil von Stigmatisierung und Ausgrenzung sein. Der Artikel geht dieser Ambivalenz entlang der *Rimini-Protokoll*-Produktion *Chinchilla Arschloch, waswas* nach und skizziert Alterität als hilfreiche Analysekategorie.

Wenn *Alterität*, grob umrissen, eine Erfahrung von Fremdheit und Andersheit meint,¹ lässt sich trefflich fragen, wie eine solche Kategorie, bei der eine Polarität zwischen fremd und eigen, anders und normal stets mitgedacht ist, überhaupt nützlich sein kann für die Thematisierung und Inszenierung von (Post)Inklusion. Dieser Artikel möchte dieser Frage am Beispiel der Performance *Chinchilla Arschloch, waswas* von *Rimini Protokoll*² nachgehen. Zunächst wird beschrieben, wie einige Formen von Andersheit in der Performance in Szene gesetzt werden und welche Setzungen

¹ Unter Alterität soll hier, in Anlehnung an den Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funke, ein „Prozess und eine Erfahrung“ (17) verstanden werden, in denen „Fremdes und Eigenes [...] nicht] als binäre Oppositionen zu begreifen [sind], sondern als Pole einer unaufkündbaren Relation und damit als Teil eines kulturellen Prozesses.“ Es wird also – in der Deutung einer Erfahrung – eine Polarität konstruiert, die dann immer wieder relational ausgehandelt werden muss. Vgl. Müller-Funke, Wolfgang: *Theorien des Fremden. Eine Einführung*. Tübingen 2016, S. 15-24, Zitat S. 15.

² *Chinchilla Arschloch, waswas*. *Nachrichten aus dem Zwischenhirn*; Konzept/Regie: Helgard Haug (Rimini Protokoll), Premiere: 11. April 2019, Schauspielhaus Frankfurt/Mousonturm Frankfurt.

dahinter zu vermuten sind. Philosophische Gedanken zur Alterität sollen den Begriff genauer fassen und die Beobachtungen deuten helfen. Resümierend soll eine erste Einschätzung zur bleibenden Nützlichkeit der Kategorie unternommen werden.

Wie tritt Alterität hier in Erscheinung?

In dieser Produktion steht – wie bei *Rimini Protokoll* so oft – nicht das Kollektiv selbst auf der Bühne, sondern es treten sog. „Experten des Alltags“³ auf. In diesem Fall sind dies drei Protagonist:innen, die mit dem Tourette-Syndrom leben und eine Musikerin ohne Tourette. Kleinere Auftritte haben auch der beste Freund eines Protagonisten, ein Pizza-Lieferant sowie die Bühnentechniker:innen, die die Bühne immer wieder nach Wunsch eines der Protagonisten umgestalten, dessen Syndrom sich u.a. auch durch Zwangshandlungen bemerkbar macht.

Das Alteritäre tritt also zunächst somatisch in Erscheinung. Die Körper der Protagonist:innen treten auf, oder – wie sie selbst es im Stück beschreiben – sie „muten sich uns zu“ und „setzen sich uns aus“. „Hands up – show down“ – so singen Musikerin *Barbara* und Protagonist *Benjamin* im ersten Song des Stückes, und geben damit den Ton an. Es geht ums Sich-Zeigen, aber damit auch um eine Art Machtkampf: Wem gehört die Bühne? Wer darf sie wie (bedürfnisgerecht) gestalten? Welche Macht verleiht die Bühne, welche Macht übt sie aber auch auf die darstellenden Personen aus, indem sie ihre ganz eigenen Regeln vorgibt, die mit dem Syndrom ggf. nicht vereinbar sind? Zum Machtkampf wird es hier aber auch zwischen Bühnenraum und Zuschauer:innen: Wer schaut wem zu? Wer bewertet wen? Wer hat die Deutungsmacht über das Gezeigte?

Was die Protagonist:innen durch ihr Auftreten bieten, ist zunächst ein Anblick. Der Anblick von Körpern mit Tics. Dieses Angebot verweist einerseits auf die Performativität des Syndroms. Wo die Protagonist:innen in ihrem Alltag mit den Tics auffallen, erschaffen sie eine Bühne. Die Menschen ihrer Umgebung werden unweigerlich zu Zuschauenden oder Wegschauenden, in jedem Fall aber zu einem kopräsenten Publikum, das in seiner Reaktion auf die Tics über die Gestaltung dieser momenthaften Szene mitentscheidet. Kurzum, in den Worten des Stückes: „Tourette ist eine Rampensau.“

³ Vgl.: Malzacher, Florian/Dreyse, Miriam/Rimini Protokoll (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin 2007.

Andererseits ist das Angebot des tickenden Körpers auf der Bühne aber auch etwas völlig anderes: Denn die Haltung des Publikums, das gekommen ist, um sich genau dieses Stück im *Bockenheimer Depot* anzuschauen, ist nicht dieselbe, wie die der Passantin, die an der Supermarktkasse vom Tic überrascht wird. Und auch die Haltung der Protagonist:innen ist nicht die des willkürlich im Supermarkt einem Tic ausgesetzten Menschen. „Ich fall’ aus der Rolle“ – so beschreibt Protagonist *Benjamin* sein Ticken im Alltag. Hier aber entspricht das Ticken gerade seiner Rolle. Das verändert auch die Haltung des Zuschauens und somit das, was sich im Schwellenraum zwischen Bühne und Tribüne ereignen kann.

Und: wenn „in der Rolle bleiben“ das Ideal eines unzeitgemäßen Sprechtheaters ist und ein zeitgenössisches, post-dramatisches Theater gerade das Spiel mit der Rolle nutzt, um eine aktivere Interaktion zwischen darstellenden und zuschauenden Personen anzuregen, ist das „Aus-der-Rolle-Fallen“ vielleicht das interessanteste Material des Stücks, in dem die Durchlässigkeit für das Unverfügbare der Aufführung auch wirklich zum Tragen kommt, wodurch – so Protagonist *Christian* – „jeder Abend zur Uraufführung“ wird.

Die andere Rahmung verändert auch den Tic selbst, auch das wird zum Thema gemacht: „Was macht Tourette, wenn es machen darf, was es will?“ fragt an einer Stelle eine textliche Projektion und reflektiert mit darauffolgenden Fragen einen Score aus der Szene zuvor. In dieser Szene ticken die Protagonisten *Christian* und *Benjamin* um die Wette. „Wer tickt zuerst“ wird gespielt, und man sieht die beiden mühsam gegen ihre Tics ankämpfen. Danach wird „wer tickt am schönsten“ gespielt – und die sonst so wortgewaltigen, „virtuosen“ Tics bleiben aus. Dieser Score löst Unbehagen aus, weckt Assoziationen an ein Kuriositätenkabinett. Ähnlich unbehaglich kann es allerdings auch anmuten, wenn die Songs der Musikerin *Barbara* in der Elektro-Beat-Spur die Tics der Protagonist:innen zu Sound-Material verarbeiten. Oder wenn im Versuch, eine Gemeinschaft zu stiften zwischen den Darsteller:innen mit und ohne Tourette gemeinsam ein Song performt wird und Protagonist *Christian* – weil alles andere, wie er selbst sagt, seine Möglichkeiten in der Nervosität der Aufführungssituation übersteigen würde – vereinzelt Töne auf dem E-Piano dazu klimpert. Ist das wertschätzend-inkludierend oder herablassend-mitleidig? In jedem Fall markiert all dies einen Unterschied, extrapoliert eine Andersheit der drei Protagonist:innen mit Tourette im Vergleich zur Musikerin auf der Bühne und zu uns Zuschauenden – teils auf unangenehm deutlich spürbare Weise.

Und doch bleibt zu fragen: Wer hat die Deutungshoheit, um diese Szene zu bewerten? Wenn ernstgenommen wird, was zu Beginn des Stückes deutlich markiert wird – dass nämlich alle Protagonist:innen eine Liste von Bedingungen formuliert und damit die dramaturgische Entwicklung des Stückes geleitet haben – wer bin dann ich als Zuschauerin, um darüber zu urteilen? Sagen diese Assoziationen nicht vielleicht mehr über das eigene Unbehagen mit Fremdheitserfahrungen im Allgemeinen aus? Und liegt vielleicht gerade im Unbehagen, in der auf die Spitze getriebenen Alteritätserfahrung, das besondere transformatorische Potential des Stückes?

„Sich zumuten“, „Sich aussetzen“, „Hands up – show down“ – diese Umschreibung des Bühnenhandelns sind nicht nur für die Protagonisten mit Tourette stimmig, sondern auch – das wird im Intro der Performance von Musikerin *Barbara* thematisiert – Umschreibungen des Bühnenhandelns allgemein: Auftreten, im Rampenlicht stehen ist für sie immer ein Sich-Zumuten und -Aussetzen, ein Aushandeln mit einem entweder wohlwollenden oder kritisch-bewertenden Publikum. Und es ist auch eine Performance-Erfahrung des Alltags, die jede:r nachempfinden kann. In der Beschreibung der Verletzlichkeit dieser Auftrittserfahrungen wird ein *Common Ground* behauptet und zugleich ein Vergleich aufgemacht zwischen Tourette und Theater, der Potential hat.

Neben dem *An-Blick* bietet die Performance über das szenisch bearbeitete biographische Material auch einen *Ein-Blick* in die – weniger wohlwollend bezeugten – Alltagserfahrungen im Leben mit dem Syndrom. Wir erfahren von einer gescheiterten Ehe, vom Reduziert-Werden auf das Syndrom im beruflichen Kontext, von Isolation im Homeoffice lange vor Corona, von besorgten bis verärgerten und Klage einreichenden Nachbar:innen. In allen Beschreibungen wird deutlich: Im Alltag ist die Alterität nie zu leugnen. Das Anderssein im Vergleich zur Norm ist omnipräsent, ein Problem das weitere Probleme schafft. Aber – auch das wird deutlich markiert – es ist ein sozial konstruiertes Problem, weil die Norm sozial konstruiert ist. Ins Bild geholt wird diese Norm durch das über den gesamten Bühnenraum gespannte, großprojizierte Maßband, an dem abzulesen ist, in welcher der 28 Kurzszenen wir uns gerade befinden. Am deutlichsten wird die Normiertheit der Alltagserfahrungen, die durch das Syndrom gesprengt werden, jedoch trefflicher Weise in der Beschreibung eines Theaterbesuchs des Protagonisten *Benjamin*, die er vom Zuschauerraum aus erzählt, ehe er die Bühne betritt und damit deutlich macht, dass der Sozialraum „Theater“ auf beiden Seiten der vierten Wand für jemanden mit Tourette eine

Zumutung ist. Schon die Fahrt zum Theater in der Bahn fällt schwer, zu viele Leute, zu viele Reize. Am Theater angekommen, wird die Einlass-Situation bis zur letzten Minute umgangen, um nicht schon im Foyer auf sich aufmerksam zu machen. Und nach 30 Minuten krampfhaften Ankämpfens gegen die Tics während der Aufführung bringt ein unbeabsichtigtes „So ein Blödsinn“, in den großen Saal des Schauspielhauses gerufen, Schauspieler:innen und Publikum völlig aus dem Konzept. Mit der Pause wird das Experiment „Theaterbesuch“ für gescheitert erklärt, denn nochmal 90 Minuten sind nicht auszuhalten. Natürlich liegt ein Teil des Problems im Syndrom selbst, in der empfundenen Reizüberflutung der Bahnfahrt, der Menschenmassen, des Spektakels Theater. Aber das wesentlichere Movens, das den hier schließlich selbstgewählten Rückzug befeuert und damit Ausschluss generiert, liegt in der antizipierten und tatsächlichen Reaktion der Umwelt auf die Tics. Die Performance wird somit auch zu einer Verhandlung der Ausschlussmechanismen des Theaters selbst. Indem die Bedingungen aller auf der Bühne Handelnden zur Norm für die Stückgenerierung erklärt werden, entsteht ein anderer Theaterabend, der nach anderen Regeln funktioniert. Hier darf – auf der Bühne wie im Zuschauerraum – getickt, sich bewegt, es sich bequem gemacht, gekifft, getrunken, gegessen, raus- und wieder reingegangen werden. Mit dieser formalen Setzung einer sog. „Relaxed Performance“, die

explizit unterschiedliche Arten des Zuschauens im Stehen, Sitzen oder Liegen, mit Tics oder Ausrufen [zulässt ...], wird von einer Diversität des Publikums ausgegangen, die sich von dem Zuschauer als Norm verabschiedet und stattdessen diverse Praktiken des Zuschauens ermöglicht.⁴

Insofern tritt Alterität in dieser Produktion drittens auch als Ausblick in Erscheinung: als Ausblick auf ein anderes Theater, das vom Syndrom her bestimmt und gestaltet wird, dessen Selbstverständlichkeiten in allen Phasen und Ebenen der Entwicklung, des Probens, des Aufführens und Rezipierens infrage gestellt bzw. außer Kraft gesetzt werden.

⁴ Wihstutz, Benjamin: „Eine kurze Geschichte des Zuschauens“, in: Berliner Festspiele: Programmheft zu *Chinchilla Arschloch, waswas*, https://www.berlinerfestspiele.de/media/2020/theatertreffen-2020/downloads_tt_2020/tt20_ph_chinchilla_arschloch_waswas.pdf (Zugriff am 30. September 2021).

Ist Alterität als Kategorie hilfreich oder hinderlich? Überlegungen im Anschluss an *Bernhard Waldenfels*

Alterität tritt in *Chinchilla Arschloch*, waswas vielschichtig und absichtlich in Erscheinung, sie wird in ihrer Opposition zur Norm in den Alltagserfahrungen problematisiert, auf der Bühne aber auch exemplarisch (re)präsentiert und zur neuen Norm deklariert. Aber: ist das hilfreich oder hinderlich? Hinderlich wäre freilich ein Theaterstück, welches das Anderssein von Menschen mit einer Behinderung oder Beeinträchtigung auf eine Art hervorhebt, die sie stigmatisiert, auf ihr Anderssein reduziert und somit wiederum exkludiert. Aber bedeutet dies, dass ein Stück, welches Behinderung zum Thema macht oder das Menschen mit und ohne Behinderung gemeinsam entwickeln, am besten gar keine Erfahrung von Andersheit und Befremdung anbieten sollte?

Entscheidend scheint mir zu sein, was genau unter Alterität zu verstehen ist. Eine mögliche Stigmatisierung ist m.E. nämlich nur dann gegeben, wenn ein dichotomes Verständnis von Eigenem und Fremdem, von Selbst und Anderem unterstellt wird. Zu Beginn des Artikels ist dies in einem Nebensatz auch geschehen. Ich will mich, bezugnehmend auf den Phänomenologen *Bernhard Waldenfels*, korrigieren und für ein breiteres Verständnis von Fremdheit jenseits eines Entweder-Oder plädieren.

Erster Gedanke zur Verflüssigung der Dichotomie: „Für die Aneignung des Fremden bieten sich zwei Instanzen an, das je *Eigene* und das allen *Gemeinsame*.“⁵ Fremdheit begegnet uns auf unterschiedlichen Ebenen, deren Unterscheidung für die Bewertung der Erfahrung hilfreich sein kann. Auf gesellschaftlicher Ebene, mit soziologischer Brille betrachtet, ist Fremdheit die Abweichung von der gesellschaftlichen Norm, vom gemeinschaftlich affirmierten Skript. Die exkludierende Klarheit der Dichotomie wird hier erst dann brüchig, wenn die Konstruiertheit der Norm und damit ihre Verhandelbarkeit anerkannt werden. Es gibt aber auch eine andere Ebene, die Erfahrungsebene der einzelnen Person, die etwas als fremdartig erlebt. Beide Ebenen haben eine performative Wechselwirkung: In einem als eindeutig homogen und unverhandelbar erlebten sozialen Normgefüge ist es weniger wahrscheinlich (oder erfordert große Anstrengung), dass die einzelne Person sich der Norm widersetzt und offen gegenüber fremdartig Wahrgenommenem agiert. Umgekehrt verstetigt

⁵ Waldenfels, Bernhard: „Das Fremde denken“, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, (3/2007), S. 361-368, hier S. 362; Hervorhebung im Original.

exkludierendes Verhalten der einzelnen Person das soziale Normgefüge. Um eine solche Abschottungsdynamik zu durchbrechen, bedarf es einer Strategieänderung auf beiden Ebenen, der gesellschaftlich-normativen sowie der persönlichen.

Zweiter Gedanke: „Fremdes beginnt am eigenen Leib, im eigenen Haus, im eigenen Land. Stets ist Eigenes mit Fremdem durchsetzt.“⁶ Dort, wo es gar kein klares Eigenes (mehr) gibt, wo ich gar nicht wissen oder fassen kann, wo das „Ich“ beginnt, und wo die vielen Fremdeinflüsse, die vielen Anderen, die mein Ich geformt haben, aufhören, ist der eine Pol der Polarität bereits in produktivem Sinne aufgelöst. *Waldenfels* exemplifiziert dies am Sprechakt, in dem ich mich einerseits als Sprechende erfahre, aber mir auch fremd erscheine, da sich mir entzieht, welche Vielzahl an Fremdeinflüssen mich gerade diesen Satz so haben formen lassen.⁷ Ich erfahre mich im Sprechen als fremd: Das gilt für die Protagonisten des Stücks in zugespitzter Weise – so beschreibt Protagonist *Benjamin* sein Syndrom an einer Stelle als „Kasper im Kopf“. Zugleich ist es aber eine Erfahrung, die bis zu einem gewissen Grad geteilt werden kann und mit der das Fremde ebenfalls beginnt, flüchtig zu werden, sich uns als *das* Fremde zu entziehen. Das Fremde ist also nie völlig fremd, das Eigene nie völlig mein eigen.

Dritter Gedanke: „Das Fremde zeigt sich, indem es sich uns entzieht. [...] In der Beziehung begegnet der Andere mir [...]; aber einer ist dem andern immer *nur auf der Spur*.“⁸ Wo Fremdes und Eigenes aufeinandertreffen, wird eine Frage aufgeworfen, eine Irritation erzeugt, auf die reagiert werden will. *Waldenfels* unterscheidet dabei drei Modi des Umgangs mit dem Fremden:⁹ In der *Aneignung* wird das Fremde in die bestehende Norm, ins vertraute Skript des Eigenen eingepflegt oder – wo dies nicht geht – davon als endgültig fremd abgeschottet. In der *Enteignung* oder *Assimilation* wird das Fremde naiv-romantisierend affirmiert und das Eigene dafür verabschiedet. Beide Reaktionen verharren noch in der klaren Unterscheidung von Fremdem und Eigenem. Erst wo Fremdes und Eigenes ihre Eindeutigkeit aufgeben, sich im Bewusstsein ihrer *Verflechtung* begegnen, wird Intersubjektivität zur Schwellenerfahrung, zu einem unabschließbaren Diskurs, in dem die Irritation bestehen bleibt, die Frage im beständigen Modus des Fragens ihre Antwort findet. Auf

⁶ Ebd. S. 363.

⁷ Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2013, 53-56.

⁸ Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*. Frankfurt a.M. 1997, S. 42; Hervorhebung im Original.

⁹ Vgl. im Folgenden Waldenfels: *Stachel*, S. 57-71.

diese Weise, im Reagieren auf die Irritation des Sich-Entziehens, in der nicht der Versuch unternommen wird, das entzogene Fremde zu zähmen, einzupflegen oder zu romantisieren, kurz: es in seinem Fremdsein zu manifestieren, wird auch die dichotome Ordnung des *Entweder-Oder* außerkraftgesetzt und transformiert in eine neue, prozessuale Ordnung.

Das Andere zunächst als irritierendes Anderes wahrzunehmen, scheint nach *Waldenfels* nicht ein Problem, sondern ein unvermeidbarer erster Schritt zu sein, der der Diffusion der Eindeutigkeiten zuvorkommt. In der Logik des Stücks gefragt: Wie kann ich denn der Bühne ein Symptom geben, ohne dem Symptom eine Bühne zu geben?¹⁰ Entscheidend scheint aber, in welchem Modus dem Anderen begegnet und auf die Irritation reagiert wird. Weil in *Chinchilla Arschloch*, waswas Personen mit Tourette (größtenteils) auf eine Weise als „die Anderen“ markiert werden, bei der sich ein klarer Zugriff entzieht – weil sie zugleich in vielerlei Hinsicht überhaupt nicht fremd erscheinen, weil ich mir als Zuschauerin in vielen Momenten selbst fremd werde, weil wir uns als Uns-Selbst- und Einander-Entzogene an der Schwelle begegnen, unsere Verflechtung aushandeln –, wird ein offener Horizont des Fragens etabliert, in dem nicht nur die eigene Ordnung, sondern auch die Ordnung des Normsystems *Theater* sich verflüssigt und neu etabliert. Das Andere also nicht als Opposition zur sozialen Norm zu denken, sondern als Irritation und Übersteigerung der Norm in der Begegnung – ob dies der Produktion immer gelingt, ob das gespürte Unbehagen mancher Szenen nicht vielleicht doch durch eine Ahnung von Aneignung oder Enteignung ausgelöst wird, muss hier offenbleiben. Überzeugend scheint mir jedoch das Ansinnen, Alterität als relationale Erfahrung von Irritation anzubieten und so als eine nicht diskriminierende oder stigmatisierende Art der Thematisierung und Inszenierung von unterschiedlichen Lebensrealitäten zu rahmen, die einen wertvollen Beitrag leisten kann im Ringen um ein differenzsensibles, (post)inklusives Theater.

¹⁰ Das Wortspiel referiert, wie der Titel des Beitrags, auf ein Zitat aus der zweiten Szene des Stücks: „Wir geben der Bühne ein Symptom. Wir geben dem Symptom eine Bühne.“; Mitschnitt abrufbar unter: <https://vimeo.com/352728617> (Zugriff am 24. Januar 2022).

Referenzen

- *Chinchilla Arschloch, waswas* (dt.) – Dokumentation (Helgard Haug): <https://vimeo.com/352728617> (Zugriff am 24. Januar 2022).
- *Chinchilla Arschloch, waswas. Nachrichten aus dem Zwischenhirn*; Konzept/Regie: Helgard Haug (Rimini Protokoll), Premiere: 11. April 2019, Schauspielhaus Frankfurt/Mousonturm Frankfurt.
- Malzacher, Florian/Dreyse, Miriam/Rimini Protokoll (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin 2007.
- Müller-Funke, Wolfgang: *Theorien des Fremden. Eine Einführung*. Tübingen 2016.
- Waldenfels, Bernhard: „Das Fremde denken“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, (3/2007), S. 361-368.
- Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M. 2013.
- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*. Frankfurt a.M. 1997.
- Wihstutz, Benjamin: „Eine kurze Geschichte des Zuschauens“, in: *Berliner Festspiele: Programmheft zu Chinchilla Arschloch, waswas*, https://www.berlinerfestspiele.de/media/2020/theatertreffen-2020/downloads_tt_2020/tt20_ph_chinchilla_arschloch_waswas.pdf (Zugriff am 30. September 2021).
- *Chinchilla Arschloch, waswas* (dt.) – Dokumentation (Helgard Haug): <https://vimeo.com/352728617> (Zugriff am 24. Januar 2022).

Giele, Nathalie: „Der Bühne ein Symptom und dem Symptom eine Bühne geben. Über Nutzen und Risiken des Spiels mit der Alterität in *Chinchilla Arschloch, waswas* (Haug/ Rimini Protokoll)“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 90-98, DOI 10.21248/thewis.10.2022.124 CC BY 4.0.

Auftritte des ‚Selbst‘ – (Schau-)Spiel und Autofiktion im Theater von Rimini Protokoll und René Pollesch

Mirjam Groll

Abstract

Durch Auftritte, die biographische Bezüge zu den Auftretenden suggerieren, findet auf der Bühne ein Verhandeln von „Echtheit“ und „Authentizität“ der Darstellung sowie der Darstellenden selbst statt. Der Artikel untersucht anhand von *Rimini Protokolls Wallenstein*-Inszenierung und *Renè Polleschs Probleme Probleme Probleme* die Figurationen und (Un-)Möglichkeiten der Selbstauftritte und befragt hierfür den Begriff der Autofiktion als Analysekategorie für das Auftreten unter Eigenname im Theater.

‚Selbst‘ ereignet sich so: Gestalt, Rolle, Maske, Weise, Gebärde, Ausstellung, Präsentation [...].¹

Das Credo „Sei du selbst“ hat sich im Zeitalter von Social Media zu einem „Zeig dich selbst“ erweitert.² Die Darstellungsformen haben sich so nicht nur im Bereich des Ästhetischen dahingehend transformiert, dass ein Verhalten zu oder zumindest ein Verhandeln von ‚Authentizität‘ erwartet wird. In diesem Zuge werden Sphären der Öffentlichkeit neu bespielt und die Dichotomie privat/öffentlich scheint zu bröckeln. Begreift man das Theater als einen Ort, an dem akute gesellschaftliche Fragen und Herausforderungen verhandelt werden und zur Darstellung kommen, so mag es kaum

¹ Nancy, Jean-Luc: „Theater-Körper“, in: ders.: *Körper*. Wien 2019, S. 19-39, hier S. 32.

² Vor dem Hintergrund von *Nina Tecklenburgs* Ausführungen könnte man auch von dem Credo „Erzähl dich selbst“ sprechen. Vgl. dies.: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld 2014, S. 34: „In einer Kultur der Selbstbeobachtung und der Selbsthilfe, in der ein vornehmlich über Selbsterzählungspraktiken hervorgebrachter ‚therapeutischer Diskurs‘ die hegemoniale ‚kulturelle Matrix‘ bildet, gibt es kaum ein privates Problem, das nicht öffentlich erzählt wird, kaum einen Prominenten, der keine Autobiographie vorlegt.“

verwundern, dass viele Formen des Gegenwartstheaters vermehrt von Darstellungen bestimmt sind, die autobiographische Bezüge zu den Auftretenden suggerieren. Hierdurch verändern sich auch die Strukturen und Erscheinungsformen der Konstitution von Theateröffentlichkeit, und die Frage nach einer Teilhabe an dieser wird neu gestellt.

Feststeht: Das Auftreten auf der Bühne wird durch diese Selbst-Auftritte noch einmal mehr, in den Worten *Gerald Siegmunds*, zur „Grauzone zwischen Fiktion und Authentizität, die die Konstruktion von Subjektivität und Identität einsehbar und beobachtbar macht.“³ In diesem Zuge rücken Darstellungsformen jenseits des fiktiven Rollenspiels und des Illusionstheaters häufig in den Vordergrund.⁴ Hiermit einher geht unter anderem das Auftreten nicht professionell ausgebildeter Schauspieler:innen, die von *Rimini Protokoll* in ihrer frühen Phase auch als „Experten des Alltags“ bezeichnet werden. Aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten treten z.B. Geflüchtete, Kinder und Jugendliche oder Senioren auf und Gegenstand der Inszenierungen werden Ausschnitte ihrer Biographien. Gleichzeitig verkörpern ausgebildete Schauspieler:innen, wie im Theater *René Polleschs*, keine dramatischen Figuren mehr, sondern treten unter ihrem Eigennamen auf und kommentieren dabei in Form einer eigenen unauftrennbaren Spiel- bzw. Bühnenidentität theoretische Diskurse und aktuelle Gesellschaftsfragen.

Boris Nikitin stellt für das neuere mit dokumentarischen Strategien arbeitende Theater heraus, dass gerade dieses als eine „radikale Form des Illusionstheaters“ betrachtet werden müsse, da hier, anders als beim fiktionalen Theater, das Fiktive des Gezeigten nicht offengelegt sei.⁵ Spätestens durch die Desemantisierung der Figur im sogenannten postdramatischen Theater scheint dieser Hinweis bereits Relevanz zu bekommen. Welche Auftrittsmöglichkeiten hat nun in seiner Abkehr von der Figur aus einer dramatischen Textvorlage das ‚Selbst‘ auf der Theaterbühne, deren vierte Wand zwar immer durchlässiger wird, aber die doch stets durch das theatrale Setting des ‚Als Ob‘ gerahmt bleibt?⁶ Gilt *Nikitins* Feststellung auch für die Formen der Selbst-

³ Siegmund, Gerald: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*. Hamburg 2020, S. 25.

⁴ *Jakob Hayner* spricht vor diesem Hintergrund von einem „Theater der Arbeit am Selbst“ oder auch von einem „Theater der Politik der ersten Person“. Vgl. ders.: *Warum Theater. Krise und Erneuerung*. Berlin 2020, S. 87.

⁵ Vgl. Nikitin, Boris: „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, in: ders./ Schlewitt, Carena/ Brenk, Tobias (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Recherchen 110. Berlin 2014, S. 12-21, hier S. 14.

⁶ Die Debatte um Fakt oder Fiktion begleitet das Theater nicht erst seit dem ‚postdramatic-turn‘. Zu erwähnen ist natürlich, dass die Bedeutung und angestrebte Funktion des theatralen ‚Als Ob‘ im Verlauf

Darstellung? Das sogenannte postdramatische oder auch ein „postspektakuläres“⁷ Theater haben unter anderem mit der Selbstthematization des Mediums Theater und dem Einsatz von Sound und Video (Filmprojektionen, Live-Aufzeichnungen, Einblicke ins Off, close-ups der Schauspieler:innen) die Grenzen des theatralen Bedeutungsraums erweitert und eine neue Raumaufteilung etabliert. Das Aufbrechen von Darstellungstraditionen und die Auflösung der klassischen Publikumsstruktur können als Demokratisierung des Auftretens sowie des Sehens, wie es *Nikitin* für das dokumentarische Theater geltend macht, gelesen werden. Gleichzeitig entstehen auch in diesen Theaterformen immer sinnstiftende Rahmungen, die das Gesehene bündeln, um es zugänglich und lesbar zu machen. Wie im herkömmlichen Theater werden diese immer wieder durch die Körperlichkeit des Auftretens infrage gestellt. Theater, stellt *Hans-Thies Lehmann* in diesem Sinne allgemein fest, „löst die sinnstiftende Kraft der Rahmung, der ästhetischen Bündelung immer wieder auf, zerstört permanent die Konstruktionen durch das Spiel.“⁸ Wenn nicht mehr der dramatische Stoff, sondern die Biographie und Identität der Schauspieler:innen, bzw. Alltags-Expert:innen selbst, Grundlage für die Bühnendarstellung wird, sind Darstellende plötzlich mit dem Gezeigten ganz anders verkoppelt. Ihre Identität scheint im Selbst-Auftritt festgelegter, wird zu Text und sie können beim Abtritt von der Bühne nicht einfach ihre Rolle ablegen.⁹ Gleichzeitig steht durch die Selbst-Darstellung zur Debatte, wie und welche ‚Wirklichkeit‘ gezeigt wird und wie sich dabei der Begriff des Schauspielens und Darstellens verschiebt. Wer darf auf welche Weise als er oder sie ‚selbst‘ auftreten? Welches ‚Selbst‘ wird als relevant und darstellbar erachtet und wie wird es durch die Bühne gerahmt? Die Entscheidung darüber, welche Selbst-Erzählungen wie zum Auftritt kommen und an welchen Fiktionen sich diese abarbeiten (müssen), ist immer auch gekoppelt an die durch das Theater selbst zur Debatte gestellten Bedeutungsrahmen für Darstellungsformen innerhalb und jenseits von Konventionen und Sehgewohnheiten.

der Theatergeschichte und den Schauspieltheorien jeweils eine sehr unterschiedliche ist. Siehe dazu bspw. die umfassenden Ausführungen in: Roselt, Jens: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. 3. Aufl., Berlin 2017; Kotte, Andreas: *Theatergeschichte*. Stuttgart 2013.

⁷ Zum Begriff des postspektakulären Theaters vgl. Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld 2009.

⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 459.

⁹ Vgl. Nikitin: *Der unzuverlässige Zeuge*, S. 18.

In diesem Text möchte ich mit je einer Produktion von *Rimini Protokoll* und *René Pollesch* zwei Paradigmen des deutschsprachigen Theaters des 21. Jahrhunderts auf die in ihnen zum Auftritt gebrachten Selbstkonzeptionen der Darstellenden befragen und aufzeigen, wie unterschiedlich die Selbst-Auftritte hier gerahmt werden. Während in der Inszenierung von *Rimini Protokoll* ‚echte Menschen‘ mit ihrer bürgerlichen Identität auftreten, sind es bei *Polleschs* Inszenierung professionell ausgebildete Schauspieler:innen, deren meist mit ihrem bürgerlichen Namen auftretenden Figuren sich, gefangen in Diskursschleifen über die authentische Inauthentizität, Fragen bezüglich des eigenen Selbstbildes als Schauspielende stellen. Ausgewählt sind hier zwei Produktionen, in denen sich die Selbst-Darstellung an der Theaterrolle als Form abarbeitet. Dies soll auf die Machart des theatralen Auftritts eines ‚Selbst‘ auf der Bühne verweisen. Theoretisch möchte ich hierzu die „poetische Strategie“¹⁰ der Autofiktion mit *Paul de Mans* Argumentation in seinem kleinen Text *Autobiographie als Maskenspiel*¹¹ zusammenbringen. Die hier ausgearbeitete Definition von literarischen Texten als Medien autobiographischer Selbstverständigung und Selbstkonstitution soll für die so unterschiedlichen Autofiktionen der Selbstauftritte im Gegenwartstheater als Beschreibungsmodell erprobt werden.

Der in der neueren Forschung vermehrt aufkommende Begriff der Autofiktion ist vor allem zur populären Gattung der Gegenwartsliteratur avanciert. Der Begriff, der sich explizit von dem der Autobiographie absetzt, macht dabei deutlich, dass man es „gerade nicht mit ‚authentischen‘, ‚wahrhaftigen‘ oder ‚aufrichtigen‘ Lebensberichten zu tun hat, sondern zumindest *auch* mit Fiktionalem, Imaginärem und Fantastischem.“¹² Vor dieser Folie lässt sich der Begriff wiederum mit *Paul de Mans* Konzeption der Autobiographie in Verbindung bringen, anhand derer er mit der Figur der Prosopopöie die „Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus tropologischen Substitutionen bestehenden textuellen Systeme“¹³ demonstriert.

¹⁰ Hamm, Claudia/Finck, Sonja: „Selbstfiktion, Fremdfiktion und die Löcher im Text“, in: Sprache im technischen Zeitalter 230 (2019), *Abschied von der Fiktion?*, S. 159-171, hier S. 166. Mit der Umschreibung „poetische Strategie“ ist darauf hingewiesen, dass der Begriff der Autofiktion im Unterschied zur Autobiographie keine Gattungsbezeichnung ist und sich einer festen Bedeutungszuschreibung entzieht.

¹¹ Der Aufsatz erschien erstmals unter dem Titel „Autobiography as De-facemant“ in der Zeitschrift *Modern Language Notes*, Bd. 94, Heft 5 (Dezember 1979), S. 919-930.

¹² Delhey, Yvonne/Parr, Rolf/Wilhelms, Kerstin: *Autofiktion als Utopie // Autofiktion as Utopia*. Paderborn 2019, S. 2.

¹³ de Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Christoph Menke. 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 131-146, hier S. 135.

Für das Theater von *René Pollesch* sowie von *Rimini Protokoll* ließe sich vor dem Hintergrund von *Philippe Lejeunes* rezeptionsästhetischem Konzept¹⁴ davon sprechen, dass zwischen den Theatermacher:innen und dem Publikum schon länger ein „autobiographischer Pakt“ besteht. Denn es überrascht nicht mehr, dass im Programmheft die Eigennamen der Darstellenden als Bühnenprotagonist:innen aufgeführt sind, und dass der Gegenstand der Bühnenhandlung die persönliche Verwicklung in das Gezeigte ist. Wird also das auf der Bühne Gezeigte per se als autobiographisch gesehen, da die Namen der Autor:innen bzw. Sprecher:innen mit denen der Spieler:innen identisch sind?¹⁵ Für *Lejeune* basiert die Gattungsspezifität der Autobiographie in der Gleichstellung von Autor:in, Erzähler:in und Figur, die durch den Eigennamen auf dem Buchdeckel verbürgt wird und den „Pakt“ mit dem/der Leser:in begründet.¹⁶ *Paul de Man* widerspricht *Lejeunes* Annahme dieses Vertragskonzepts und konstatiert, dass die Autobiographie keine fest gerahmte Gattung sei, sondern eine „Lese- oder Verstehensfigur, die gewissermaßen in allen Texten auftaucht“¹⁷; zumindest in den Texten, an denen kenntlich wird, dass sie von jemandem sind. Jede Selbstbeschreibung ist für *de Man* „nur eine Figuration unter anderen.“¹⁸ Die Unentscheidbarkeit gilt nach ihm für jeden Text – und auch für das Theater im Allgemeinen ließe sich sagen, dass uns als Publikum in nahezu keinem Moment völlig klar sein kann, wo das ‚Als Ob‘ beginnt und wo es endet. In seinem Text fragt *de Man*: „Ergibt sich die Illusion der Referenz nicht als Korrelation der Struktur der Figur, so daß das ‚Referenzobjekt‘ überhaupt kein klares und einfaches Bezugsobjekt mehr ist, sondern in die Nähe einer Fiktion rückt?“¹⁹ Die Nähe zur Fiktion springt beim Medium Theater noch einmal mehr ins Auge, da das Auftreten hier immer einen Fiktionalisierungsprozess darstellt. Treten keine klassischen Dramenfiguren mehr auf

¹⁴ Vgl. Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 1980, u.a. S. 23f.

¹⁵ Zur Unlesbarkeit und Unmöglichkeit des Anspruchs auf Selbstidentität und Singularität des Eigennamens in Bezug auf das autobiographische Sprechen und Schreiben vgl. Jacques Derrida u.a. in: ders.: „Otobiographien. Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens“, in: ders./Friedrich Kittler: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin 2000, S. 24 ff.

¹⁶ *Lejeune* schreibt: „Der autobiographische Pakt ist die Behauptung der Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist.“ *Lejeune: Der autobiographische Pakt*, S. 27. In Abgrenzung zur Biographie heißt es weiter: „[...] in der Biographie muss die Ähnlichkeit die Identität begründen, in der Autobiographie begründet die Identität die Ähnlichkeit. Die Identität ist der reale Ausgangspunkt der Autobiographie; die Ähnlichkeit der unmögliche Horizont der Biographie.“ Ebd., S. 42.

¹⁷ *de Man*, Paul: Autobiographie, S. 134.

¹⁸ Ebd., S. 133.

¹⁹ Ebd.

und steht die narrative Totalität nicht mehr im Vordergrund der Bühnendarstellung, so heißt dies nicht automatisch, dass auch die Fiktion aus dem Theater verbannt ist. Jede Form der Figuration einer (dramatischen) Person, die sich im Akt des Auftretens manifestiert, bleibt gebunden an das ‚Davor‘ ihrer Exposition. Das ‚Off‘, aus dem hervorgetreten wird, wirkt hinein in das ‚On‘ und in ihrer Entzweiung kann es in der Figuration keine mit sich selbst identische Präsenz geben.²⁰ Somit gibt es keinen Auftritt ohne den Verweis auf (s)ein Anderswo. Zum Ausdruck kommt hier die spezifische Ausprägung der Bühnenfigur, die immer schon Kippfigur ist. Auch *de Mans* rhetorische Figur der Prosopopöie, die er als „Trope der Autobiographie“²¹ einführt, stellt sich als eine solche Kippfigur dar. Mit ihr ist der Akt des Eine-Stimme-Verleihens beschrieben, das ein sprechendes Subjekt voraussetzt, das gleichzeitig nachträglich immer schon als gegeben scheint. Die Figur der Prosopopöie verlebendigt bei *de Man* den (autobiographischen) Text in Form der Stimme, die im Text zu Wort kommt. Was in der deutschen Übersetzung wie ein eher munteres Wechselspiel anmuten kann, klingt im englischen Originaltitel „Autobiography as De-facement“ viel deutlicher an: Ein Gesicht geben, bedeutet immer und im selben Zuge auch ein Gesicht auslöschen; ‚nur‘ als Figur kann sich das Subjekt der Rede erinnern und das eigene Leben als vermeintlich in sich geschlossene Totalität erzählen und ihm eine sprachliche Identität verleihen.²² *Bettine Menke* verweist auf die „katachrestliche Implikation“ der Prosopöie, sie sich in besonderer Weise am autobiographischen Schreiben zeigt: „Die ‚Autobiographie‘, die *Prosopopöia* für ein sprechendes Ich, ‚verschleiert‘ oder verhehlt [...] ein *defacement*, deren Grund sie, als figurative Verhehlung, selbst ist.“²³ Im doppelten Sinne geht es *de Man* auch um eine Demaskierung des Genres des Autobiographischen, durch das das Selbst, das der Autor/die Autor*in von sich im Text einsetzt, fassbar gemacht und verbürgt werden soll.²⁴ Indem sich der/die Schreibende oder Sprechende selbst durch die Prosopopöie einsetzt und sich hierdurch eine Stimme und damit ein Gesicht verleiht, verwischen bzw. entziehen sich Stimme und Gesicht im selben Moment, was der Vorstellung einer vorgelagert und

²⁰ Menke, Bettine: „ON/OFF“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 180-188, hier S. 184.

²¹ *de Man*: Autobiographie, S. 140.

²² Siehe hierzu Chase, Cynthia: „Einem Namen ein Gesicht geben.“ Aus dem Engl. von Sebastian Rödl, in: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a.M. 1998, S. 414-436, hier S. 418.

²³ Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000, S. 174; Hervorhebung im Original.

²⁴ Vgl. Babka, Anna: *Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie*. Wien 2002, S. 23.

fixierbar gedachten Essenz des Selbst zuwiderlaufen muss.²⁵ Betrachtet man in diesem Zusammenhang das Auftreten im Theater, so tritt hier neben den rhetorischen Akt des Stimme-Gebens die „gestische Illustration der szenischen Figur auf der Bühne.“²⁶ Evelyn Annuß stellt für das sich Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelnde dramatische Theater heraus, dass durch die abgeschlossene Bühnendarstellung und das dialogische Sprechen die „doppelte Fiktion einer sprachlich erfundenen und szenischen beglaubigten Person“²⁷ hervorgerufen wird. Doch die Desemantisierung der Figur ist nicht erst seit dem postdramatischen Theater Thema und Struktur des Auftretens. Liest man das theatrale Sprechen und Auftreten als Präsentation der von *de Man* beschriebenen Methode der Prosopopöie, so ist ihr Effekt hier „der Verweis auf den Schauspielerkörper als einen unbeschreiblichen Überrest der nicht mit der szenischen Figur, dem Darzustellenden, identisch ist.“²⁸ Wie ließe sich nun aber der Effekt der Prosopopöie beschreiben, wenn figurierte Person und Schauspieler:innenkörper als mit sich identisch auftreten, so wie es in der Selbstdarstellung suggeriert ist?

Bei Produktionen der Gruppe *Rimini Protokoll* treten bekanntlich anstelle von professionellen Schauspieler:innen sogenannte „Expert:innen des Alltags“ als Darsteller:innen ihrer selbst auf. Die Theater-Texte für dieses Sich-Selbst-Spielen orientieren sich dabei an den Biographien und Berufen der Auftretenden. Das Theater wird zum Museum des ‚eigenen Lebens‘ und die einzelnen Biographien zum vorgestellten Ausstellungsdokument, wodurch das tatsächliche ‚Man-Selbst-Sein‘ verbürgt werden soll. Gleichzeitig arbeiten sich diese Selbst-Darstellungen oft an literarischen Figuren aus dramatischen Texten ab, so auch in der Produktion *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung* aus dem Jahr 2005, die bei den Internationalen Schillertagen in Mannheim uraufgeführt wurde.²⁹ Im Beschreibungstext der Inszenierung heißt es:

Mit Experten für Aufstieg und Fall aus Mannheim und Weimar, die sich mit ihrer Biografie an Schillers Protagonisten messen und ihnen entgegentreten. [...] Dabei geht es nicht darum,

²⁵ Menke, Bettine: „Rhetorik und Referentialität bei de Man und Benjamin“, in Weigel, Sigrid (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Köln 1995, S. 49-70, hier S. 49.

²⁶ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München 2005, S. 25 f.

²⁷ Ebd., S. 26.

²⁸ Ebd., S. 28.

²⁹ *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung*. Von: Rimini Protokoll, Premiere: 05. Juni 2005, 3. Internationale Schillertage Mannheim, Probenzentrum Neckerau.

Schillers Text zu ‚beschämen‘, sondern ihn so direkt wie möglich zum Kraftfeld eines Theaters zu machen, das die Wirklichkeit nicht ausklammert, sondern mit Mitteln des Theaters zugänglich macht.³⁰

In der ebenfalls als Trilogie gerahmten Aufführung treten jeweils mit ihrem bürgerlichen Namen ein Elektromeister aus Mannheim, der sich als Schillerfan ausgibt, ein ehemaliger Offiziersanwärter und Pensionär, ein stellvertretender Leiter einer Polizeidirektion in Weimar, ein ehemaliger Zeitsoldat, zwei amerikanische Veteranen und Antikriegsaktivisten, eine Astrologin, eine Vermittlerin einer Partnerschaftsagentur sowie ein Oberkellner auf. Alle wenden sich mit ihrer Lebensgeschichte, die hier vor allem Berufsgeschichte ist, direkt an das Publikum und stellen Szenen aus dieser nach oder aber führen sie live vor. Im Laufe der Aufführung werden dabei Ereignisse und Erfahrungen aus ihrem Leben in Vergleich zu Szenen aus *Schillers* Drama gesetzt. Auf der Bühne werden aus dem gelben Reclam-Heft abwechselnd Stellen des Originaltextes gelesen und mit dem Text der eigenen Lebenserzählung verwoben. Im zweiten Teil der Trilogie betritt schließlich der ‚echte‘ ehemalige Spitzenkandidat der Mannheimer Oberbürgermeisterwahlen *Sven-Joachim Otto* die Bühne und setzt den Höhenflug und Fall seiner politischen Karriere in Bezug zur Figur Wallensteins und dessen Täuschung und Überführung durch Leute aus den eigenen Reihen. Garant für die ‚Authentizität‘ des Erzählten oder Vorgespielten aus dem eigenen Leben sind Fotos der Beteiligten von eben jenen Momenten, von denen sie berichten, die groß auf einer Leinwand gezeigt werden. Für die Zuschauenden bezeugen Verhaspler beim Sprechen, lautes Atmen in die Mikrophone oder kleine Textaussetzer zusätzlich, dass es sich hier nicht um professionelles Schauspiel handelt. In der Besprechung der Arbeiten von *Rimini Protokoll* werden die Auftretenden unter anderem als „theatrale Readymades“ bezeichnet. Gleichzeitig wird aber auch in der Forschungsliteratur immer wieder einschlägig erwähnt, dass den Personen dennoch eine Bühnenidentität antrainiert und nach Skript gespielt wird.³¹

³⁰ Beschreibungstext Abrufbar unter: <https://vimeo.com/41480630> (Zugriff am 26. August 2021).

³¹ So wird es z.B. deutlich in Eva Behrends Beitrag „Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Riminis Experten“, in: Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. 3. Aufl., Berlin 2017, S. 64-73. Behrend schreibt: „Damit die Readymades auch welche bleiben, muss die Regie nachhelfen und sie als solche inszenieren: ‚Wenn ich die Stimme angehoben habe, hat Daniel Wetzel mich sofort nachgeäfft und gesagt, ich solle das auf keinen Fall so theaterhaft machen. Wir wurden da schon ein Stück weit vor uns selbst geschützt. Immer drohte es unfreiwillig komisch zu werden!‘, berichtet Sven Otto.“, hier S. 69.

Die *Wallenstein*-Inszenierung zeichnet aus, dass die Selbst-Darstellung der Beteiligten durch ihre bürgerliche Identität verbürgt werden soll. Dabei wird das Selbst-Sein z.B. durch prototypische Merkmale bzw. ‚klassische‘ Berufskleidung markiert: Die Soldaten tragen ihre Uniformen, der Politiker Anzug und bunte Krawatte, der Oberkellner Frack und Fliege, der Elektromeister tritt in gemütlichen Sportklamotten auf; es werden sozusagen Beweise mitgebracht, die eine Trennung zwischen Figur und ‚Selbst‘ einebnen und markieren, dass keine Theater(-Rolle) gespielt wird. Gleichzeitig zeichnet sich hier ein Problemhorizont ab, der die Frage nach dem Verhältnis von Fiktion und ‚Wirklichkeit‘ betrifft und mit *de Mans* Ausführungen zur Fiktionalität der Autobiografie bereits umrissen ist: Wie sieht denn nun eine ‚echte‘ Astrologin im Vergleich zu einer gespielten Astrologin aus? Wird ein ‚echter‘ Pensionär durch ein kurzärmeliges Hemd und eine beige Hose verbürgt? Die Selbst-Auftritte werden unausweichlich zu Inszenierungen von Rollen-Stereotypen bürgerlicher Identitäten und somit zum Zitat. Oder sind die Markierungen der Selbst-Auftritte am Ende schlichtweg Kostüme und damit Maskierungen der gesellschaftlichen Rollen, die sich auch jenseits der Bühne als vermeintliche Selbstperformance inszenieren?

Die Übersetzung des eigenen Lebens und der eigenen Person ins Theater geht immer mit einem Zuschnitt der Realität für die Bühne einher.³² Dies wird in der *Wallenstein*-Inszenierung an der oft als zu gewollt inszenierten schablonenartigen Übertragung der biographischen Ereignisse auf das Schicksal der dramatischen Figuren deutlich; z.B. wenn von der Astrologin *Esther Potter* herausgestellt wird, dass kurz vor dem Verrat nicht nur die Sterne für *Sven-Joachim Otto* sondern auch für Wallenstein schlecht gestanden haben. Die Selbstinszenierung funktioniert hier durch und im literarischen Zitat, womit auf die „Ununterscheidbarkeit von Autobiografie und Erfindung“³³ verwiesen ist. Gleichzeitig wird durch das Einbinden der dramatischen Vorlage ausgestellt, wie Alltag und Arbeit von Fiktionalisierung und Theatralität durchzogen sind. Durch die Bühnendarstellung im Allgemeinen und die Verbindung mit der dramatischen Vorlage im Konkreten treten die Expert:innen des Alltags in Produktionen von *Rimini Protokoll* in Distanz zu ihren Selbst-Darstellungen. Es scheint

³² Zur Verwobenheit von Wirklichkeit und Fiktion bei *Rimini Protokoll* vgl.: Dreyse, Miriam: „Die Aufführung beginnt jetzt. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion“, in: dies./Malzacher, Florian (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags*, S. 76-97.

³³ Annuß, Evelyn: „Prosopopoiia und postkoloniale Bildpolitik im deutschsprachigen Theater“, in: Röttger, Kati (Hg.): *Welt - Bild - Theater. Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder*. Tübingen 2010, S. 115-130, hier S. 127.

im Auftreten demnach nicht um die Kenntlichmachung der Distanz von Rolle und Darsteller:in zu gehen, sondern um die Distanz zur eigenen Rolle in der eigenen Geschichte. An den Auftritten der ‚echten‘ Personen wird somit exponiert, dass sich das ‚Echte‘ auch jenseits der Theaterbühne durch Inszenierungsverfahren in Szene setzt. Selbst-Darstellung werde hierdurch nicht nur als „ästhetische Prozedur“³⁴, sondern auch als eine „Lebens- und Überlebenspraxis“³⁵ markiert, so *Jens Roselt* in Bezug auf die Arbeit von *Rimini Protokoll*. Mit *de Mans* Ausführungen wird aber auch immer wieder die fragile Konstruktion dieser „Überlebenspraxis“ deutlich. Das ‚Selbstsein‘ im Abgleich des individuellen Lebenslaufs der Darstellenden mit dem Schicksal der Figuren aus *Schillers Wallenstein* ist als „Geben und Nehmen von Gesichtern“, als „Maskierung und Demaskierung“ als „Figuration und Defiguration“³⁶ inszeniert. Mit *de Mans* Konzept ist eine theoretische Problemstellung offenbart, die sich grundsätzlich jeder (Selbst-)Darstellung einer (*dramatis*) *persona* einschreibt und markiert ist als das Gefangensein in einer „Doppelbewegung“, die *de Man* wie folgt beschreibt: „Einerseits besteht die Notwendigkeit, der Tropologie des Subjekts zu entgehen, andererseits ist diese Notwendigkeit unausweichlich selbst wieder einem Spiegelmodell der Erkenntnis einbeschrieben.“³⁷ Durch die „Doppelbewegung“ des autobiographischen Erzählens entsteht immer erst und immer wieder jenes ‚Selbst‘, dem sich im selben Akt angenähert werden soll.

Fragen ließe sich vor diesem Kontext nach dem Verhältnis von inszeniertem Alltags-Selbst und Theater-Selbst. Diese Frage rückt explizit bei den zum Auftritt kommenden Selbst-Konzepten im Theater von *René Pollesch* in den Fokus. Thematisiert wird oft der traditionelle Schauspielberuf und somit die Arbeit der Auftretenden in anderen Projekten jenseits der *Pollesch*-Stücke. Als selbst öffentliche Figur unterstreicht *Pollesch* in Interviews: „Das Gute ist das Spiel und die Rolle und nicht, dass man man selbst ist.“³⁸ Dieses Spiel zeichnet sich durch das Anzitieren von philosophischen, politischen und soziologischen Theorien aus, die fragmentarisch mit Fragen und

³⁴ Roselt, Jens: „In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens“, in: Dreyse/Malzacher: *Rimini Protokoll. Experten des Alltags*. 2017, S. 46-63, hier S. 58.

³⁵ Ebd.

³⁶ *de Man*: Autobiographie, S. 140.

³⁷ Ebd., S. 136.

³⁸ Pollesch, René: „Der Pollesch-Code. Jenseits der Repräsentation oder jenseits des Repräsentationstheaters“, Interview mit René Pollesch von Frank M. Raddatz. In: *Lettre International* Nr. 108 (2015). Abgedruckt in Auszügen im Programmheft zu *Probleme Probleme Probleme*, Regie: René Pollesch, Premiere: 06. April 2019, SchauSpielHaus Hamburg, hier S. 21.

Problemen der Alltagsrealität der Schauspieler:innen verknüpft werden.³⁹ Dabei ist nach wie vor das Spielen einer Textvorlage die Grundlage für die Auftritte. Die Ko-Autor:innenschaft verschiebt sich hier in Richtung der professionellen Schauspieler:innen. Texte und Themen für den Theaterabend werden im gemeinsamen Austauschprozess generiert. Über seine Arbeit als Theatermacher sagt *Pollesch*: „Ich kann den universellen Auftrag von Theater nicht annehmen und einen Shakespeare [...] machen. Das hat nichts mit mir zu tun. Ich wüsste nicht, wo ich da ansetzen soll. Es muss mit mir zu tun haben, ohne autobiographisch zu sein.“⁴⁰ So werden anders als bei *Rimini Protokoll* keine direkten Erlebnisse aus der Alltagswelt der Schauspieler:innen auf der Bühne thematisiert, sondern es geht vielmehr um biographische Anhaltspunkte, die bei der Textauswahl und -bearbeitung theoretisch eingeordnet werden. Im Vordergrund bei der Entwicklung der Texte für die Bühne steht für *Pollesch* somit die Frage nach der eigenen Verwicklung in das, was gezeigt wird. Anders als bei *Rimini Protokolls Wallenstein* wird dazu aber gerade nicht eine dramatische Vorlage befragt. Eine „Anwendung von Theorie“, meist poststrukturalistischer Provenienz, die als Grundlage der auf der Bühne gesprochenen Diskursschleifen dient, als Brille auf das ‚eigene Leben‘ sowie auf dasjenige der Schauspieler:innen steht bei *Pollesch* im Fokus.⁴¹ So setzt sich der auf der Bühne gesprochene Text aus der Übertragung der Theorie in die Stimme der Schauspieler:innen, die ihre eigene Perspektive auf dort aufgeworfene Frage- und Problemstellungen zur Sprache bringen, zusammen. Das Publikum sieht am Ende zwar Figuren, die ‚Ich‘ sagen, doch die im Probenprozess eingebrachten eigenen Perspektiven werden nun auf der Bühne als Text evtl. von jemand anderem gesprochen oder gehen auf *Pollesch* selbst zurück. Oft geht es um Identitätsfragen, die Auffassung von (künstlerischer) Arbeit im Neoliberalismus oder das Verhältnis von Individuum und Kollektiv. Die Schauspieler:innen werden, laut *Pollesch*, nicht zu Performer:innen der eigenen Biographie, sondern vielmehr zu selbst denkenden Akteur:innen, die durch ein Verhandeln und Kommentieren von Diskursen aus der Perspektive der jeweils ersten Person Singular figuriert sind. Nichtsdestotrotz leben

³⁹ *Mieke Matzke* spricht in diesem Zusammenhang auch von einem Überführen der theoretischen Texte in die „erste Person Singular.“ vgl. dies: „Theorien auf die Bühne schmeißen. René Polleschs Lehrstück-Theater“, in: dies./Weiler, Christel/Wortelkamp, Isa (Hg.): *Das Buch von den angewandten Theaterwissenschaften*. Berlin 2012, S. 119-133.

⁴⁰ Pollesch: *Der Pollesch-Code*, S. 20.

⁴¹ Vgl. ebd.

die Spieler:innen dabei eine Spiel- bzw. Bühnenidentität aus. So ist beispielsweise die Schauspielerin *Sophie Rois* auf der Bühne nicht gleichzusetzen mit der privaten *Sophie Rois*. Vielmehr tritt sie als eine unverkennbare Spielerin auf, die sie oft auch in anderen Projekten einbringt.⁴² Die Zitate, Kommentare und Stimmen, die dieses Spiel im Lichte der Theorieeinbindung rahmen, werden dabei als widersprüchlich inszeniert. Eine klare Anbindung der Aussagen an die individuelle Position und Person der Darsteller:innen oder an eine Autor- und Regieinstanz wird unterlaufen.⁴³ So geht es zwar durchaus um Fragen und Probleme von Selbstbildern, inszeniert wird jedoch eher eine ständige Selbstverfehlung. *Diedrich Diederichsen* betont in Bezug auf *Polleschs* Produktionen, dass die Bühnentexte stets „im Bezug auf das Zwielflicht der psychischen Nöte um die Ununterscheidbarkeit von Selbstverwirklichung und Selbstverwertung zum Einsatz“⁴⁴ kommen.

In *Polleschs* Produktion *Probleme Probleme Probleme* am *Hamburger Schauspielhaus*, die 2019 uraufgeführt wurde, treibt die Schauspielerinnen allerdings die Frage um, ob es sie eigentlich auch gibt, wenn sie nicht von einem Publikum beobachtet werden: „M: [...] Was ist denn jetzt mit der Frage, ob eine Schauspielerin auch da ist, wenn man sie nicht ansieht? [...] Weißt du, wenn du allein in einem Raum bist, bezweifle ich, ob es dich überhaupt gibt. Dich gibt es ja nur, wenn du angekuckt wirst.“⁴⁵

Sie fragen sich, ob sie auch dann noch das sind, was sie zu sein behaupten, wenn sie nicht von einem Publikum gesehen werden. Das Bühnenbild, das eine Holzwand mit vielen Glühbirnen darstellt und in das zwei Portale mit gleich zwei Bühnen eingelassen sind, lässt die Darsteller:innen fast durchdrehen. Niemand weiß mehr, was gespielt und wann und wo eigentlich aufgetreten wird. Es wird sich, neben dem Doppelspalt-Experiment aus der Quantenphysik, ganz (spiel-)praktisch an der Doppelvorstellung

⁴² In einem Interview betont *Sophie Rois* beispielsweise: „[...] zuhause allein mit meinem Honigbrot bin ich eine andere, als wenn mich 1000 Leute anschauen, dann passiert was anderes mit mir.“ Abrufbar unter: https://www.schauspielhaus.de/en_EN/stuecke/problems-problems-problems.1176710 (Zugriff am 26. August 2021).

⁴³ So beispielsweise auch in der Produktion *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. Regie: René Pollesch. Premiere: 18. Januar 2012, Volksbühne Berlin.

⁴⁴ Diederichsen, Diedrich: „Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch“, in: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld 2008, S. 101-110, hier S. 106. Vgl. zu dieser Thematik auch die Buchpublikationen von *Pollesch*: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Hamburg 2009; und Diederichsens Laudatio in: ders.: *Kill your darlings. Stücke*. Hamburg 2014, S. 7-14.

⁴⁵ Zitiert anhand meines Gedächtnisprotokolls der im Schauspielhaus Hamburg gesehenen Aufführungen am 09. April 2019, 20. April 2019 und 22. Juni 2019 von *Probleme Probleme Probleme*. Regie: René Pollesch. Premiere: 06. April 2019 im Schauspielhaus Hamburg.

als dem Alltagsproblem der Schauspielkunst abgearbeitet. Als wer soll aufgetreten werden und wird überhaupt ein Stück gespielt? Wer oder was ist dabei die Schauspieler:in? Die Frage nach der richtigen Art, zeitgenössisch Regie zu führen (*Sophie Rois*, die seit langem mit *Pollesch* zusammenarbeitet, schreit heraus: „Wir machen ganz bestimmt kein Kamerastück!“) wird mit der Frage nach der Bedeutsamkeit von Theaterspielen schlechthin und dem Verkörpern großer Rollen wie *Lady Macbeth*, *Maria Stuart*, dem *Käthchen von Heilbronn* und Anderen verbunden: „S: *Oh nein. Keine Experimente mehr. Oh mein Gott! Ich kann nicht glauben, dass ich hier bin. Seht euch das an! Seht euch das an! Was für ein Theater, was für eine Kathedrale! Seht nur! Oh, dieses Theater. Diese Kirche. So angefüllt mit Erinnerungen! All die Geister! Frau Alving. Onkel Wanja. Da ist Cordelia. Hier ist Orphelia! Lulu. Klytaimnestra. Jeder Auftritt eine Geburt. Jeder Vorhang ein Tod.*“⁴⁶

Vor einem auf eine Großleinwand projizierten Urwald fantasieren sich die Darsteller:innen in verschiedene Theaterstücke und -rollen hinein, doch das Spielen will nicht recht gelingen. Es wird eine große „Bühnenmüdigkeit“ beklagt, die sich in der Sehnsucht nach alten Theatertraditionen ausdrückt: „M: *Bühnenmüdigkeit ist ein großes Thema, also, hatte ich selbst noch nicht, aber...* S: *Du stehst ja auch nicht auf der Bühne ... Du hast wahrscheinlich Klugscheißermüdigkeit da oben. Das hier ist die Welt! Hier draußen! Sieh sie dir doch an, die mit Leinwänden vollgestellten Theater, sie haben die großen Stimmen hinweggefegt. Sie haben den großen Schauspielern ein Mikroport an die Backe geklebt und zur Wirkungslosigkeit verdammt.*“⁴⁷

Die aufwendigen Kostüme, in die nach und nach geschlüpft wird, wirken wie schlecht eingesetzte und im wahrsten Sinne des Wortes verstaubte, nicht passende Requisiten, die durch die angerufenen dramatischen Stoffe gerahmten Auftrittsversuche bleiben unsicher und brechen gleich wieder ab. Die selbstdenkenden Schauspieler:innen spielen hier keine Rollen, sondern beschäftigen sich vor allem mit ihrem Selbstbild und -auftritt *als Schauspieler:in*. Sie sprechen dabei in ihrem bürgerlichen Namen, doch die Suche nach sich selbst scheint die Suche nach der richtigen Rolle auf der Bühne zu sein, die vor allem mit Freude und viel Pomp *spielbar* sein soll. Die Selbst-Darstellung auf der Bühne ist hier somit weder die Alltags-Identität, noch werden die Auftritte mit der Bezeichnung ‚Schauspiel‘ passend

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

beschrieben. Vielmehr geht es um die prekäre Selbstpositionierung der Schauspieler:innen in der einerseits geschichtsträchtigen, tradierten und andererseits sich immer wieder neu erfindenden Theatermaschinerie.

Wenn *de Man* in seinem Text *Autobiographie als Maskenspiel* rhetorisch fragt: „Wird nicht alles, was der Autor einer Autobiographie *tut*, letztlich von den technischen Anforderungen der ‚Selbsterlebensbeschreibung‘ beherrscht und daher in jeder Hinsicht von den Möglichkeiten seines Mediums bestimmt?“⁴⁸, so müsste auch für die Selbsterzählungen auf der Bühne in *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung* und in *Polleschs Probleme Probleme Probleme* die Frage bejaht werden. Hierdurch bleibt gleichzeitig die Frage, ob die Selbst-Darstellungen ‚echt‘, ‚authentisch‘ oder gar zu inszeniert wirken für beide Inszenierungen am Ende irrelevant. Das erzählte ‚Selbst‘ bzw. die eigene Stimme muss sich hier immer wieder zwischen theatraler Repräsentation und textlicher Referenz der Inszenierung behaupten. So unterschiedlich das Auftreten ‚in eigener Sache‘ für die beiden besprochenen Inszenierungen auch ausfällt; in beiden Fällen arbeitet sich die Selbstverortung an einer bereits vorhandenen Rhetorik ab, die in Form dramatischer Stoffe und Figuren immer wieder über die Bühne geistert, angerufen oder bewusst mit der eigenen Lebens- oder Schauspielgeschichte abgeglichen wird. Für beide Inszenierungen gilt diesbezüglich: Die Fiktionen des ‚Selbst‘ werden als Vermittlung und/oder als ein Stören zwischen Bühnenrolle, sozialer Rolle und individuellem Körper inszeniert. Der Auftritt als Selbstverortungsgesuch wird dabei zu einem Akt des Wiederholens von Worten, durch die sich die Auftretenden im Sprechen wiedererkennen und gleichzeitig immer wieder als fremd erfahren. Und so bleibt das ‚Selbst‘ vor allem gerahmt und aufführbar durch theatrale Darstellungsformen: „Gestalt, Rolle, Maske, Weise, Gebärde, Ausstellung, Präsentation“.⁴⁹

⁴⁸ de Man: *Autobiographie*, S. 132 f. Hervorhebung im Original.

⁴⁹ Nancy: *Theater-Körper*, S. 32.

Referenzen

- Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München 2005.
- Annuß, Evelyn: „Prosopopöia und postkoloniale Bildpolitik im deutschsprachigen Theater“, in: Röttger, Kati (Hg.): *Welt - Bild - Theater. Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder*. Tübingen 2010, S. 115-130.
- Babka, Anna: *Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie*. Wien 2002.
- Behrend, Eva: „Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Riminali Experten“, in: Dreysse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): *Riminali Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Riminali Protokoll*. 3. Aufl., Berlin 2017, S. 64-73.
- Chase, Cynthia: „Einem Namen ein Gesicht geben.“ Aus dem Engl. von Sebastian Rödl, in: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a.M. 1998, S. 414-436.
- de Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Christoph Menke. 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 135-146.
- de Man, Paul: „Autobiography as De-facemant“ in: *Modern Language Notes*, Bd. 94, Heft 5 (Dezember 1979), S. 919-930.
- Delhey, Yvonne/Parr, Rolf/Wilhelms, Kerstin: *Autofiktion als Utopie // Autofiction as Utopia*. Paderborn 2019.
- Derrida, Jacques u.a. in: ders.: „Otobiographien. Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens“, u.a. in: ders./Friedrich Kittler: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin 2000.
- Diederichsen, Diedrich: „Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch“, in: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld 2008, S. 101-110.
- Dreysse, Miriam: „Die Aufführung beginnt jetzt. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion“, in: Dreysse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): *Riminali Protokoll*.

Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. 3. Aufl., Berlin 2017, S. 76-97.

- Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld 2009.
- Hamm, Claudia/Finck, Sonja: „Selbstfiktion, Fremdfiktion und die Löcher im Text“, in: *Sprache im technischen Zeitalter 230 (2019), Abschied von der Fiktion?*, S. 159-171.
- Hayner, Jakob: *Warum Theater. Krise und Erneuerung*. Berlin 2020.
- *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. Regie: René Pollesch. Premiere: 18. Januar 2012, Volksbühne Berlin.
- Kotte, Andreas: *Theatergeschichte*. Stuttgart 2013.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2015.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 1980.
- Matzke, Mieke: „Theorien auf die Bühne schmeißen. René Polleschs Lehrstück-Theater“, in: dies./Weiler, Christel/Wortelkamp, Isa (Hg.): *Das Buch von den angewandten Theaterwissenschaften*. Berlin 2012, S. 119-133.
- Menke, Bettine: „ON/OFF“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 180-188.
- Menke, Bettine: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000.
- Menke, Bettine: „Rhetorik und Referentialität bei de Man und Benjamin“, in Weigel, Sigrid (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Köln 1995, S. 49-70.
- Nancy, Jean-Luc: „Theater-Körper“, in: ders.: *Körper*. Wien 2019, S. 19-39.
- Nikitin, Boris: „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, in: ders./Schlewitt, Carena/ Brenk, Tobias (Hrsg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Recherchen 110. Berlin 2014, S. 12-21.
- Pollesch, René: „Der Pollesch-Code. Jenseits der Repräsentation oder jenseits des Repräsentationstheaters“, Interview mit René Pollesch von Frank M. Raddatz. In: *Lettre International* Nr. 108 (2015). Abgedruckt in Auszügen im

Programmheft zu *Probleme Probleme Probleme*, Regie: René Pollesch, Premiere: 06. April 2019, SchauSpielHaus Hamburg.

- Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Hamburg 2009.
- *Probleme Probleme Probleme*. Regie: René Pollesch. Premiere: 06. April 2019 im SchauSpielHaus Hamburg.
- Roselt, Jens: „In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens“, in: Dreysse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. 3. Aufl., Berlin 2017, S. 46-63.
- Roselt, Jens: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. 3. Aufl., Berlin 2017.
- https://www.schauspielhaus.de/en_EN/stuecke/problems-problems-problems.1176710 (Zugriff am 26. August 2021).
- Siegmund, Gerald: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*. Hamburg 2020.
- Tecklenburg, Nina: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld 2014.
- *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung*. Von: Rimini Protokoll, Premiere: 05. Juni 2005, 3. Internationale Schillertage Mannheim, Probenzentrum Neckerau. <https://vimeo.com/41480630> (Zugriff am 26. August 2021).

Groll, Mirjam: „Auftritte des ‚Selbst‘ – (Schau-)Spiel und Autofiktion im Theater von *Rimini Protokoll* und *René Pollesch*“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 99-115, DOI 10.21248/thewis.10.2022.125 CC BY 4.0.

René Polleschs prozessuale Textproduktion als theatrale Disziplin

Sophia Koutrakos

Abstract

René Pollesch nennt den Anspruch an seine Textproduktion, eine aktive Teilhabe der beteiligten Schauspieler:innen zu ermöglichen. Der Artikel hinterfragt sein Unterfangen, indem die Textarbeit in Ablehnung einer einzelnen Autoreninstanz und als ein System aus verschiedenen Methoden und Vorbedingungen verstanden wird. Darstellende können sich in dem System beteiligen, aber innerhalb diesem kein vollständig eigenständiges Sprechen ausüben, das nicht in das „Pollesch-Theater“ integrierbar ist.

„Ich seh da nur Schauspieler, die nichts weiter als Schauspieler sein wollen, die, in der Hoffnung, sie könnten etwas über diese Gesellschaft sagen, plötzlich Zeugs daherreden, das nichts mit ihnen zu tun hat“¹, kritisiert der Theaterregisseur *René Pollesch* die Texte und Inhalte des Theaterrepertoires, die dann nur noch von den Darstellenden verkörpert werden. Mit dem Satz „Mein Leben ist nicht das von Hamlet“² stellt er fest, dass sich die Aussagen anderer Texte nicht auf spezifische Situationen beziehen lassen, ohne diese zu verallgemeinern. In diesem Sinne setzt die Distanz zum Text für *Pollesch* eine unreflektierte Abstraktion theatraler Inhalte fest, die von den Schauspielenden durch die Verkörperung einer Figur nicht korrekt wiedergegeben werden könnten, da diese eine andere Lebenswirklichkeit besäßen. Stattdessen beansprucht er, eine Methode zu nutzen, an der sich die Darstellenden

¹ Pollesch, René/Lehmann, Andreas: „Ich würde gern in der U-Bahn schreien. René Pollesch über Selbstaussbeutung und Ohnmachtsgefühle im Gespräch mit Andreas Lehmann“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 319-326, hier S. 323f.

² Ebd., S. 322.

selbst bereits beteiligen und auf diese Weise in dem zu sprechenden Text als ‚sich selbst‘ präsentieren können. „Ich rede über mich und die Schauspieler über sich und das ist wichtig.“³ *Polleschs* Textproduktion und die Möglichkeit des Auftritts innerhalb der Aufführung stehen diesen Vorstellungen nach in direkter Beziehung zueinander. Es scheint sich in diesem Sinne zu lohnen, einen Blick auf die Textentwicklung in *Pollesch*-Produktionen zu werfen und die Frage zu stellen, inwiefern seine Methode die Darstellenden ‚über sich‘ sprechen lässt und welchem Status diesem Sprechen zukommen kann.

Pollesch schreibt die Texte allein und am PC seines Schreibtischs, allerdings bringt er keinen fertigen Text mit, der in der Aufführung dann von den Schauspielenden umgesetzt wird. Stattdessen lässt er sie am Schreibprozess teilhaben, indem dieser in die Probenzeit verlegt und mit Diskussionen und Umsetzungen der Schauspielenden selbst verknüpft wird. Zuerst wird von dem „Autorregisseur“ Material zum Probenbeginn mitgebracht:⁴ Dies kann ein Titel sein, aber auch alte Texte oder theoretisches Material. Dann wird dieses Material auf der Bühne gesprochen und diskutiert. Die Schauspielenden haben dabei das Recht, Texte zu verweigern und ihre eigenen Gedanken bezüglich des Themas sowie der Umsetzung zu äußern. Teilweise werden von den Schauspielenden auch weitere Materialien eingebracht. Mit diesen neuen Informationen beginnt für *Pollesch* zwischen den Proben ein weiterer Schreibprozess, in dem neue Texte geschrieben und die alten neu angelegt werden.⁵ Bei dem neuen Verfassen eines Probentextes verfährt er nach einem Copy-Cut-Paste Prinzip, in dem alte Texte nicht verworfen, sondern für neues Material neu angeordnet werden und auf diese Art neue Bezüge hergestellt werden können.⁶ Diese neuen und neu angeordneten Texte werden wieder den Darstellenden präsentiert und dort im wahrsten Sinne des Wortes durchprobiert und diskutiert, wodurch ein Kreislauf

³ Ebd., S. 324.

⁴ Zum Begriff des Autorregisseurs, der sowohl das Verfassen von Text als auch dessen Umsetzung auf eine Person konzentriert, vgl. Nissen-Rizvani, Karin: *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*. Hamburg 2011.

⁵ Für verschiedene Beschreibungen der Textproduktion im *Pollesch*-Theater vgl. Nissen-Rizvani: *Autorenregie*, S. 187-189; vgl. Ernst, Wolf-Dieter: „Actor’s Training, Rehearsal Practice and Body Politics in Postdramatic Theater. The Case of René Pollesch’s Ping Pong d’Amour (2009)“, in: Klöck, Anja (Hg.): *The Politics of Being on Stage*. Hildesheim u.a. 2012, S. 195-201, hier S. 187.

⁶ Vgl. Schäfer, Martin Jörg: „Regiebuch-Nachleben im Digitalen. Textentwicklung in *Polleschs* Ich kann nicht mehr“, in: Schneider, Martin (Hg.): *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*. Göttingen 2021, S. 415-442.

der Textneuzusammensetzung entsteht, der erst mit dem Ende der Proben durch die Premierenfassung unterbrochen wird.⁷

Die Motivation für diese Methode der Textproduktion beschreibt *René Pollesch* in zahlreichen Interviews. Er formuliert die idealtypische Idee seines Verfahrens wie folgt:

Was die Spieler zu Autoren macht, ist, dass sie Texte ablehnen können. Die Texte werden für ein Stück geschrieben, das es noch nicht gibt und das wir zusammen während einer Probe entwickeln. [...] Der Spieler ist an dieser Entscheidung beteiligt. Er kann auch sagen, der Text interessiere ihn nicht. Dann ist der Text weg. [...] Durch ihren Körper geht der Text und wenn sie ihn nicht sagen können, findet er nicht statt. Darin besteht die Autorschaft der Schauspieler. Sie entscheiden, was sie sagen.⁸

Pollesch beschreibt hier einen Versuch, den Schauspielenden trotz des eigenen Schreibens von Texten Entscheidungsfreiheit über das eigene gesprochene Wort zu geben. Durch die potenzielle Ablehnung von Texten sowie der Mitgestaltung von deren Zusammenhängen können die Darstellenden selbst bestimmen, welche Texte auf welche Weise von ihnen am besten gesprochen werden. Nur wenn sie selbst einen Text und die Art ihn zu sprechen als sinnvoll empfinden, wird der Text Teil des Bühnengeschehens, wodurch die Premierenfassung ihren Ansprüchen entspricht, die sie selbst an den Text haben, unabhängig davon, von wem die einzelnen Abschnitte verfasst wurden. Der Text ist somit direkt an die Spielbarkeit und auch an die Aufführung und das direkte Sprechen der Darstellenden gebunden. Dieses Vorgehen ergänzt *Polleschs* Entschluss, keine anderen Menschen die auf diese Art entwickelten Texte spielen zu lassen. „Man kann sie nicht einfach einem anderen Ensemble geben, das sie als Fertigprodukt nutzt.“⁹ Nicht nur der Text, sondern auch die Weise, wie dieser Text aufgeführt wird, hängen mit den jeweiligen Darstellenden zusammen, die diese Textfassung mitgeformt haben und sie nun individuell verkörpern. Obwohl *Pollesch* selbst den Text verfasst und eigene Probleme sowie Gedanken damit behandelt, versucht er mithilfe der Selektion einzelner Textabschnitte durch die Darstellenden zu gewährleisten, dass diese ebenfalls den Text mitbestimmen können. In diesem Sinne gibt es für den Text zwar nur einen Schreiber, allerdings

⁷ Vgl. ebd., S. 429.

⁸ Pollesch, René/Raddatz, Frank M.: „Der Pollesch-Code. Jenseits der Repräsentation oder jenseits des Repräsentationstheaters. Interview mit René Pollesch von Frank M. Raddatz (Auszüge)“, in: *Probleme Probleme Probleme* (Programmheft). Hamburg 2019, S. 15-25, hier S. 17.

⁹ Pollesch, René/Niedermeier, Cornelia: „Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater, befragt von Cornelia Niedermeier“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 313-318, hier S. 313.

unterschiedliche Verfassende, die über den Text, wie man ihn am Ende vorfindet, mitentschieden haben.

Doch auch wenn eben diese Möglichkeit der Partizipation am Text propagiert wird, bleibt das *Pollesch-Theater*, wie es auch in diesem Aufsatz selbst bezeichnet wird, ein Phänomen, das in der Präsentation nach außen und in der öffentlichen Wahrnehmung allein auf den schreibenden Regisseur zurückgeführt wird.¹⁰ Gerade durch das Copy-Cut-Paste Prinzip bleiben viele spezifische Textpassagen *Polleschs* über die Aufführungen hinweg erhalten. Und ebenso ist zu erwähnen, dass die Schauspielenden zwar an dem Text teilhaben können, dieser ihnen allerdings auf der Bühne nicht allein zusteht. Die Texte sind häufig nicht spezifischen Darstellenden zugeordnet, stattdessen werden sie von verschiedenen Schauspielenden wiederholt und in diesem Sinne von unterschiedlichen Darstellenden verkörpert.¹¹ Dies setzt die Singularität dieser Sprechenden eben nicht direkt mit dem Text in Bezug und scheint der autonomen Texthandhabung zu widersprechen. Es herrscht demnach ein Spannungsfeld zwischen der Positionierung von Schreiber und individuellen Darstellenden gegenüber dem Text sowie dessen Kollektivierung, das im Folgenden beschrieben werden soll.

Eine mögliche Herangehensweise findet sich in *Michel Foucaults Rede Die Ordnung des Diskurses*. Die Antrittsvorlesung zu seiner Professur für Geschichte der Systeme des Denkens am *Collège de France* definiert sowohl den Diskurs-Begriff als auch dessen Mechanismen der Abgrenzung und Eingrenzung, um ein Analysehandwerk bereitzustellen. Der Diskurs wird durch ein System aus verschiedenen Techniken der Macht geformt, die sich u.a. in Geboten, Verboten, Aussagen und Kategorisierungen äußern und bestimmen, was von einer Gruppe von Menschen als wahr und als falsch angesehen werden kann. Eine allgemeingültige Wahrheit existiert in diesem Sinne nicht, sondern ist immer von Machtinteressen, der Konzeptualisierung von dem, was wahr sein kann, und der Abgrenzung von anderen Möglichkeiten beeinflusst.¹² Dabei unterscheidet *Foucault* zwischen äußeren und inneren Einschränkungen: Die äußeren

¹⁰ Vgl. Pollesch/Lehmann: „Ich würde gern in der U-Bahn schreien“, S. 323.

¹¹ Ein Beispiel hierfür lässt sich am Anfang von *Probleme Probleme Probleme* finden, in der die ersten sechs Dialogpassagen von verschiedenen Darstellerinnen wiederholt werden. Vgl. *Probleme Probleme Probleme*; Regie: René Pollesch, Premiere: 06. April 2019, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. Aber dies kann auch in anderen Stücken Polleschs beobachtet werden. Vgl. Schuster, Tim: *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*. Berlin 2013, S. 140f.

¹² Vgl. Sellhoff, Michael: „Die Ordnung des Diskurses“, in: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020, S. 66-71, hier S. 67.

Prozeduren sind Ausschlusskriterien, die Themen, Menschen und Aussagen aus dem Diskurs selbst verbannen. Die zweite Kategorie der inneren Prozeduren befasst sich hingegen mit der Anordnung von Informationen innerhalb des Diskurses. Sie kategorisieren, ordnen und rationalisieren die Aussagen innerhalb des Diskurses, wodurch spezifische Verbindungen zwischen einzelnen Sätzen produziert werden.¹³ Zu dieser zweiten Kategorie zählt *Foucault* auch den Begriff des Autors,¹⁴ der ein Individuum als Einheit markiere:

Man verlangt, daß der Autor von der Einheit der Texte, die man unter seinen Namen stellt, Rechenschaft ablegt; man verlangt von ihm, den verborgenen Sinn, der sie durchkreuzt, zu offenbaren oder zumindest in sich zu tragen; man verlangt von ihm, sie in sein persönliches Leben, in seine gelebten Erfahrungen, in ihre wirkliche Geschichte einzufügen.¹⁵

Der Begriff des Autors wird hier laut *Foucault* dazu verwendet, die Aussagen des Schreibenden als Autorität über den Sinn des eigenen Schreibens zu vereinheitlichen. Auf diese Weise wird aus möglicherweise unabhängigen Aussagen ein linear aufeinanderfolgendes Narrativ. Die reale schreibende Person mit ihren potenziellen Widersprüchlichkeiten wird dann in dieses Konzept der Einheitlichkeit gemeinsam mit den eigenen Aussagen eingefügt, selbst wenn die entsprechende Homogenität des Lebens oder Denkens in der Realität nie bestand. Der Begriff des Autors schränkt dabei auf zwei Arten ein: Erstens, indem er, wie beschrieben, die Möglichkeit des Zufalls und des Widerspruchs außer Kraft setzt und alle Aussagen einer Person als ein einheitliches Ganzes suggeriert. Zweitens wird allerdings auch mit dem Fokus auf den Autor ignoriert, dass die Aussagen einzelner Personen von Kategorien beeinflusst werden können, die außerhalb der Verfügungsgewalt des Autors stehen, wie zum Beispiel gesellschaftliche Zustände oder auch Neuinterpretationen und Umwandlungen durch Lesende sowie andere Schreibende. *Foucault* definiert bekanntlich das Konzept des Autors nicht als die direkte Reflexion eines schreibenden Menschen, sondern als Konstruktion, die den Diskurs einschränkt. Er stellt die Setzung von Autorschaft als eine Fiktion aus.

¹³ Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Frankfurt a.M. 1991, S. 17.

¹⁴ Der Begriff des Autors, wie Foucault ihn verwendet, wird im Folgenden nicht gegendert werden, da er von diesem spezifisch nicht auf verschiedene Personen bezogen wird, sondern eine Systematik darstellt, die unabhängig von dem realen Menschen dahinter agiert.

¹⁵ Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 21.

Eine zweite interne Kategorie fasst *Foucault* unter dem Begriff der Disziplin. Diese bezieht sich nicht auf die Disziplinierung, die später von ihm ebenfalls aufgegriffen wird und die Ausübung von Macht zur Entwicklung spezifischer Verhaltensweisen thematisiert.¹⁶ In *Die Ordnung des Diskurses* bezieht *Foucault* sich auf die wissenschaftliche Disziplin.

[S]ie definiert sich durch einen Bereich von Gegenständen, ein Bündel von Methoden, ein Korpus von als wahr angesehenen Sätzen, ein Spiel von Regeln und Definitionen, von Techniken und Instrumenten: das alles konstituiert ein anonymes System, das jedem zur Verfügung steht, der sich seiner bedienen will oder kann, ohne daß sein Sinn oder sein Wert von seinem Erfinder abhängen. [...] Zur Disziplin gehört die Möglichkeit, endlos neue Sätze zu formulieren.¹⁷

Die Voraussetzung der Disziplin ist demnach nicht die Identität einer Person und noch nicht einmal die Voraussetzung einer Einheitlichkeit. Stattdessen handelt es sich um ein System aus verschiedenen Regeln und Voraussetzungen, die den Inhalt der Disziplin regeln und für das Erschaffen von neuen Aussagen innerhalb dieser als erforderlich gelten. Sie erlaubt die Konstruktion verschiedener Sätze von verschiedenen Personen, ist in sich allerdings nicht vollkommen frei, da die Disziplin durch diese Selbstdefinition an Regularien bereits festlegt, was überhaupt gesagt werden kann. Denn erstens grenzt die Disziplin auch aus wahren Sätzen nach spezifischen Kriterien ein. *Foucaults* Beispiel ist die Botanik, in der Wahrheiten wie der biologische Aufbau einbezogen und interpretatorische Rahmungen wiederum ausgeschlossen werden.¹⁸ Zweitens – und wichtiger für die Analyse der Produktion von Text innerhalb des *Pollesch*-Theaters – umfasst die Disziplin eine spezifische Methodik, nach der Sätze formuliert werden müssen. Bei dem Beispiel des wissenschaftlichen Schreibens erschließt sich dies, wenn man an Zitationsregeln und Formen der Recherche denkt, die innerhalb des Feldes betrieben werden müssen. Sätze, die auf andere Weise produziert werden, können unabhängig von ihrer Verankerung in der Realität nicht als legitimer Teil der Disziplin gelten und wirken sich demnach nicht oder nur als außerdisziplinär auf die folgenden formulierten Sätze aus. In diesem Sinne ordnet die Disziplin die Sätze durch die Zuordnung zu der Disziplin über die Einforderung spezifischer Reglements. Die Disziplin ist demnach nicht

¹⁶ Vgl. Link, Jürgen: „Disziplinartechnologie/Normalität/Normalisierung“, in: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020, S. 282-285.

¹⁷ Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 22.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 23.

vollständig einheitlich, allerdings ist sie von vereinheitlichenden Regularien geprägt. „Zur Disziplin gehört die Möglichkeit, endlos neu Sätze zu formulieren“¹⁹, schreibt *Foucault*, doch bedeutet diese Aussage nicht, dass alle möglichen Sätze formuliert werden können.

Die Form der Textproduktion im *Pollesch*-Theater kann als direkte Problematisierung des Autorenbegriffes im Sinne *Foucaults* gesehen werden: Der Text lässt sich eben nicht auf den einen Verfasser reduzieren, da er von verschiedenen Beteiligten in dieser Form entworfen wurde. *René Pollesch* ist nicht der einzige an der Textproduktion Beteiligte und kann in diesem Sinne keine vollständige Kontrolle über den Text ausüben. Zusätzlich sind es gerade das Zitieren und das Copy-Cut-Paste Prinzip, das zusätzlich zu dieser Verweigerung der ‚klassischen‘ Autorenrolle führt. Ein Grund hierfür ist das Wegfallen einer linearen Kohärenz. Durch die Wiederholung und Neuordnung der einzelnen Textpassagen ist es unmöglich, diese in einem zeitlich linearen Kontext zu setzen, da sie sowohl innerhalb einzelner Stücke als auch über diese hinaus zu verschiedenen Zeiten gesprochen werden. Gleiches gilt für das Sprechen der einzelnen Darstellenden. Durch ihr Wiederholen verschiedener Textpassagen werden auch in der Aufführung diese einzelnen Abschnitte nie als das Produkt einer spezifischen Person veräußert, sondern immer als überpersönlich behandelt. *Tim Schuster* beschreibt zum Beispiel, wie diese Form der Wiederholung und das Ablösen von Darstellenden mit dem Sprechtext zu einer Abstraktion der Sprache führt, die den übergreifenden Diskurs, durchaus im Sinne *Foucaults*, dahinter erscheinen lässt.²⁰ Dies spiegelt die Textproduktion und die Diskussion wider, auf der die ausgearbeitete Premierenfassung beruht. Sie bezeugt nicht das Sprechen anderer Personen, sondern das gemeinsame Durchprobieren und Umstellen der verschiedenen Textfragmente. Einzelne Personen – sowohl *Pollesch* als auch die Darstellenden – können daran mitwirken, doch es gibt niemanden, der/die spezifisch über den Text herrscht und dementsprechend als Autor(ität) über diesen anerkannt werden kann. Die Form der Produktion und die daraus resultierende Anordnung des Textes stellen sich als explizit uneinheitlich und unabhängig von einem einzelnen Individuum heraus.

¹⁹ Ebd., S. 22.

²⁰ Vgl. Schuster: *Räume, Denken*, S. 140-142. Er ist allerdings nicht der Einzige, der eine Verbindung zwischen dem Wiederholen und dem unpersönlichen diskursiven Sprechen vollzieht. Vgl. Ernst: „Actor’s Training, Rehearsal Practice and Body Politics in Postdramatic Theater“, S. 199f.

Während der Text im *Pollesch*-Theater sich aber der Zuordnung eines einzelnen Autors versperrt, nimmt er die Form einer Disziplin nach *Foucault* an: Er ist eben nicht auf ein Individuum zurückzuführen, sondern auf verschiedene Akteur:innen, die allesamt zu dem *Pollesch*-Theater beitragen. Dabei ist aber – ganz im Sinne des Disziplin-Begriffs *Foucaults* – zu beachten, dass dies nicht in einem neutralen Raum geschieht, in dem jeder dieselben Möglichkeiten hat und jeder Satz entstehen kann. Die Formen der Interaktion und das Verhältnis zwischen Schauspielenden und *Pollesch* ist durch die spezifizierte Methode der Textproduktion festgelegt und deren Äußerungsmöglichkeiten geordnet. Zum Beispiel sind sie zwar in der Lage, Texte abzulehnen, allerdings ist es ihnen nicht erlaubt, eigene Texte für das Stück selbst zu verfassen. In diesem Sinne gibt es keine einzelne entscheidende Instanz, die Rechenschaft fordern oder geben kann, aber trotzdem festgelegte Machtstrukturen innerhalb der Disziplin, die das Gesagte einschränken und rahmen. Was den Text vereinheitlicht ist nicht der Schriftsteller selbst, sondern die Methode und Strukturierung des *Pollesch*-Theaters, mit der verschiedene Teilnehmende zum Agieren gebracht werden.

Allerdings bleibt die Frage: Erlaubt es diese Form des Schreibens, das Auftreten der Darstellenden als eigenständige Teilhabende am Text zu gewährleisten? Ist es der jeweiligen Produktion geglückt, dass diese über sich sprechen und nicht über das Leben von Hamlet oder gar dem Autor *René Pollesch* selbst? In jedem Fall hilft das Zugeständnis einer eigenen Auswahl, das Textverständnis der Darstellenden sicher zu stellen, da sie nur Texte sprechen, die sie auf der Bühne veräußern können und wollen. Durch die Loslösung von der Autor:inneninstanz, die häufig männlich und von entsprechenden Vorstellungen von Autorität geprägt ist, entsteht die Möglichkeit einer Kollektivierung von Sprachmöglichkeiten zu einer Öffnung des Diskurses und somit eigener Reflexion des Textes zwischen den Darstellenden. Diese erzeugt eine Selbstaneignung des zuerst mitgebrachten Autor:innentextes in einer eigentümlichen Variante eines ‚TogetherText‘, der prozessual, gemeinschaftlich und diskursiv geprägt ist.²¹ Gleichzeitig ist diese Methode der Textproduktion allerdings kein eigenes und vor allen Dingen freies Sprechen. Wie bei einer Disziplin können verschiedene

²¹ Zum Begriff des TogetherText als gleichzeitig kollektives aber auch von Heterogenität durchzogenes Textprojekt vgl. Nissen-Rizvani, Karin/Schäfer, Martin Jörg: „TogetherText: Eine Einführung“, in: Nissen-Rizvani, Karin/Schäfer, Martin Jörg. (Hg.): *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*. Berlin 2020, S. 7-27.

Personen unendlich viele Sätze sprechen – aber nicht jeder erdenkliche Satz kann gesprochen werden. Das Sprechen bleibt von der Methode des *Pollesch*-Theaters durchzogen, die andere Perspektiven und Vorstellungen weiterhin einschränkt und nicht auf *Polleschs* Schreiben, aber doch auf seine spezifischen Texterzeugungsprozesse, zurückzuführen ist. Das fängt bei der Auswahl der Darstellenden an, die sich überhaupt an dem Text selbst beteiligen dürfen, und geht weiter über die Festlegung der Möglichkeiten an Beteiligung. Die Schauspielenden sprechen in diesem Sinne die Texte, die sie sprechen möchten, aber ein Auftritt eines ‚privaten‘ Selbst durch das Sprechen dieser Texte ist auf diese Art nicht angestrebt. Stattdessen repräsentieren sie eine gemeinsam angewandte Disziplin, die immer von Regeln und Institutionen durchzogen bleibt und damit auch von der Sprache und den Haltungen anderer. Das Sprechen erinnert an das kollektive und prozessuale Projekt, durch das der Text entstanden ist.

Referenzen

- Ernst, Wolf-Dieter: "Actor's Training, Rehearsal Practice and Body Politics in Postdramatic Theater. The Case of René Pollesch's Ping Pong d'Amour (2009)", in: Klöck, Anja (Hg.): *The Politics of Being on Stage*. Hildesheim u.a. 2012, S. 195-201.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Frankfurt a.M. 1991.
- Link, Jürgen: „Disziplinartechnologie/Normalität/Normalisierung“, in: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020.
- Nissen-Rizvani, Karin: *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*. Hamburg 2011.
- Nissen-Rizvani, Karin/Schäfer, Martin Jörg: „TogetherText: Eine Einführung“, in: Nissen-Rizvani, Karin/Schäfer, Martin Jörg. (Hg.): *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*. Berlin 2020, S. 7-27.
- Pollesch, René/Lehmann, Andreas: „Ich würde gern in der U-Bahn schreien. René Pollesch über Selbstaussbeutung und Ohnmachtsgefühle im Gespräch mit Andreas Lehmann“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 319-326.
- Pollesch, René/Niedermeier, Cornelia: „Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater, befragt von Cornelia Niedermeier“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 313-318.
- Pollesch, René/Raddatz, Frank M.: „Der Pollesch-Code. Jenseits der Repräsentation oder jenseits des Repräsentationstheaters. Interview mit René Pollesch von Frank M. Raddatz (Auszüge)“, in: *Probleme Probleme Probleme* (Programmheft). Hamburg 2019, S. 15-25.
- *Probleme Probleme Probleme*; Regie: René Pollesch, Premiere: 06. April 2019, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg.

- Schäfer, Martin Jörg: „Regiebuch-Nachleben im Digitalen. Textentwicklung in Polleschs Ich kann nicht mehr“, in: Schneider, Martin (Hg.): *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*. Göttingen 2021, S. 415-442.
- Schuster, Tim: *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*. Berlin 2013.
- Sellhoff, Michael: „Die Ordnung des Diskurses“, in: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020, S. 66-71.

Koutrakos, Sophia: „René Polleschs prozessuale Textproduktion als theatrale Disziplin“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 116-126, DOI 10.21248/thewis.10.2022.126 CC BY 4.0.

Der gestreamte Auftritt: Modulationen der Präsenz im ,digitalen‘ Theater

Tobias Funke

Abstract

Zu Beginn der Pandemie mussten die Theater in Deutschland auf das Streaming von Aufzeichnungen oder Live-Aufführungen umsteigen. Der Artikel untersucht am Beispiel der Theaterarbeiten *14 Vorhänge* des *Staatstheater Augsburg* und *werther.live*, welche Konsequenzen das Streaming für ein Verständnis von Präsenz hat. Als Anknüpfungspunkt wird *Deleuzes* Konzept der Modulation aufgegriffen und dieses mit *Legacy Russells Glitch Feminism* erweitert, was eine mögliche Öffnung theatraler Präsenz erlaubt.

Wenn es um den Auftritt im Theater geht, taucht in den theaterwissenschaftlichen Ausführungen schnell das Wort ‚Präsenz‘ auf. Da durch die Pandemie die Theater vom Präsenzbetrieb auf digitale Formate umsteigen mussten, war die erste Reaktion bei vielen auch die Präsenz zu verabschieden oder das Theater an sich für beendet zu erklären.¹ Bei genauerer Betrachtung stellt sich jedoch die Frage, ob gängige Präsenzkonzepte bisher zu stark an *physische* Präsenz gekoppelt sind. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass der Begriff ‚digitales Theater‘ einer Erklärung bedarf, die sich vor allem in einer Bedeutungsverschiebung begründet, die während der COVID-19 Pandemie stattfand. Während zuvor hauptsächlich Theaterformen gemeint waren, die mit digitalen Medien gearbeitet haben, werden damit mittlerweile

¹ In einem Text titelte beispielsweise die *New York Times* am 8. Juli 2020: „*Digital Theater Isn't Theater. It's a Way to Mourn Its Absence.*“ (Collins-Hughes, Laura: „Digital Theater Isn't Theater. It's a Way to Mourn Its Absence.“, <https://www.nytimes.com/2020/07/08/theater/live-theater-absence.html> vom 08. Juli 2020 (Zugriff am 10. Juli 2021)). Dass digitales Theater überhaupt Theater ist oder sein kann, scheint in vielerlei Beiträgen von vorneherein angezweifelt zu werden.

Aufführungen bezeichnet, die im digitalen Raum stattfinden.² Digitales Theater beschreibt nun primär Aufführungen, die nur digital stattfinden oder nur digital stattfinden können.³ Dabei variieren die Formen: von online verfügbaren Aufzeichnungen bis zu gestreamten Live-Aufführungen.⁴ Im Hinblick auf den Aspekt der Präsenz werden hier Fragen drängender, die sich für das Theater schon eine Weile stellen.

Zumeist wurde die Aufnahme nur als unzureichender Ersatz der eigentlichen Theatererfahrung betrachtet und konnte kein *richtiges* Theater sein. In den zeitgenössischen Debatten über das digitale Theater, das durch den Lockdown zur (erzwungenen) neuen Form wurde, zeigte sich, dass diese Haltung häufig auch dem digitalen Theater allgemein gegenüber verbreitet scheint. Theater, so wird hier suggeriert, ist nur Theater, wenn es analog, live und direkt vor dem Publikum stattfindet. Der hier häufig herangezogene entscheidende Unterschied ist aber nicht der Bildschirm (auf der Bühne oder eben als Bühne) an sich, sondern der Verlust von (Ko-)Präsenz. Digitale Präsenz scheint ein Widerspruch zu sein. In theaterwissenschaftlichen Ausführungen über Präsenz wird diese vor allem durch die

² An dieser Stelle sei bereits auf das *theaternetzwerk.digital* verwiesen; ein Zusammenschluss von Theatern, die laut eigener Aussage „die – dramaturgisch-künstlerisch sinnvollen – technologischen Möglichkeiten im physischen Kopräsenzraum [erforschen wollen] und [...] die digitalen und virtuellen Räume mit den Mitteln der Kunst aktiv und selbstbestimmt gestalten.“ (<https://theaternetzwerk.digital/> (Zugriff am 06. Juli 2021)). Diese Gründung steht im Zeichen der Situation der Theater in der Pandemie, markiert hier aber auch eine Trennung zwischen physischen und digitalen Räumen. Im Kontext der Begriffsverschiebung zeigt sich hier, dass diese Theater digitales Theater in beiden vorgestellten Bedeutungen machen wollen. Ich denke, dass sich langfristig unter dem Label ‚digitales Theater‘ beide Formen sammeln werden.

³ Das Begriffspaar analog/digital ist in diesem Kontext irreführend. Bei der Speicherung von Ton oder Film verweist die Bezeichnung analog und digital darauf, ob das gespeicherte Signal stufen- und unterbrechungslos (analog) oder quantisiert wird (digital). Wenn hier von ‚analogem Theater‘ gesprochen wird, ist damit das Theater gemeint, das physisch in den Theaterhäusern selbst stattfindet und nicht vollständig über den Bildschirm vermittelt wird. Da sich, zumindest im Feuilleton, die Bezeichnung ‚digitales Theater‘ durchgesetzt hat, um die hier besprochenen Phänomene zu beschreiben, soll hier des Verständnisses wegen daran festgehalten werden und das ‚Analoge‘ als verbesserungswürdiger Gegensatz verstanden werden. (Zu weiteren Ausführungen zu ‚analog‘ und ‚digital‘, vergleiche Fußnote 12) Zu grundsätzlichen Überlegungen zum Online- und Offline-Theater, vgl. Meis, Verena: „Online/Offline: Körper und digitaler Raum“, in: Cairo, Milena/Hannemann, Moritz/Haß, Ulrike/Haß, Judith (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld 2016, S. 511-516.

⁴ Ekkehard Knörer hat im *Merkur* eine Bestandsaufnahme digitaler Theaterformate vorgenommen und auf häufige Probleme hingewiesen, aber gleichzeitig auch positive Entwicklungen und Potentiale digitaler Theaterformen skizziert. Auch hier wird deutlich, dass der Medienwechsel des digitalen Theaters die Frage ‚ob das noch Theater ist‘ ins Zentrum rückt. Vgl. Knörer, Ekkehard: „Digitales Theater (Sebastian Hartmann): Über Medienverhältnisse in der Krise“, <https://www.merkur-zeitschrift.de/2021/07/26/digitales-theater-sebastian-hartmann-ueber-medienverhaeltnisse-in-der-krise/#enref-19932-5> vom 26. Juli 2021 (Zugriff am 08. November 2021).

physische Anwesenheit vor einem Publikum definiert.⁵ In Abgrenzung zu einem solchen Präsenzverständnis entwickelt *Jean-Luc Nancy* einen Präsenzbegriff, der im Folgenden produktiver erscheint: Präsenz wird dann nicht als Erscheinen eines anwesenden Körpers verstanden, sondern als sich permanent neu figurierende Ko-Präsenz. In dieser Ko-Präsenz ist weder die einzelne noch die gemeinsame Präsenz die primäre Erscheinung, sondern beide verharren in ihrer Figuration und bleiben so für Veränderungen offen. Präsenz ist im Anschluss daran das, was sich nur in der physischen Ko-Präsenz selbst exponieren kann und als Erscheinen immer Miterscheinen ist.⁶ In diesem Miterscheinen werden nach *Nancy* drei Elemente (mit-)geteilt: Raum, Zeit und Körper. Die Theaterbühne gibt zu einer Zeit den Raum, um Körper zu präsentieren und die Präsentation bringt Raum und Körper hervor. Diese Präsenz erzeugt nichts Stabiles, sondern löscht sich in ihrer fortdauernden Konstitution selbst aus – wie es für die Bedeutungsproduktion allgemein gilt:

Sobald die Entstehung ankommt, löst sie sich auf und setzt sich unendlich fort. Die Entstehung ist jener Entzug der Präsenz, durch den alles Präsenz erlangt. Dieses Kommen ist zugleich ein ‚Weggehen‘. Die Präsenz kommt nicht, ohne die PRÄSENZ auszulöschen, die die Repräsentation bezeichnen möchte (ihren Grund, ihren Ursprung, ihr Subjekt).⁷

Präsenz ist hier nicht mit Anwesenheit zu verwechseln, wie es zumindest in schwacher Form bei *Fischer-Lichtes* Ausführungen passiert,⁸ bedingt aber zunächst dennoch die Anwesenheit von Körper(n). Doch die Frage nach körperlicher Anwesenheit oder Präsenz scheint sich für das digitale Theater von vorneherein nicht zu stellen, denn kein Bildschirm erlaubt die Form von Präsenz, die *Nancy* beschreibt. Körper, Zeit und Raum werden sowohl im Live-Streaming als auch in der Aufnahme scheinbar zu fixierbaren Koordinaten im digitalen Raum, die sich beliebig speichern und wieder aufrufen lassen. Während das digitale Theater speicherbar ist, wird das analoge Theater gerne als Live-Erfahrung durch seine Flüchtigkeit charakterisiert. Diese Flüchtigkeit konstituiert nach *Samuel Weber* den Bühnenraum als ‚Ort‘ durch drei Merkmale: Erstens kommt der Ort dadurch zustande, dass er eine Bewegung aufhält.

⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004, besonders S. 160–175.

⁶ Vgl. Nancy, Jean-Luc: „Theater-Körper“, in: ders.: *Körper*. Wien 2019, S. 19-39 (hier S. 36).

⁷ Nancy, Jean-Luc: „Entstehung zur Präsenz“, in: Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?*. Frankfurt a.M. 1994, S. 102-106 (hier S. 105).

⁸ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 165.

Zweitens markiert er die Grenze dieser Bewegung. Der Ort unterbricht eine Bewegung, in dieser Unterbrechung verweist er jedoch unablässig auf sein Äußeres. Und drittens ist diese Bestimmung und damit der Ort weder stabil noch endgültig.⁹ *Weber* selbst trennt diesen Ort vom Raum des Digitalen, den er bewusst mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs des Virtuellen beschreibt. Die Aufgabe des Theaters sei nach *Weber*, am Rande des Virtuellen zu existieren und damit zwar ein Verhältnis zum Virtuellen zu haben, aber immer analog ‚vor Ort‘ zu sein. Für den Präsenz-Begriff bedeutet das, dass er immer schon einen Übergang von Körperlichkeit und Virtualität markiert. Weder kann es mit *Weber* eine analoge noch eine digitale Präsenz geben. Mit *Nancy* sind sie instabile Positionen eines Übergangs. Ein rein virtuelles, sprich digitales, Theater und eine rein digitale Präsenz scheinen in dieser Konzeption nicht möglich, da *Webers* drei Beschreibungen des Ortes nicht durch digitale Theaterformate erfüllbar scheinen. Während in der Konzeption des Theaters ‚vor Ort‘ Publikum und Spielende (meistens) tatsächlich am selben Ort sind, wird im digitalen Theater nicht ein physischer Raum erzeugt, sondern ein Raum, der im Bild gebündelt übertragen wird. Das Publikum ist eben nicht ‚vor Ort‘, sondern vor dem Bildschirm. Während das Vor-Dem-Bildschirm-Sitzen in dem Sinne auch einen Ort etablieren könnte, geht es in der Konzeption *Webers* um den Ort, der das Publikum gemeinsam von der Außenwelt abtrennt. Diese Abtrennung scheint dabei an einen geteilten Ort des Publikums gebunden zu sein und nicht an viele Bildschirm-Orte, in denen die jeweiligen Individuen voneinander abgetrennt sind. Eine dezentralisierte Ko-Präsenz nach *Nancy* scheint schon deshalb nicht möglich, weil das Publikum von sich selbst und der Bühne abgetrennt ist. Die Bündelung im Bild ist deutlich zentralisierter als der geteilte Raum des analogen Theaters, der zumindest die Möglichkeit eröffnet, dass das Publikum interagiert. Im Digitalen präsentieren sich die Schauspieler:innen letztlich nicht dem Auge, sondern der Kamera. Die Unterbrechung der Bewegung, die den Ort etabliert, wird also nicht ‚vor Ort‘ erfahren. Ein solcher Ort scheint sich dem Digitalen zu verwehren, da die Erfahrung selbst immer durch Kamera und Bildschirm vermittelt wird. Hier ist jedoch zu bedenken, dass das Theater nicht erst im Digitalen zum Medium wird, sondern der analoge Bühnenraum bereits in das

⁹ Vgl. *Weber*, Samuel: „Vor Ort“, in: *Brandstetter*, Gabriele (Hg.): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*. Tübingen 1998, S. 31-51 (hier S. 33 f.).

Medium Theater eingefasst ist.¹⁰ Weder das analoge noch das digitale Theater kommen ohne eine Vermittlung aus, die auch das zu Vermittelnde verändert.¹¹

Wenn man sich nun auf diesen Ort beschränkt, scheint (Ko-)Präsenz also für das digitale Theater unmöglich. Aber im Falle des Live-Streamings ergibt sich doch eine Ko-Präsenz – und zwar auf zeitlicher Ebene. Während der Ort bei *Weber* noch als Unterbrechung der Bewegung verstanden wird, kann das digitale Live-Theater viele Orte erzeugen, die zwar nicht durch räumliche, aber durch zeitliche Unterbrechung etabliert werden. Eine Analyse des digitalen Theaters muss folglich nicht das digitale Theater als digitale Transformation des Analogen verstehen, das nur möglichst realitätsnah versucht, analoges Theater zu simulieren. Ziel ist hier nicht das analoge Bühnengeschehen und analoge Präsenz abzufilmen, sondern ein digitales Theater, welches seine eigenen Formen entwickelt, als solches ernst zu nehmen und als eigenständige Form zu untersuchen.

Um für diese Situation ein treffenderes Verständnis von Präsenz zu entwickeln, möchte ich an den Begriff der Modulation anknüpfen. In einem Seminar über das Malen beschreibt *Gilles Deleuze* die Modulation als das Aufpfropfen von Codes auf einen analogen Fluss, ähnlich der digitalen Quantisierung eines analogen Signals.¹² Dabei wird nicht eine Leinwand mit Farbe moduliert, sondern Malen wird als Modulierung von Licht, Farbe und Oberfläche begriffen.¹³ Die Unterschiede im

¹⁰ Vgl. Blau, Herbert: „Virtually Yours: Presence, Liveness, Lessness“, in: Reinelt, Janelle G./Roach, Joseph R. (Hg.): *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor 2007, S. 532-546 (hier S. 542).

¹¹ Für diese Phänomene ist auch Stuart Halls Encoding/Decoding-Modell produktiv. Jedoch müssten beide Theaterformen – analog und digital – in diesem Modell verstanden werden, da beide als spezifisches Kommunikations- oder Modulationssystem auftreten. Vgl. Hall, Stuart: „Encoding and Decoding in the Television Discourse“, in: ders./Morley, David (Hg.): *Essential Essays. Volume 1*. Durham/London 2019, S. 257-276.

¹² Analoge Signale bestehen aus einem kontinuierlichen Signalstrom, den es bei digitalen Signalen nicht gibt. Ein digitales Signal kann nur bestimmte, diskrete Werte annehmen. Im Digitalsignal wird dementsprechend ein bestimmter Datenbereich ausgewählt. Beispielsweise werden bei der digitalen Speicherung von Audiosignalen im Regelfall nur für den Menschen wahrnehmbare Frequenzbereiche ausgewählt, wohingegen ein analoges Signal ‚in der Natur‘ alle erzeugten Frequenzen umfasst. In der Modulation werden also aus analogen Signalen, die unausgewählt und ‚chaotisch‘ sind, ausgewählte Digitalsignale. Im Kontext der Präsenz gibt es aber nicht nur eine analoge und eine digitale Modulation der Präsenz. Auch die Präsenz selbst ist eine Modulation, eine Aufpfropfung von Codes auf ein analoges Signal (vergleiche dazu die Beispiele aus Fußnote 13).

¹³ Im Bereich des Malens moduliert beispielsweise die Leinwand die Oberfläche, Farbe beziehungsweise Licht modulieren Wellen, Raum moduliert das Signal. Vgl. Deleuze, Gilles: „Painting and the Question of Concepts, lecture 5“, <https://deleuze.cla.purdue.edu/seminars/painting-and-question-concepts/lecture-05> (Zugriff am 06. Juli 2021). Dieses Konzept der Modulation basiert auf Gilbert Simondons Konzeption von Modulation und Individuation. Gleichzeitig taucht das Konzept der Modulation bei Deleuze auch im *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* auf. Eine genauere Beschreibung dieses Verhältnisses liefert Yuk Hui (Hui, Yuk: „Modulation after Control“, in: *New Formations* 82-83 (2015), S. 74-91, besonders S. 78).

Hinblick auf die Bedeutung und Entstehung von Präsenz im digitalen und analogen Theater könnten also vor diesem Hintergrund als unterschiedliche Modulationen begriffen werden, die jeweils unterschiedliche Konstitutionen von ‚Orten‘ und Präsenzen erzeugen. Dabei ist nicht nur digitales Theater eine Modulation, sondern analoges Theater wird durch seinen Status als Medium ‚Theater‘ bereits zu einer Modulation von analogen Signalen, die dem Status als Theater vorweggehen. Digitales Theater würde dann nicht in vermeintlich unzureichender Weise analoges Theater simulieren, sondern beide modulieren jeweils ihrem Medium als analoges oder digitales Theater entsprechend. Für das Digitaltheater bedeutet das allerdings ebenso, dass sich im Hinblick auf zeitliche Ko-Präsenz gewisse Problematiken ergeben können, wie beispielsweise ein ‚Lag‘ oder die häufig gegebene Möglichkeit des Zurückspulens. Eine Ko-Präsenz findet hier also nicht mehr zwingend in *einer* Zeit statt, sondern – ähnlich wie die Multiplikation der ‚Orte‘ durch Aussendung des Bildes – in *mehreren* Zeiten, die sich allerdings durch das Live-Element auch anders darstellen als die unterschiedlichen Zeiten der Aufnahme. An zwei Beispielen soll dies kurz erläutert werden:

Die vom Kollektiv *punktlive* erarbeitete Inszenierung *werther.live* überträgt nicht eine analoge Aufführung, sondern findet selbst bereits im Digitalen statt.¹⁴ Für die Inszenierung bedeutet das, dass man einem Livestream zusieht, der die meiste Zeit den Bildschirm der Werther-Figur zeigt. Analog zu *Goethes* Briefroman kommunizieren die Figuren über die üblichen sozialen Medien und werden dabei von uns beobachtet. Die meisten Gespräche finden neben SMS und Chat über Zoom, Skype oder Telefon statt. Dabei hat das Publikum die Möglichkeit durch öffentliche Profile, beispielsweise bei Instagram, mit den Figuren zu interagieren und im Stream aufzutauchen. Die Bühne scheint hier also nicht der Raum zu sein, in dem Figuren agieren und aus unserer Perspektive betrachtet werden, sondern unsere Perspektive ist die der Werther-Figur, deren Bildschirm das Publikum die meiste Zeit der Inszenierung teilt. Und so wie diese an der momentanen Aufführung teilhat, hat es auch das Publikum. Die zeitliche Bündelung – und das scheint typisch für das digitale Theater – findet dabei nicht an dem Ort statt, den Publikum und Spielende teilen, sondern wird an einer vorherigen Stelle, hier dem Live-Schnitt, gesammelt und dann

¹⁴ *werther.live*, *punktlive*-Kollektiv, Regie und Konzept: Cosmea Spelleken, Premiere: 05. November 2020. Vgl. <https://punktlive.de/#projekte> (Zugriff am 10. Dezember 2021).

per Streaming an das Publikum übertragen. Ein solcher Blickwinkel scheint nur dem digitalen Theater zugänglich. Hier wird nicht die analoge Bühnenpräsenz per Kamera eingefangen und dann an das Publikum gestreamt, sondern die Präsenz der Spielenden – wenn wir denn von solcher sprechen können – entfaltet sich erst in diesem digitalen Raum. Parallel zum Brief scheint die Inszenierung jedoch nur in einem distanzierten Verhältnis existieren zu können. Raum und Körper sind nicht ‚vor Ort‘. Nancy betont bei der Präsenz das ‚Prä-‘ als eine Benennung der Nähe, die maßgeblich ist für Präsenz:

Deshalb ist es [das Wort ‚Präsenz‘, T.F.] genauso zeitlich wie räumlich: weder vorher noch nachher, sondern umher, bei, ankommend bei, und die Räumlichkeit des ‚bei‘ ist selbst eine zeitliche Räumlichkeit, ein Kommen, eine Annäherung. Wir befinden uns somit in der Ordnung des Körpers und Theaters. Der Körper ist das, was kommt, was sich auf einer Bühne nähert – und Theater ist das, was der Annäherung eines Körpers Ort und Anlass gibt.¹⁵

Doch muss diese Annäherung zwingend eine physische sein? Während Raum und Körper zwar nicht direkt ‚vor Ort‘ sind, gibt das digitale Theater eben schon den zeitlichen Raum und den Anlass für den Körper auf die ‚Bühne‘ zu kommen. Und genau an dieser Stelle greift die eigentliche Problematik bei der Debatte über analoges und digitales Theater: Geben Kamerabilder die Möglichkeit für Präsenz beziehungsweise Präsenzerfahrungen? Während sich glaubhaft dafür argumentieren lässt, dass durch Social Media transformierte Mediendispositive weniger zur Repräsentation, sondern zum Verschwinden des Menschen beitragen, muss dies nicht unbedingt auch für eine durch Kameras vermittelte Präsenz gelten.¹⁶

Wenn sich der Körper im Theater auf dem Bildschirm nur der Kamera annähern kann, bietet vielleicht die Virtual Reality und ihre Simulierung der direkten Annäherung neue Hinweise auf eine mögliche Beschaffenheit von digitaler Präsenz: Unter der Bezeichnung „Virtuelles Theater“ hat das *Staatstheater Augsburg* mehrere Inszenierungen entwickelt, die mittels einer nach Hause gelieferten VR-Brille ‚besucht‘ werden können. Eine dieser Inszenierungen ist eine Aufführung von *Einar Schleeßs 14 Vorhänge*, die einzig für das Virtual-Reality-Erlebnis entwickelt wurde. In einem komplett leeren und entkernten Theater spricht *Klaus Müller* in einer Inszenierung von

¹⁵ Nancy: *Theater-Körper*, S. 26.

¹⁶ Vgl. Steyerl, Hito: „The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation“, in: dies.: *The Wretched of the Screen*. Berlin 2012, S. 160-175 (hier S. 168).

André Bücken einen Monolog für ein Theater, das nicht mehr bespielt wird.¹⁷ *Müllers* Figur reflektiert an verschiedenen Orten in diesem Theater über frühere Aufführungen, an denen die unbenannte Figur, die *Müller* darstellt, teilgenommen hat. Da die Figur als Schauspieler nicht mehr tätig ist, doppelt sich die Anrufung eines ‚verlorenen‘ Theaters mit dem Verlust der Präsenz durch die Schließung der Theater in der Pandemie. Das Publikum folgt der Figur in der Virtual Reality, indem es nach jedem Monolog an einen anderen Ort im Theater – von Eingang und Backstage bis zur Bühne – teleportiert wird. Man bestimmt selbst, wohin man schaut, und das enge Verhältnis zwischen Präsenz und Nähe, das *Nancy* beschreibt, wird hier durch die scheinbare Nähe der Virtual Reality simuliert. Durch die Transportierung des eigenen Blickes in den Raum der Virtual Reality können sich Raum und Körper glaubhaft annähern, bis diese – wie im analogen Theater – greifbar scheinen. Jedoch fehlt das Live-Element, das ebenso grundlegend für die Ko-Präsenz ist. Bei *werther.live* scheint dies genau umgekehrt zu sein. Durch die Live-Aufführung wird zumindest Zeit und der digitale Social Media-Raum geteilt, auch wenn digitale Ko-Präsenz nicht leibliche Ko-Präsenz bedeutet. Auf *14 Vorhänge* kann jedoch kein Einfluss genommen werden, auch wenn man scheinbar im gleichen analogen Raum ist. Für Ko-Präsenz im digitalen Theater scheint also vor allem die Gleichzeitigkeit von Publikum und Spielenden relevant zu sein, und weniger die physische oder digitale ‚Nähe‘.

Analoge Präsenz zum Vorbild genommen, bleibt digitale Präsenz also eine Unmöglichkeit. Weder *werther.live* noch *14 Vorhänge* ermöglichen eine Ko-Präsenz von Spielenden und Publikum, die mit der analogen Ko-Präsenz in eins fällt. Wenn man das vorgestellte Konzept der Modulation ernst nimmt, ließe sich nur dann von einer digitalen Präsenz sprechen, wenn wir davon ausgehen, dass unsere bisherigen Präsenzkonzepte nur für das analoge Theater anwendbar sind. Doch auch hier ist die Präsenz nicht eine Erfahrung, die unmittelbar zu uns gelangt, sondern diese wird bereits durch das Theater vermittelt. Digitales Theater muss sich also von der analogen Modulation der Präsenz ablösen und so modulieren, wie es eben im Digitalen möglich ist.¹⁸ Dementsprechend muss das Digitale nicht notwendiger

¹⁷Vgl. *14 Vorhänge*, Regie: André Bücken, Premiere: 19. Februar 2021. Vgl. https://staatstheater-augsburg.de/14_vorhaenge (Zugriff am 10. Dezember 2021).

¹⁸ Die hier implizierte Dichotomie von analog und digital lässt sich weder sauber trennen, noch scheint eine vollständige Trennung sinnvoll. Simone Mahrenholz verweist darauf, dass analoge und digitale Zeichen zwar fundamental unterschiedlichen Ordnungen entsprechen, in der Praxis jedoch eng miteinander verknüpft sind und in einem Ergänzungsverhältnis aufgehen. Vgl. Mahrenholz, Simone: „Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität“, in: Mersch, Dieter (Hg.): *Die Medien der*

„weniger“ sein als das Analoge, wie es beispielsweise *Herbert Blau* beschreibt, sondern präsentiert sich nur anders.¹⁹ Digitales Theater ist auch Theater – und sei es nur weil es sich so nennt. Über das Konzept der Modulation lassen sich nun potenziell die Differenzen dieser verschiedenen Theaterformen klarer greifen.

Für die Präsenz bedeutet dies, dass diese anders gedacht werden muss. Der eingangs eingeführte Präsenz-Begriff von *Jean-Luc Nancy* kann, auch wenn er in seinen Texten zum Theater von körperlicher Präsenz auszugehen scheint, für einen solchen anderen Begriff eintreten. Präsenz, so *Nancy*, kommt nämlich nur dann zustande, wenn sie sich selbst zur Disposition stellt.²⁰ In der Präsenz muss sowohl der Raum als auch der Körper für das jeweilig Andere geöffnet werden.²¹ Diese Öffnung ist jedoch nicht zwingend an den *physischen* Raum gekoppelt, aber an die Eröffnung einer Raum-Zeit, die im digitalen Raum des Live-Streaming zustande kommen kann.²² Beide hier angesprochenen Inszenierungen machen digitales Theater. Aber Präsenz im Sinne *Nancys* kann nur in *werther.live* zustande kommen, da diese durch die geteilte Zeit des Live-Theaters einen Raum beziehungsweise Räume erzeugt. Die Konstituierung dieser Raum-Zeit, die sich auch mit *Webers* ‚vor Ort‘ identifizieren lässt, ist im Digitalen also vor allem an die Zeit gekoppelt und nicht an den physischen Raum. Der Bildschirm schließt dennoch das theatrale Geschehen vom Publikum und seiner Außenwelt ab. Die analoge Theaterbühne ermöglicht Präsenz jedoch erst dadurch, dass sie einen Schwellenraum bildet, der eben nicht gänzlich abgeschlossen ist von seinem Außen.²³ Diese Binarität von On und Off wird im digitalen Theater gedoppelt durch die Binarität von Digital und Analog. So wie sich On und Off nur im Verweis aufeinander figurieren können, können sich das Digitale und das Analoge nur im Verweis aufeinander bilden.²⁴ Das meint *Weber*, wenn er davon spricht, dass das Theater am Rande des Virtuellen (sprich Digitalen) existieren

Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. München 2003, S. 75-91, besonders S. 75-79. Ähnliches lässt sich auch für analoge und digitale Modulationen des Theaters beobachten, da digitale und analoge Theaterformen schon lange zusammen existieren und nicht zwei abtrennbare Bereiche zeigen. In diesem Sinne plädiert dieser Text auch für eine weniger starke Abgrenzung von analog und digital im Theater, die sich vor allem entlang von Konzeptionen der Präsenz zu entwickeln scheint.

¹⁹ Vgl. *Blau: Virtually Yours*, S. 545.

²⁰ Vgl. *Nancy, Jean-Luc: singular plural sein.* Zürich 2016, S. 35 und 145.

²¹ Vgl. *Nancy: Theater-Körper*, S. 29 f.

²² Vgl. *Nancy: singular plural sein*, S. 106.

²³ Vgl. *Menke, Bettine: „Suspendierung des Auftritts“*, in: *Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): Auftreten. Wege auf die Bühne.* Berlin 2014, S. 247-273 (hier S. 266 f).

²⁴ Zur Konzeption von ‚On‘ und ‚Off‘ vgl. *Menke, Bettine: „ON/OFF“*, in: *Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): Auftreten. Wege auf die Bühne.* Berlin 2014, S. 180-188.

müsse.²⁵ In diesem Verweisen werden aber in beiden Figurationen die Brüche und Übergänge deutlich.

Im sogenannten postdramatischen Theater machten neue mediale Technologien und „[d]ie elektronisch entwendete Stimme [...] mit dem Privileg der Identität Schluß.“²⁶ Im Digitaltheater zeigen die neuen Möglichkeiten, dass es eine digitale Präsenz jenseits physischer Ko-Präsenz geben kann. Die Modulationen digitaler Präsenz machen die kontingente Konstitution bisheriger Theatererfahrungen sichtbar. Dabei geht es nicht darum, dass das bisherige Theater ersetzt werden soll, aber die bisher etablierten Formen – und dazu gehört vor allem die Behauptung, dass Theater nur in physischer Präsenz *richtiges* Theater ist – werden in Frage gestellt.

Dass es fraglich ist, dass der Status von Präsenz oder Theater an physische Ko-Präsenz gekoppelt ist, deckt sich mit dem, was die US-amerikanische Künstlerin *Legacy Russell* in *Glitch Feminism* beschreibt: Eine digitale Kunst, die in ihrer Modulation gegen die Idee des Körpers selbst arbeitet. Während *Nancy* eine Offenheit des Körpers postuliert, soll der Körper als formgebende Idee nun verabschiedet werden.²⁷ Der Körper des ‚Glitch‘ ist gleichzeitig „*some-where and no-where, no-thing and every-thing*.“²⁸ Diese Gleichzeitigkeit von Irgendwo und Nirgendwo gilt auch für die Übertragung im Streaming, die zeitgleich von einem lokalisierbaren Ort aus stattfindet, aber sowohl für Publikum als auch Spielende im Nicht-Ort der Internetübertragung stattfindet. Die Unfixierbarkeit von Körper gilt auch für die Zeit und die zeitliche Erfahrung des digitalen Theaters, in dem zwar potenziell eine Zeit geteilt wird, diese aber durch Übertragungsstörungen und Latenzzeiten (Lag) auch nie ganz die gleiche ist. Dass durch die digitale Übertragung immer eine zeitliche Verzögerung in den Live-Moment eingefügt wird, stellt auch die Bedeutung der Gleichzeitigkeit in Frage. Da das Potential der Störung beziehungsweise des ‚Glitches‘ die klare Definition von Körper und Zeit verhindert, bleiben beide für verschiedene Sichtweisen offen.²⁹ Die Figur des ‚Glitches‘ verweigert jegliche Figuration, die als mehr oder wenige starre Definition von Materiellem und (der Idee von) Körper immer gleichzeitig eine normative Zuschreibung davon vermittelt, wie der Körper – und hier die Präsenz – zu erscheinen hat. Der ‚Glitch‘ ermöglicht also potentiell eine Ko-Präsenz zu

²⁵ Vgl. Weber: *Vor Ort*, S. 49.

²⁶ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. 2015, S. 277.

²⁷ Vgl. Russell, Legacy: *Glitch Feminism. A Manifesto*. London/New York 2020, S. 91.

²⁸ Ebd., S. 88.

²⁹ Vgl. ebd., S. 73.

etablieren, die sich gänzlich in der Digitalität befindet, und somit auch in Inszenierungen wie *14 Vorhänge*, die nicht live stattfinden, eine Art von ‚glitched presence‘ zumindest denkbar zu machen.

Während für *Russel* Verständnisse von Körper eine abstrakte Idee sind, die in ihrer Formierung nur limitierende Ergebnisse hervorgebracht hat, lässt sich ähnliches auch für bisherige Konzepte von Präsenz behaupten, die auf physische Ko-Präsenz limitiert wurden. Für Körper zeigen sich diese Limitierungen im Kontext des Theaters vor allem in Normen, die regulieren, welche Körper Zugang zur Bühne bekommen und welche nicht. Die technischen Möglichkeiten des digitalen Theaters lassen aber Darstellungen von Körpern zu, die als solche im Analogen nicht möglich scheinen oder nicht möglich sind. Gleichzeitig, im Sinne des ‚Glitch‘, können der digitale Körper und die digitale Zeiterfahrung als bewusste Irreführung genutzt werden, um bisherige Vorstellungen zu entkräften. In dieser Differenz von analoger und digitaler Theatererfahrung lässt sich das Präsenzverständnis möglicherweise so erweitern, dass limitierende Vorstellungen von Auftritten des Körpers wenn nicht überwunden, so doch zumindest transformiert werden können.

Zu Beginn wurde betont, dass Präsenz eben nicht Anwesenheit ist, aber Anwesenheit eine Bedingung von Präsenz darstellt. Für *Nancy* heißt das: „presence is never *given*, but always offered or presented, which means offered to our decisions whether or not to receive it.“³⁰ Die Entscheidung, Präsenz anzunehmen steht aber nicht allen voraussetzungslos offen. Theater wählen aus, wer auftreten darf und wer nicht, auch nach Vorstellungen des passenden Körpers. Vielleicht erlaubt aber die Distanz des digitalen Theaters die Präsenz und ihre Limitierungen zwischen Analog und Digital neu zu denken.³¹ Im Sinne von *Russells Glitch Feminism* könnte man das Potential des digitalen Theaters so formulieren: „This glitch aims to make abstract again that which has been forced into an uncomfortable and ill-defined material: the body.“³² Durch diese Abstraktion könnte auch die Präsenz ihrer vermeintlichen Selbstverständlichkeit im analogen Theater enthoben werden, um die Frage nach dem Zugang zur Präsenz neu zu stellen. Dabei sind Überlegungen zu digitalem Theater

³⁰ Nancy, Jean-Luc: „Elliptical Sense“, in: ders./Sparks, Simon (Hg.): *A finite thinking*. Stanford 2003, S. 91-111 (hier S. 104).

³¹ Zu einer ausführlicheren Überlegung über den ‚Ort‘ des Konzepts und die Einnahme neuer Perspektiven, die auch für den theatralen Ort des analogen und digitalen produktiv sein kann: Vgl. Negarestani, Reza: „Where is the concept?“, in: Mackay, Robin (Hg.): *When Site lost the Plot*. Falmouth 2015, S. 225-251.

³² Russell: *Glitch Feminism*, S. 8.

nicht neu.³³ Doch ein Blick auf die Bedeutung von Digitalität für Präsenz, besonders im Rückblick auf *Nancy*, lassen noch viele Fragen offen. Auch wenn die Theater wieder zurückgehen in den ‚Präsenzbetrieb‘, bleiben diese Fragen weiter relevant. *Nancys* Werk und sein Denken über Gemeinschaft, Körper, Berührung und Technik bieten hier noch weitere produktive Ansätze, um das digitale und distanzierte Theater auch auf seine Potentiale hin zu untersuchen.

³³ Beispielsweise zum Livestreaming von Theateraufführungen: Liedke, Heidi: „Emancipating the Spectator? Livecasting, Liveness, and the Feeling I“, in: *Performance Matters. Special Issue on 21st-century Shifts in Spectatorship and Audience Research* 5.2 (2019), S. 6-23.

Referenzen

- 14 Vorhänge, Regie: André Bückner, Premiere: 19. Februar 2021. Vgl. https://staatstheater-augsburg.de/14_vorhaenge (Zugriff am 10. Dezember 2021).
- Blau, Herbert: „Virtually Yours: Presence, Liveness, Lessness“, in: Reinelt, Janelle G./Roach, Joseph R. (Hg.): *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor 2007, S. 532-546.
- Collins-Hughes, Laura: „Digital Theater Isn’t Theater. It’s a Way to Mourn Its Absence.“, <https://www.nytimes.com/2020/07/08/theater/live-theater-absence.html> vom 08. Juli 2020 (Zugriff am 10. Juli 2021).
- Deleuze, Gilles: „Painting and the Question of Concepts, lecture 5“, <https://deleuze.cla.purdue.edu/seminars/painting-and-question-concepts/lecture-05> (Zugriff am 06. Juli 2021).
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004.
- Hall, Stuart: „Encoding and Decoding in the Television Discourse“, in: ders./Morley, David (Hg.): *Essential Essays. Volume 1*. Durham/London 2019, S. 257-276.
- Hui, Yuk: „Modulation after Control“, in: *New Formations* 82-83 (2015), S. 74-91.
- Knörer, Ekkehard: „Digitales Theater (Sebastian Hartmann): Über Medienverhältnisse in der Krise“, <https://www.merkurzeitschrift.de/2021/07/26/digitales-theater-sebastian-hartmann-ueber-medienverhaeltnisse-in-der-krise/#enref-19932-5> vom 26. Juli 2021 (Zugriff am 08. November 2021).
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. 2015.
- Liedke, Heidi: „Emancipating the Spectator? Livecasting, Liveness, and the Feeling I“, in: *Performance Matters. Special Issue on 21st-century Shifts in Spectatorship and Audience Research* 5.2 (2019), S. 6-23.
- Mahrenholz, Simone: „Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität“, in: Mersch, Dieter (Hg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur*

Theorie des Darstellens. München 2003, S. 75-91.

- Meis, Verena: „Online/Offline: Körper und digitaler Raum“, in: Cairo, Milena/Hannemann, Moritz/Haß, Ulrike/Haß, Judith (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld 2016, S. 511-516.
- Menke, Bettine: „ON/OFF“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 180-188.
- Menke, Bettine: „Suspendierung des Auftritts“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 247-273.
- Nancy, Jean-Luc: „Elliptical Sense“, in: ders./Sparks, Simon (Hg.): *A finite thinking*. Stanford 2003, S. 91-111.
- Nancy, Jean-Luc: „Entstehung zur Präsenz“, in: Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?*. Frankfurt a.M. 1994, S. 102-106.
- Nancy, Jean-Luc: *singulär plural sein*. Zürich 2016.
- Nancy, Jean-Luc: „Theater-Körper“, in: ders.: *Körper*. Wien 2019, S. 19-39.
- Negarestani, Reza: „Where is the concept?“, in: Mackay, Robin (Hg.): *When Site lost the Plot*. Falmouth 2015, S. 225-251.
- Russell, Legacy: *Glitch Feminism. A Manifesto*. London/New York 2020
- Steyerl, Hito: „The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation“, in: dies.: *The Wretched of the Screen*. Berlin 2012, S. 160-175.
- <https://theaternetzwerk.digital/> (Zugriff am 06. Juli 2021).
- Weber, Samuel: „Vor Ort“, in: Brandstetter, Gabriele (Hg.): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*. Tübingen 1998, S. 31-51.
- *werther.live*, *punktlive*-Kollektiv, Regie und Konzept: Cosmea Spelleken, Premiere: 05. November 2020. Vgl. <https://punktlive.de/#projekte> (Zugriff am 10. Dezember 2021).

Funke, Tobias: „Der gestreamte Auftritt: Modulationen der Präsenz im ‚digitalen‘ Theater“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 127-140, DOI 10.21248/thewis.2022.127 CC BY 4.0.

Publikumsbeschimpfung 2020: (post-)inklusiv, sozial distanziert

Martin Jörg Schäfer

Abstract

Mitten in der Pandemie entwickelt das inklusive Hamburger *Klabauter*-Ensemble mit *Henri Hüster* und *Vasna Aguilar* eine Version von *Handkes Publikumsbeschimpfung*. Der Artikel rekonstruiert die Implikationen, welche mit der Adressierung des Publikums durch neurodiverse Performer:innen einhergehen. Vorgeschlagen wird dabei eine Verschiebung und Erweiterung des Publikumsbegriffs hin zu einem solchen, mit dem sich Auftreten gleichzeitig als Publikum-Werden fassen lässt.

Dieser kurze Text nimmt seinen Ausgang von einem Theatereffekt, der mich ‚komplett erwischt hat‘, wie es so schön heißt. Dabei war er so offensichtlich, geradezu vorhersehbar. Der Effekt kam vielleicht besonders zur Geltung, weil er mich inmitten der vorsichtigen, sozial distanzierten Theaterwiedereröffnungen im Pandemie-Herbst 2020 traf, kurz vor der erneuten Theaterschließung im November. Wahrscheinlich war ich im Zeichen der auferlegten Distanzierung eben kein besonders distanziertes oder gar abgeklärtes Publikum und habe mich ganz der Situation hingegeben. Die während der Schließung fast zwei Jahre andauernde Beschwörung eines Theaters, das ‚wir‘ brauchen und vermissen, bezieht sich häufig auf ein Theater, das es so nicht gibt: auf ‚unsere‘ Phantasie von einem Theater, das möglich sein könnte, das aber vielleicht nur – mit einem Wort *Walter Benjamins* aus seinem *Kafka*-Essay – „bloße

Möglichkeit“¹ ist.² Das feministische Performance-Kollektiv *Swoosh Lieu* hat in einem während der Pandemie statt einer Live-Produktion aufgenommenen Film, *A Room Of Our Own*, frei nach *Virginia Woolf*, darauf hingewiesen, als die Kamerafahrt durch leere Theaterräume mit den Worten beginnt: „Ehrlich gesagt, das Theater, das ich vermisse, gibt es nicht.“³ Denn in diesem scheinbar gemeinsamen Raum fehlten bereits vorher viele Menschen, Nichtgehörte und Nichtgesehene, auf der Bühne und im Publikum.

Nun also; es ist der 28. Oktober 2020: eine Vorpremiere wenige Tage vor der erneuten bundesweiten Theaterschließung, gegen Ende eines Theater- und Tanzabends im Hamburger *Klabauter Theater* angelehnt an *Peter Handkes* Textfläche *Publikumsbeschimpfung* von 1966, mit dem Ensemble gemeinsam entwickelt von *Henri Hüster* und *Vasna Aguilar*.⁴ Gegeben wird nicht *Handkes* Theaterzersetzung, die im kalkulierten Skandal von *Claus Peymanns* Premiereninszenierung mündende Freilegung der Bedingungen von Sprech- und Theater.⁵ Stattdessen gibt es – von wegen ‚bloße Möglichkeit‘ – ein eher wildes Theaterfest unter Corona-Bedingungen. Und dann, fast schon am Ende, als es gerade besonders laut auf der Bühne zugeht, ein kurzer Moment von Stille, in dem inmitten von ein paar besonders harschen Beschimpfungen aus dem Text auch diese Anrede ans Publikum erklingt: „[i]hr lebensunwerten Leben.“⁶ *Katrin Heins*, großgewachsene Schauspielerin in einem glitzernden Festkleid, ungefähr mein (mittleres) Alter, mit einer hohen, immer leicht brüchigen, leicht zögerlichen und dadurch einprägsam intensivierten Stimme, steht zentral, an der Rampe inmitten der 13 anderen sozial distanziert, aber in diesem Moment relativ symmetrisch durch den Raum choreographierten Performer:innen.

¹ Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: *Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften. Bd. II. Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik – Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien – Literarische und ästhetische Essays – Ästhetische Fragmente – Vorträge und Reden – Enzyklopädieartikel – Kulturpolitische Artikel und Aufsätze*. Frankfurt a.M. 1991, S. 409-438, hier S. 429.

² Zu Problem und zu Tragweite eines Theaters der Möglichkeit und Unmöglichkeit vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: „Theater der Potentialität. Benjamin, Brecht und das Theater der Gegenwart“, in: *Jahrbuch der koreanischen Brecht-Gesellschaft*. Seoul 2013, S. 25-51.

³ *A Room Of Our Own. Vorstellung für Browser:in und privates Publikum* (Film); Konzept/Performance: *Swoosh Lieu*, Premiere: 22. Januar 2021, Digitaler Mousonturm, Frankfurt a.M.

⁴ *Publikumsbeschimpfung. Ein Tanztheaterstück angelehnt an Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“*; Regie und Fassung: *Henri Hüster*, Choreografie: *Vasna Aguilar*, Premiere: 29. Oktober 2020, *Klabauter Theater*, Hamburg.

⁵ Vgl. Englhart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*. München 2013, S. 34-36.

⁶ *Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung. Hamburger Fassung für das Klabauter Theater* [Unveröffentlichtes Manuskript von Oktober 2020: 20 Seiten], S. 18. Für das Zur-Verfügung-Stellen des Manuskripts und die Erlaubnis, daraus zitieren zu dürfen, bedanke ich mich bei Prof. Dr. Karin Nissen-Rizvani, künstlerische Leiterin des *Klabauter Theaters*.

Einen Moment später kehrt die Lautstärke zurück und lässt die aufrecht erhaltene körperliche Distanz wie ein zufälliges Nebenprodukt des entfachten Bühnenwirbels erscheinen.

Die Wörter stehen so im Text;⁷ die sollten mich eigentlich nicht weiter erstaunen. Die bei *Handke* so genannte „Schimpfprobe“, das Einsprechen der vier Schauspieler, für die das Stück ursprünglich geschrieben ist, beginnt mit ein paar eher infantilen Beschimpfungen („ihr Fratzen, ihr Kasperl, ihr Glotzaugen“⁸). Dann wird 1966 bei *Handke* und *Peymann* über eine gute Stunde die Theatersituation teils untersucht, teils zersetzt, teils in der Unterminierung hervorgehoben: „Die Rampe ist keine Grenze, wir spielen nicht, wir sind alle im selben Raum.“⁹ *Handkes* Text sagt mal von sich, er sei reine „Vorrede“¹⁰; kurz danach, er sei „Welttheater“¹¹ und misst die ganze Bandbreite dazwischen aus. Und dann, am Ende, wird das Publikum – endlich, möchte man sagen – wie vom Titel angekündigt beschimpft. In der leicht gekürzten Hamburger Textfassung:

Wir können Sie beachten. Dadurch, dass wir Sie beschimpfen, werden Sie uns nicht mehr zuhören, Sie werden uns anhören. Der Abstand zwischen uns wird nicht mehr unendlich sein. Dadurch, dass Sie beschimpft werden, wird Ihre Bewegungslosigkeit und Erstarrung endlich am Platz erscheinen.

Wir werden aber nicht Sie beschimpfen, wir werden nun Schimpfwörter gebrauchen, die Sie gebrauchen. Wir werden uns in den Schimpfwörtern widersprechen.

Wir werden niemanden meinen. Wir werden nur ein Klangbild bilden.¹²

Es handelt sich hier um eine Szene der theatralen Herabsetzung *par excellence*:¹³ Einerseits wird den Angeredeten durch die Herabwürdigung ein Platz in der symbolischen Ordnung zugewiesen. Andererseits produziert die Rede ein Diskursrauschen, in dem potentiell jede:r von einer solchen Zuweisung betroffen sein kann, also niemand richtig gemeint ist – und gleichzeitig alle.

Und nun geht es, wie in der Hamburger Produktion, auch auf der Bühne nochmal so richtig los, wie in *Handkes* Text: Elektrische Gitarren begleiten das verbale Hin- und Her zwischen Harmlosigkeiten und Übergriffen. Allerdings wurde bereits bis dahin das

⁷ Vgl. Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*, in: *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1969, S. 180-211, hier S. 210.

⁸ Ebd., S. 183.

⁹ Ebd., S. 187.

¹⁰ Ebd., S. 183.

¹¹ Ebd., S. 187.

¹² *Publikumsbeschimpfung* (Fassung Klabauter), S. 16.

¹³ Vgl. in Weiterführung und Erweiterung der bekannten Thesen Louis Althusser's und Judith Butler's die schlagenden Analysen in Häusler, Anna/Heyne, Elisabeth/Koch, Lars/Prokić, Tanja: *Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung*, Köln 2020.

Bild in *Handkes* Sprachbild von der ‚Klangbilddarstellung‘ den ganzen Abend beim Wort genommen: In *Handkes* aggressiver Theaterzerlegung der 1960er entdeckt das Team *Klabauter* das Spiel mit den Grundbedingungen von Theater als Schau- und Sprechraum – und nicht nur, weil alle coronabedingt Masken tragen. Es entsteht ein manchmal euphorisches Fest der theatralen Grundsituationen des Vorspielens, Ausgesetztseins, Beobachtetwerdens und Zurückschauens. Es gibt eine Glitzerdiskokugel, verschiedene einfache wie effektive Vorhangs-, Auf- und Abtrittssituationen. Der Text findet sich in einem Chor gleichzeitig höchst individueller Stimmen zelebriert; dies geht immer wieder in Musik und Bewegungsformationen über, in denen alle zusammen agieren und doch markant für sich bleiben: soziale Distanz, auch auf der Bühne. Im Nachgespräch¹⁴ erläutern *Henri Hüster* und *Vasna Aguilar*. Die Probenarbeit mit der Textfläche operiert mit Bewegung, Choreographien, chorischem und rhythmischen Sprechen. Dem Text werden keine (imaginären) Figuren untergelegt (wie *Handkes* vier ‚Sprecher‘ sie ja bereits suggerieren).¹⁵ Allerdings haben die einzelnen Gruppenmitglieder sich bei den Proben als Anker Rollenzuschreibungen gegeben, um von dort aus als Bühnenfigur in *Handkes* Textfläche zu agieren, sich Textstellen herauszusuchen und für sich selbst sprechbar zu machen: von der „Bühnenbildnerin“ bis zu „Peter Handke“. Die mit großen Gesten agierende *persona* von *Katrin Heins* heißt insgeheim die „berühmte Schauspielerin“¹⁶.

Die *Handke*-Beschimpfungstirade gegen Ende findet sich dann leicht aktualisiert: „Ihr Coronadiktatoren, ihr Covididioten, ihr Maskenverweigerer“¹⁷. Wie bei *Handke* endet die Hamburger Adaption versöhnlich-schräg mit „ihr Mitmenschen ihr“¹⁸. Bei *Handke* wirkt dieses nach all dem vorher Gesagten doch irgendwie beleidigend – und zumindest auf mich an diesem Abend eigentlich so gar nicht. Dieses Theaterfest unter Corona-Bedingungen führt eher die Höhen und Tiefen des Adressiertwerdens

¹⁴ Das Nachgespräch fand nach einem ZOOM-Streaming von Arbeiten des *Klabauter Theaters* im Rahmen des Workshops „Auftrittsmöglichkeiten. Aspekte eines ‚postinklusiven‘ Theaters“ an der Universität Hamburg am 24. Juni 2021 statt.

¹⁵ Zur Frage nach der Zuschreibung und Nichtzuschreibung von eher diskursiv angelegten Theaterstücken auf Figuren vgl. Weber-Kupusta, Danijela: *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München 2011, S. 22 f.

¹⁶ *Publikumsbeschimpfung* (Fassung *Klabauter*), S. 1.

¹⁷ Ebd., S. 18.

¹⁸ Ebd., S. 19; Handke: *Publikumsbeschimpfung*, S. 211.

spielerisch vor:¹⁹ Was kann es denn heißen, im guten wie schlechten Sinne, im Sozialen das zugestanden zu bekommen, was *Judith Butler* in Auseinandersetzung mit *Hannah Arendt* das „plurale und performative Recht“ darauf, „in Erscheinung zu treten“²⁰ nennt?

Viel bleibt auch unverständlich; zu der lauten Musik schreien und hampeln die 13 Performer:innen die Beschimpfungen lustvoll. Dann ist der Soundteppich kurz unterbrochen: In die Stille hinein trägt *Katrin Heins* mit dem ihr eigenen Stocken fünf Beschimpfungen aus dem Text vor: Nach „ihr Jammergestalten, ihr Überzähligen“ und vor „ihr Schießbudenfiguren, ihr indiskutablen Elemente“ sagt sie zu ‚uns‘ „ihr lebensunwerten Leben“²¹. Die vier anderen Beschimpfungen ziehen ‚unsere‘ Anwesenheit nicht in Zweifel. ‚Wir‘ mögen im Vergleich mit einer imaginierten Norm zu schwach, zu wenig diskussionswürdig, lächerlich und überhaupt entbehrlich sein. In der Mitte der Adressierung wird ‚uns‘ aber das Dasein als solches abgesprochen; als ‚lebensunwertes‘ findet sich ‚unser‘ Leben gegen sich selbst gekehrt.²²

Die in *Handkes Publikumsbeschimpfung* an dieser Stelle anzitierte Formulierung entstammt dem Titel einer Eugenik-Broschüre von 1920, *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens* von *Alfred Hoche* und *Karl Binding*.²³ Diese Formulierung wurde bekanntlich ab 1934 im Nationalsozialismus zum Programm erhoben – und zu einer todbringenden Redensart: nach Zwangssterilisierungen zwecks sogenannter ‚Rassenhygiene‘ ab 1939 dann ausgedehnt zunächst auf die Morde der sogenannten ‚Kinder-Euthanasie‘ und die ‚Aktion T4‘, die systematische Ermordung von Menschen mit geistigen, körperlichen und seelischen sogenannten ‚Behinderungen‘ und dann noch so viele mehr.²⁴ *Hoche* und *Binding* schreiben von einem ‚lebensunwerten Leben‘ allgemein. Die Individuen, die darunter zu subsumieren sind, brauchen gar nicht als Vielzahl von Individuen angesprochen

¹⁹ Zu Komplexität und Verkomplizierung von Adressierungen vgl. Allerkamp, Andrea: *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*. Bielefeld 2005.

²⁰ Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Ma. 2015, S. 11 („a plural and performative right to appear“). Vgl. für Butlers Bezugsrahmen Arendt, Hannah: *Vita activa, oder Vom tätigen Leben*. München 1967, S. 62-73, 241-251.

²¹ *Publikumsbeschimpfung* (Fassung Klabauter), S. 18.

²² Diese Logik übersteigert die Reduktion und Abwertung eines „bloßen Lebens“ (Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“, in: *Gesammelte Schriften. Bd. II*, S. 179-204, hier S. 199), wie es in Weiterführung Walter Benjamins mit Arendts Totalitarismus-Theorie Giorgio Agamben skizziert hat. Vgl. Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002.

²³ Vgl. Binding, Karl/Hoche, Alfred: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens*. Leipzig 1922.

²⁴ Vgl. Klee, Ernst: „Euthanasie“ im NS-Staat. Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens“. Frankfurt a.M. 2010.

werden; sie werden nie Subjektstatus erlangt haben. Bei *Handke* hingegen sind ‚wir‘ im Publikum, jede:r Einzelne von uns ein ‚lebensunwertes Leben‘ für jeweils uns allein – und gleichzeitig als Gruppe adressiert, als eine solche herabgewürdigte Öffentlichkeit ins Existieren gerufen.²⁵

Zwei Dinge tragen zu einer spezifischen Rahmung bei, wenn in Hamburg am 28. Oktober 2020 ‚ihr lebensunwerten Leben‘ von der Bühne ins Publikum gesagt wird. Erstens: Diese in der Anrufung hervorgebrachte wie herabgewürdigte Öffentlichkeit ist ausgedünnt. Gerade einmal 25 Besucher:innen dürfen in das seit Anfang der 2000er Jahre umgebaute Veranstaltungszentrum. ‚Wir‘ sitzen unten in zwei Reihen unter der Balustrade und oben auf der Balustrade. Die üblichen Sitzreihen sind weggeräumt. Die Rollstuhlrampe, die im *Klabauter* von der Theaterrampe abgeht, endet in einem freien Raum vor dem eigentlichen Podium, der nun in Gänze zur sozialen Distanzierung auch der Darstellenden benutzt werden kann. Es sind also nur doppelt so viele, ganz am Rand sitzende Zuschauende im Raum wie distanziert agierende, sich aber den ganzen Raum nehmende Performende. Wie bei so viel Theater des Covid-Jahres, wenn es denn doch gezeigt werden konnte, steht hier nicht das Vorspielen im Mittelpunkt, sondern ein überhaupt Wieder- und Weiterspielen.

Zweitens – und bisher im vorliegenden Text nicht mit einer Benennung fixiert: Das *Klabauter* Ensemble ist ein ‚inklusives‘ Ensemble von neurodiversen Mitgliedern, das zur Hamburger Bildungsstiftung *Rauhes Haus* gehört.²⁶ Tragend ist die Weiterentwicklung und Verschiebung des Begriffs ‚Inklusion‘, wie er seit ca. 2019 etwa an den *Sophiensælen* und auch andernorts in der Freien Szene Verwendung findet.²⁷ Ein solches Theater wäre vom Anspruch her insofern ‚postinklusiv‘, als dass die Anerkennung ‚unserer‘ Vielfalt keine besondere Leistung darstellen würde, schon gar keine der ‚Integration‘. Damit einher geht vielmehr der Anspruch darauf, mit den mitgebrachten Eigenarten in allen öffentlichen und sozialen Räumen nicht ausgeschlossen zu sein, sondern vorhanden sein, auftreten, teilnehmen und mitgestalten zu können, also mit einem ‚Recht‘ darauf ‚in Erscheinung zu treten‘

²⁵ Vgl. Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*. New York 2002, S. 65-75.

²⁶ Vgl. <http://klabauter-theater.de/> (Zugriff am 25. August 2021).

²⁷ Die Rede vom „postinklusive Theater“ entsteht in Anlehnung an das „postmigrantische Theater“ in der Rezeption des und Diskussion über das von Michael Turinsky kuratierte No-Limits-Festival 2019. Vgl. die Einleitung zu dieser Ausgabe.

ausgestattet zu sein und in diesem Erscheinungsraum gleich allen anderen agieren zu können.²⁸

Eine solche Öffnung dessen, was der Begriff ‚Inklusion‘ bezeichnet, kann natürlich nicht in einem Text wie diesem herbeifabuliert oder der immer ganz konkreten Theaterarbeit des *Klabauter* Ensembles und Teams untergeschoben werden: Die institutionelle Rahmung und Förderung durch das *Rauhe Haus* ist stark einem traditionellen Inklusions- und Integrationsgedanken verschrieben – bis hin zum im Hintergrund wirkenden Barmherzigkeitsgedanken gegenüber den Schwachen.²⁹ Aber es handelt sich hier doch um einen weiteren Schritt in der Arbeit einer in Vielem bis dahin eher soziokulturell positionierten Theaterinstitution. Diese entwickelt von den eigenen Voraussetzungen und Bedarfen her die Tendenz der 2010er in der deutschsprachigen Freien Szene weiter, mit der die Grenze zwischen soziokulturellen Projekten ‚mit Behinderten‘ und künstlerische Arbeiten infrage gestellt und dem Anspruch nach aufgelöst wird. Besonders prominent und viel diskutiert geschieht dies 2012 in *Jerome Bels* und *Theater Horas* Kooperation *Disabled Theatre*, das durch die etablierten Spielstätten der Freien Produktionshäuser wie international tour.³⁰ Der Begeisterung über das Auftreten der ‚anderen‘ Akteur:innen steht oft das Unbehagen gegenüber, dass es gerade die ausgestellte Differenz und damit die Wiederholung der Ausgrenzung sei, aus der hier künstlerisch Kapital geschlagen werde.³¹

Im Oktober 2020 in Hamburg werden vielmehr Akteur:innen im Rahmen der Förderinstitution *Klabauter* der Freien Szene ins Team, in den eigenen Ort und die eigene Situiertheit hineingeholt: Im Fall der *Publikumsbeschimpfung* handelt es sich um eben *Henri Hüster* und *Vasna Aguilar*. Außerdem gehören als Performer:innen *Pauline Stöhr* und *Lukas Gander* dazu. Gemeinsam arbeiten die vier zwischen Freier

²⁸ Mit diesem Anspruch beginnen natürlich erst die theoretischen Probleme, denn der Diskurs der Anerkennung tendiert seit Hegel zu einer Spiegelung des Selben unter Ausgrenzung von Alterität und Andersheit. Vgl. zur Problematik García-Düttmann, Alexander: *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung*. Frankfurt a.M. 1997, S. 107-124; vgl. zur aktuellen Diskussion Honneth, Axel/Rancière, Jacques: *Anerkennung oder Unvernehmen. Eine Debatte*. Hg. von Katja Genel und Jean-Philippe Deranty. Berlin 2021; vgl. als Gegenentwurf zum Modell der Eingliederung die Polemik in Czollek, Max: *Desintegriert euch!* München 2018.

²⁹ Vgl. Schmuhl, Hans-Walter: *Senfkorn und Sauerteig. Die Geschichte des Rauhen Hauses zu Hamburg 1833–2008*. Hamburg 2008; vgl. Benedict, Hans-Jürgen: *Barmherzigkeit und Diakonie. Von der rettenden Liebe zum gelingenden Leben*. Stuttgart 2008, S. 101-113.

³⁰ *Disabled Theater*; Produktion/Performance: Theater HORA – Stiftung Züriwerk (Zürich), Regie: Jérôme Bel, Premiere: 10. Mai 2012 kunstenfestivaldesarts (Brüssel).

³¹ Vgl. die Beiträge in Umathum, Sandra/Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Disabled Theater*. Zürich/Berlin 2015; vgl. zur Problematik der Anerkennung und ‚Inklusion‘ von ‚Behinderung‘ Boger, Mai-Anh: „Theorie der trilemmatischen Inklusion“, in Schnell, Irmtraud (Hg.): *Herausforderung Inklusion. Theoriebildung und Praxis*. Bad Heilbrunn 2015, S. 51-62.

Szene und Stadttheater; ihren Anspruch auf Team-Arbeit möglichst ‚auf Augenhöhe‘ erproben sie jetzt auch mit dem *Klabauter* Ensemble.³² Es liegt teilweise an den Atemschutzmasken, teils ist es Leistung der Inszenierung, dass eine Zuordnung von Ensemble und Gästen ohne sogenannte Behinderung zumindest für mich lange nicht eindeutig ist.

Das Zur-Erscheinung-Kommen in einem Theater wie dem *Klabauter* hat eine spezifische Prägung im Theaterdispositiv. Das Publikum ist nicht notwendig Kunstpublikum, sondern dem Ensemble freundschaftlich, beruflich oder familiär verbunden.³³ (Auch ich war bei der Voraufführung nicht zuletzt als Freund eingeladen.) Eine solche Adressierung muss einerseits im Kunstkontext ganz und gar keine Abwertung sein, wie jüngst von *Felicitas Stileke* in ihrem Manifest „Freundschaft als kuratorisches Prinzip“ hervorgehoben: Gemeinsam zu arbeiten wäre demnach nur noch mit denen möglich, mit denen Differenz auf Augenhöhe ausgehandelt und ‚ausgeklüngelt‘ werden kann.³⁴ Andererseits galt ja bereits in Nichtpandemiezeiten für die Sichtbarkeit der Freien Szene leider so oft: Bring dein eigenes Publikum! Sag’ deinen Freund:innen Bescheid, damit hier überhaupt jemand zum Publikum für deine Kunst wird.³⁵

Nicht zuletzt durch das Prinzip Publikumsfreundschaft stellt das *Klabauter* Theater einen relativ geschützten Theaterraum dar, aber auch einen gesellschaftlich relativ abgeschlossenen Raum: Auftrittsmöglichkeit an einem recht abgesteckten Ort. Dessen jeweilige Existenz ist gut und wichtig, stellt aber höchstens einen weiteren kleinen Schritt hin zu einem Theater (wenn nicht „für alle“³⁶ dann doch) von möglichst vielen für möglichst viele, das in den kulturpolitischen Diskursen seit den 2010ern von

³² Nachgespräch am 24. Juni 2021 (s.o.), vgl. <https://www.henrihuester.com/> (Zugriff am 25. August 2021); vgl. <https://www.vasna-aguilar.com> (Zugriff am 25. August 2021).

³³ Nachgespräch am 24. Juni 2021 (s.o.). Mit Freundschaft ist damit aber nicht ein quasi-geheimbündlerisches Projekt einer in sich verschworenen Gemeinschaft angesprochen, sondern Freundschaft als ein Projekt der Öffnung. Vgl. Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a.M. 2000, S. 231-259.

³⁴ Vgl. Felicitas Stileke: „Klüngeln für eine bessere Welt“, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17960:freundschaft-als-kuratorisches-prinzip-hoffnung-felicitas-stillekes-eroeffnungsimpuls-auf-dem-hamburger-freie-szene-festival-hauptsache-online&catid=101&Itemid=84 (Zugriff am 25. August 2021); vgl. Ziemer, Gesa: *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld 2013, S. 55-87.

³⁵ Vgl. zum prekären künstlerischen Arbeiten in der Freien Szene Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester/Washington 2015, S. 72-98.

³⁶ Vgl. Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt a.M. 2011.

so vielen als ein mögliches Theater erträumt wird.³⁷ – In dieser Atmosphäre gegenseitiger Freundschaft eine *Publikumsbeschimpfung* darzubieten, hat etwas Provokatives, auch für die Ensemble-Mitglieder selbst.³⁸ Gleichzeitig ist der Abend aber auch als das große Fest angelegt, das ein Treffen mit dem Publikum nach langer Zwangspause feiert. Gerade einmal die Premiere kann dann vor der erneuten Schließung stattfinden.

Und natürlich, was mich ‚so komplett erwischt‘ hat, obwohl es ja relativ klar war, was da zwischendrin kommen würde. Mittendrin in diesem Schutzraum, dem Fest fast ohne Publikum, dann plötzlich doch: ‚Ihr lebensunwerten Leben‘ wird zum Publikum von einer Performerin gesagt, die knapp 30 Jahre früher geboren nicht nur von dieser verbalen Entwürdigung betroffen gewesen wäre, sondern auch von ihren ganz todbringenden Folgen. Dieser kurze Moment, den mein Text wohl größer macht, als er in der Produktion ist, scheint mir auszumachen, was – bei aller Publikumsfreundschaft – in dieser *Publikumsbeschimpfung* auf dem Spiel steht: Die durch gesellschaftliche Wahrnehmungsraster Herabgewürdigten spielen und spiegeln eine Herabwürdigung ihres Publikums. Deutlich ist dieses Spiel als ein Theaterereignis ausgestellt: Der stockenden Tirade der Performerin in Bühnenmitte folgt ihr großer Abgang von der Rollstuhlrampe, die von Anfang an auch eine Showtreppe gewesen sein wird. Die E-Gitarren ertönen wieder, das unterbrochene Theaterfest geht weiter. Es bleibt klar, dass eine solche Aufrufung des Grauens im Schutz-, Ausstellungs- und Reflexionsraum Theater immer auch Spiel bleiben muss. (Umgekehrt gilt außerhalb dieses Schutzraums die Behauptung umgekehrter Diskriminierung meist der Fortschreibung tatsächlicher Diskriminierung.³⁹)

Indem eine betroffene Performerin auftritt und diese historisch todbringenden und gleichzeitig auf einer Theaterbühne wirkungslosen Worte sagt, findet sich umso mehr die Wirkmacht ausgestellt, die solchen Worten innewohnen kann. Mit *Handkes* Text gesprochen: ‚Wir werden nun Schimpfwörter gebrauchen, die Sie gebrauchen.‘ Das ‚Sie‘ ist bei *Handke* großgeschrieben: für das hier kaum vorhandene Publikum. Mitzuhören ist auch immer das kleingeschriebene ‚sie‘: für die aus dem anonymen

³⁷ Dies schließt zumeist an das Projekt eines ‚postmigrantischen Theaters‘ im Berliner Maxim Gorki-Theater an, wie vor allem Shermin Langhoff es skizziert und kulturpolitisch verfolgt hat. Vgl. <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all> (Zugriff am 25. August 2021).

³⁸ Nachgespräch am 24. Juni 2021 (s.o.).

³⁹ Vgl. Pincus, Fred L.: *Reverse Discrimination. Dismantling the Myth*. Boulder 2003.

Diskurs da draußen, außerhalb des Theaterraums. *Handkes* Text macht diejenigen, die ihn sprechen, auch zu einem Publikum für das Gesagte: Es gilt auch für sie selbst. Die manchmal chorisch und manchmal vereinzelt Sprechenden werden selbst auch zu Betroffenen des Diskurses, an dem sie sich abarbeiten. Die Trennung zwischen dem gesprochenen Text und den ihn Sprechenden tritt deutlich hervor: als der gar nicht so banale Umstand, dass Schauspieler:innen in gängigen Theatervorstellungen immer auch Rezipierende eines ihnen in den Mund gelegten Texts sind. Das Theaterfest reflektiert diesen Umstand mit einem Witz. Ein Performer, der sich zwischendrin manchmal als „Peter“ adressiert findet, wird von den anderen zwischendurch angeschrien: „Mensch, Peter, immer dieser 60er Jahre-Kram. Schreib doch mal was für heute!“⁴⁰

Die große Theaterszene mit dem großen Abgang kurz nach ‚Ihr lebensunwerten Leben‘ hat jedoch durch die Distanzierung von Sprechenden und Text großen Theaterernst erhalten:⁴¹ Der Auftritt der Performerin als Bühnenfigur exponiert den Umstand, dass ihr ‚Recht auf Erscheinen‘ alles andere als selbstverständlich ist. Dadurch findet sich die Publikumsposition der Performerin jener von ihr stockend gesprochenen todbringenden Rede gegenüber besonders deutlich unterstrichen: Das ‚Recht auf Erscheinen‘ und die Aberkennung dieses Rechts beißen sich. Momenthaft fällt diese Unterscheidung in sich zusammen; gleichzeitig wird die Anzahl der von dieser Rede Betroffenen ausgeweitet: das anonyme ‚sie‘ des Diskurses, ‚Sie‘ als die Angeredeten, ‚sie‘ als die hier Sprechende. Der große Auftritt der ‚großen Schauspielerin‘ im Zeichen der todbringenden Rede stellt aber auch die Willkür aus, die auch den wirkmächtigsten kulturellen Grenzziehungen zwischen denen unterliegt, die erscheinen und die nicht erscheinen dürfen. Damit sind diese Grenzen aber auch als prinzipiell verschiebbar und erweiterbar gekennzeichnet – und auch als jederzeit aberkennbar für diejenigen, deren ‚Recht auf Erscheinen‘ nicht infrage stehen mag. Die Exponierung der Publikumsposition erlaubt auch die Verbindung zu einer Gedankenfigur, die in den letzten 50 Jahren immer wieder aufgekommen ist, ohne besonders große Wirkung zu entfalten: Dieser Gedanke läuft einem vereinfachten Partizipationsgedanken der Neoavantgarden in Theater und Performance zuwider,

⁴⁰ In der *Publikumsbeschimpfung* (Fassung Klabauter) finden sich diese Worte nicht. Sie scheinen während der Endproben hinzugekommen oder extemporiert.

⁴¹ Zum Konzept der „großen Szene“ vgl. Vogel, Juliane: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg i.Br. 2002, S. 31-40.

laut dem es (teils in Anschluss an *Brecht*, teils an *Artaud*) das Publikum aus seiner passiven Position zu erlösen und zu aktivieren gelte.⁴² Demgegenüber lautet von zum Beispiel *Stanley Cavells Beckett*-Essay in den 1960ern bis zum Manifest des anonymen Performance-Kollektivs *geheimagentur* in den 2000ern die Frage, inwieweit auch die Akteur:innen einer Theaterproduktion zu einem anders verstandenen Publikum werden können (und so ebenfalls die Trennung zwischen Zeigen und Schauen zumindest reflektieren).⁴³ In beiden genannten Fällen hieße Publikum zu werden, statt in einer Logik der Anerkennung nur das zur Geltung kommen zu lassen, was dem vermeintlichen Eigenen und den Normen seiner Normalität entspricht, die Einnahme einer gastfreundlichen Position der Offenheit für das Erscheinen der Weiteren in ihrer jeweiligen, vielleicht ganz anderen, Eigenart:⁴⁴ *Becketts* Figuren führen dem Publikum das Betroffensein vom Geschehenden und dabei eine Öffnung für das Erscheinende vor. Die Akteur:innen der *geheimagentur* werden zu Kompliz:innen ihres Publikums bei der Gestaltung ‚realer Fiktionen‘. Publikum zu werden zielt in diesem Sinne nicht auf Passivierung, sondern auf eine Unterminierung der Entgegensetzung von Passivität und Aktivität.⁴⁵

Übertragen auf die Diskussion von 2020 um das ‚Recht zu erscheinen‘ und eine nicht mehr im traditionellen Sinne von Spiegelung verstandene Anerkennung von Diversität und Heterogenität könnte dies folgendes heißen: Um den jeweils Weiteren ein ‚Recht auf Erscheinen‘, eine Auftrittsmöglichkeit, einzuräumen, müssten die institutionellen Rahmungen ausgeweitet werden wie auch das Repertoire der entsprechenden Haltungen, mit denen sich für diese Weiteren auch ein Publikum sein lässt. Dies scheint seit einiger Zeit als Idee und Ziel vorherrschende Meinung zu sein.⁴⁶ Aber damit würden sich auch die Arten des Auftretens verändern, nicht zuletzt die des

⁴² Vgl. Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009; vgl. Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York/London 2012.

⁴³ Vgl. Cavell, Stanley: „Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett’s *Endgame*“, in: Cavell, Stanley (Hg.): *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated Edition*. Cambridge, Ma. 2002, S. 115-162; vgl. geheimagentur: „Publikum werden“, in: *Well Connected. Beiträge zum Kuratorischen (2/2013: Öffentlichkeit herstellen. Präsenz als Strategie?)*, S. 98-105.

⁴⁴ Vgl. Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*. Wien 2001, S. 63-71.

⁴⁵ Vgl. Derrida, Jacques: „Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich“, in: *Parabel 12. Zeitschrift des Evangelischen Studienwerks*. Gießen 1990, S. 42-83, hier S 67; vgl. Derrida, Jacques: *Passions*. Paris 1993.

⁴⁶ Vgl. z.B. https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/kulturdivers.html; vgl. <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/223777/diversity> (Zugriff auf beide am 25. August 2021).

eigenen Auftretens vor anderen. Denn diesem Auftreten müsste ja schon mitgegeben sein, dass dem Kommen zur Erscheinung auch ein Werden als Publikum innewohnt.⁴⁷ Wenn in der Idee eines zukünftigen, ganz anderen (vielleicht auch ‚bloß möglichen‘) Theaters diese Auftrittsmöglichkeiten für möglichst viele, ihr ‚Recht auf Erscheinen‘, mitgedacht werden, ist dies also nicht vom Publikum-Werden für möglichst viele zu trennen. (Und dies geht über das Theater als Kunst-Ort hinaus.) Der Auftritt von *Katrin Heins* und ihrer Bühnenfigur zeigt alle Schwierigkeiten, die mit dieser recht großen und somit vielleicht etwas wohlfeilen Idee verbunden sind: *Katrin Heins* führt mit großen Schauspielerinnengesten ‚uns‘, den gerade mal noch so in der hinteren Reihe Anwesenden, das eigene Publikum-Werden vor. Für die tödliche Herabwürdigung, die die ‚große Schauspielerin‘ äußert, war sie selbst einmal konkrete und ist potentielle Zielgruppe. Sie wird Publikum einer Anrede, die ihr das ‚Recht auf Erscheinen‘ absprechen würde. Und sie ist doch gleichzeitig die ‚große Schauspielerin‘ mit ihrem Soloauftritt: Statt die Entgegensetzung von Aktivität und Passivität, aktiv vorführen und passiv zu rezipieren, untergründig zu verwirren, übersteigert die Szene beides gleichzeitig in die größtmögliche Passivität (der Aberkennung) und größtmögliche Aktivität (des großen Auftritts). Die Entgegensetzung von Aktivität und Passivität mag kollabieren. Ausgestellt findet sich in dieser Szene des gleichzeitig größtmöglichen Auftritts und der größtmöglichen Herabwürdigung aber auch die ganze Spannung, an der das Projekt eines möglichen, zukünftigen, postinklusiven Theaters von möglichst vielen für möglichst viele sich abzarbeiten hätte: an der Verschiebung von Diskursen, Auftrittsmöglichkeiten und Haltungen.

⁴⁷ Dies läuft quer zu Hannah Arendts Skizzierung des Auftretens vor den anderen unter den männlichen Sklavenhaltern auf der *agora* der antiken Polis. Hier geht es um einen allen eigenen Drang zu egomanischer Selbstdarstellung. Die mehrfachen Selbstdarstellungen brechen sich aneinander und verweben sich ineinander; sie werden unfreiwillig ihr gegenseitiges Publikum. An dieser Gelenkstelle wäre Arendts Konzeption zu überdenken: Entfiele in ihr der angeberische Drang zur Selbstdarstellung, entfiele nämlich auch die entsprechende Auftritts-/Publikumskonstellation. Vgl. Arendt, *Vita activa*, S. 213-234. Zur Kritik an Arendt vgl. Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*. Zürich/Berlin 2007, S. 28-47; vgl. Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. 2002, S. 14-32.

Referenzen

- *A Room Of Our Own. Vorstellung für Browser:in und privates Publikum* (Film); Konzept/Performance: Swoosh Lieu, Premiere: 22. Januar 2021, Digitaler Mousonturm, Frankfurt a.M.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002.
- Allerkamp, Andrea: *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*. Bielefeld 2005.
- Arendt, Hannah: *Vita activa, oder Vom tätigen Leben*. München 1967,
- Benedict, Hans-Jürgen: *Barmherzigkeit und Diakonie. Von der rettenden Liebe zum gelingenden Leben*. Stuttgart 2008.
- Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: *Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften. Bd. II. Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik – Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien – Literarische und ästhetische Essays – Ästhetische Fragmente – Vorträge und Reden – Enzyklopädieartikel – Kulturpolitische Artikel und Aufsätze*. Frankfurt a.M. 1991, S. 409-438.
- Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“, in: *Gesammelte Schriften. Bd. II*, S. 179-204.
- Binding, Karl/Hoche, Alfred: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens*. Leipzig 1922.
- Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York/London 2012.
- Boger, Mai-Anh: „Theorie der trilemmatischen Inklusion“, in Schnell, Irmtraud (Hg.): *Herausforderung Inklusion. Theoriebildung und Praxis*. Bad Heilbrunn 2015, S. 51-62.
- <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all> (Zugriff am 25. August 2021).
- <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/223777/diversity> (Zugriff am 25. August 2021).

- Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Ma. 2015.
- Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*. Zürich/Berlin 2007.
- Cavell, Stanley: „Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett’s *Endgame*“, in: Cavell, Stanley (Hg.): *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated Edition*. Cambridge, Ma. 2002, S. 115-162.
- Czollek, Max: *Desintegriert euch!* München 2018.
- Derrida, Jacques: „Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich“, in: *Parabel 12. Zeitschrift des Evangelischen Studienwerks*. Gießen 1990, S. 42-83.
- Derrida, Jacques: *Passions*. Paris 1993.
- Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a.M. 2000.
- Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*. Wien 2001.
- *Disabled Theater*, Produktion/Performance: Theater HORA – Stiftung Zürliwerk (Zürich), Regie: Jérôme Bel, Premiere: 10. Mai 2012 kunstenfestivaldesarts (Brüssel).
- Enghart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*. München 2013, S. 34-36.
- García-Düttmann, Alexander: *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung*. Frankfurt a.M. 1997.
- geheimagentur: „Publikum werden“, in: *Well Connected. Beiträge zum Kuratorischen (2/2013: Öffentlichkeit herstellen. Präsenz als Strategie?)*, S. 98-105.
- Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*, in: *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1969, S. 180-211.
- Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*. Hamburger Fassung für das Klabauter Theater [Unveröffentlichtes Manuskript von Oktober 2020: 20 Seiten].
- Häusler, Anna/Heyne, Elisabeth/Koch, Lars/Procic´, Tanja: *Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung*, Köln 2020.
- <https://www.henrihuester.com/> (Zugriff am 25. August 2021).
- Honneth, Axel/Rancière, Jacques: *Anerkennung oder Unvernehmen. Eine Debatte*. Hg. von Katja Genel und Jean-Philippe Deranty. Berlin 2021.

- <http://klabauter-theater.de/> (Zugriff am 25. August 2021).
- Klee, Ernst: „Euthanasie“ im NS-Staat. Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens“. Frankfurt a.M. 2010.
- https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/kulturdivers.html (Zugriff am 25. August 2021).
- Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester/Washington 2015.
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Theater der Potentialität. Benjamin, Brecht und das Theater der Gegenwart“, in: Jahrbuch der koreanischen Brecht-Gesellschaft. Seoul 2013, S. 25-51.
- Pincus, Fred L.: *Reverse Discrimination. Dismantling the Myth*. Boulder 2003.
- *Publikumsbeschimpfung. Ein Tanztheaterstück angelehnt an Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“*; Regie und Fassung: Henri Hüster, Choreografie: Vasna Aguilar, Premiere: 29. Oktober 2020, Klabauter Theater, Hamburg.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. 2002.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009.
- Schmuhl, Hans-Walter: *Senfkorn und Sauerteig. Die Geschichte des Rauhen Hauses zu Hamburg 1833–2008*. Hamburg 2008.
- Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt a.M. 2011.
- Stileke, Felicitas: „Klüngeln für eine bessere Welt“, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17960:freundschaft-als-kuratorisches-prinzip-hoffnung-felizitas-stillekes-eroeffnungsimpuls-auf-dem-hamburger-freie-szene-festival-hauptsache-online&catid=101&Itemid=84 (Zugriff am 25. August 2021).
- Umathum, Sandra/Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Disabled Theater*. Zürich/Berlin 2015.
- <https://www.vasna-aguilar.com> (Zugriff am 25. August 2021).
- Vogel, Juliane: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg i.Br. 2002.
- Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*. New York 2002.

- Weber-Kupusta, Danijela: *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München 2011.
- Ziemer, Gesa: *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld 2013.

Schäfer, Martin Jörg: „*Publikumsbeschimpfung 2020: (post-)inklusiv, sozial distanziert*“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 141-156, DOI 10.21248/thewis.10.2022.128 CC BY 4.0.

[Rezension]

Der zweite Körper des Theaters

Rezension zu: Haß, Ulrike: *Kraftfeld Chor. Aischylos, Sophokles, Kleist, Beckett, Jelinek, Berlin 2020*

Nikolaus Müller-Schöll

Abstract

Ulrike Haß legt mit *Kraftfeld Chor* einen großen Entwurf vor, abendländische Theatergeschichte anders neu zu begreifen.

Der Chor, das war die große (Wieder-)Entdeckung *Einar Schleefts*, der in seinen Inszenierungen die unterschiedlichsten Chöre auf die Bühne brachte: Mütter, Soldaten, Revolutionäre – Massen oder kleine Grüppchen, dirigiert von einem sichtbaren oder unsichtbaren Chorleiter, den Text entlang einer Partitur wie Musik vortragend, rhythmisiert, mit geteilter Melodik, vereinbarten Pausen, präzise formalisiert bis in die kleinsten Einheiten des gemeinsamen Sprechens. Eben deshalb ließen sie im Gemeinsamen das je andere singuläre, einsame Sprechen jedes und jeder einzelnen, die unterschiedliche „Rauheit“ der Stimme, ihren Körper zum Vorschein kommen. In seinem buchlangen dramaturgischen Essay *Droge Faust Parsifal* entwickelte *Schleef* dessen fragmentarische Theorie, deren Gegenstand die gesamte abendländische Geschichte des Theaters, doch speziell das klassische deutsche Sprechtheater und die Oper umfasste, neu beleuchtet unter dem Vorzeichen dessen, was sie ausgegrenzt hatte: die immer von Neuem geopfert, erhöhte und erniedrigte Frau – und eben den Chor. Nach *Schleefts* Tod griff eine große Zahl von

Theatermachern, die in seinen Arbeiten als Chorleiter oder -leiterin, Schauspieler, Chorist, Assistent oder Praktikant mitgewirkt hatten, diese Entdeckung auf und entwickelten sie weiter, so etwa *Volker Lösch*, *Gotthard Lange*, *Aenne Quinones* oder *Stefan Kolosko*. Andere übertrugen den Chor oder doch zumindest Formen des chorischen Auftretens und Sprechens als Formelement in ihre Arbeiten, erwähnt seien *René Pollesch*, *Frank Castorf*, *Laurent Chétouane*, *Claudia Bosse* oder *Ulrich Rasche*. Bürger artikulierten auf den neu begründeten „Bürgerbühnen“ Wut über die Verhältnisse. Theaterwissenschaftliche Aufsätze, Konferenzen, Sammelbände und einige monographische Arbeiten beleuchteten Teilaspekte. Zu erwähnen wären die Dissertationen von *Miriam Dreysse* zu *Schleef*, von *Stefan Donath* zu „Protestchören“ oder die in Bochum als Habilitation eingereichten Studien *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele* von *Evelyn Annuß* und *Chor Denken. Sorge, Wahrheit, Technik* von *Sebastian Kirsch*. Gleichwohl fehlte bislang eine Studie zum Chor, die seine lange Geschichte zu beschreiben versucht: Ihre Verbundenheit mit derjenigen des abendländischen Theaters wie auch ihre Abweichung von ihm. Es fehlte eine Aufarbeitung dessen, was *Schleef* in seiner eher divinatorischen Lektüre antiker wie gegenwärtiger Theaterzusammenhänge angedeutet hatte, ein Versuch, die mit dem Chor verbundene andere Logik zu ergründen - und dabei zum Teil das Andere der Logik selbst.

Eine solche Studie, wenngleich in – dem Phänomen angemessener – fragmentarischer Form, in gezielt ausgewählten Bruchstücken, stellt *Kraftfeld Chor* von *Ulrike Haß* dar. Das Buch versammelt verschiedene Teilstudien, die jeweils unter einem (bzw. in einem Fall unter zwei) Eigennamen Bruchstücke einer Großtheorie des Chores enthalten, die sich von *Aischylos* und *Sophokles* über *Kleist* und *Beckett* bis zu *Jelinek* erstreckt. Es ist ein Buch, auf das, wer immer sich in der Theaterwissenschaft in jüngerer Zeit mit dem Chor beschäftigt hat, seit längerem gewartet hat – im deutschsprachigen Bereich und über ihn hinaus: *Haß* hat über Jahre hinweg an der *Ruhr-Universität Bochum* ihr Nachdenken über den Chor in Seminaren und szenischen Projekten entwickelt und Studierenden wie Kollegen – darunter *Evelyn Annuß* und *Sebastian Kirsch*, deren Arbeiten aus dieser Lehrtätigkeit hervorgegangen sind – einzelne Teilstücke dieser Studie in unterschiedlichen Zusammenhängen vorgestellt; etwa im gedruckten Dialog mit der Philosophin *Marita Tatar*, bei einer Ringvorlesung in Hamburg oder anlässlich der von ihr geleiteten Chortheater-Projekte und -Symposien in Bochum und Mülheim an der Ruhr. Sie hat

einzelne Aufsätze bei verschiedenen Gelegenheiten veröffentlicht. Doch von diesen Andeutungen ihrer großen Theorie des Chores unterscheidet sich, was hier vorgelegt wird, grundlegend. Es ist nicht weniger als ihr zweiter großer Versuch, ausgehend von einem spezifischen Phänomen und den mit ihm verbundenen Fragen, dem Gegenwartstheater westlicher Prägung auf den Grund zu gehen oder genauer: dessen vermeintlichen Grund auf das zurückzuführen, was dabei von Beginn an, konstitutiv, ausgeschlossen wurde und fortan in Spuren immer wieder sich als dessen niemals vollkommen vergessenes Anderes bemerkbar machte und macht. Im Fall ihrer Habilitationsschrift, der Studie *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, war dies die Herausbildung der zentralperspektivisch angelegten Schauanordnung des modernen Theaters, wie es sich in den Entwürfen der frühen Neuzeit vorbereitet. Sie vollzog sie in Traktaten, Architekturen, Theorien und Bildern nach und legte den Blick auf die von diesem Modell verdrängten und partiell vergessenen anderen Auffassungen des mittelalterlichen Ähnlichkeitsdenkens und des Seins in einem geteilten Raum frei. Hier nun ist es die Genealogie des Genealogischen selbst: Wie sich ein Theater der Protagonisten in Griechenland herausbildet, wie es in den Umbrüchen um 1800 wiederkehrt und gleich wieder in Frage gestellt wird, wie es nach den Erfahrungen des Desasters der Shoah im 20. Jahrhundert an ein Ende kommt und wie es schließlich in den Arbeiten *Elfriede Jelineks* seit den 1990er-Jahren aufgelöst wird. Es hat wenige Versuche in der kleinen deutschsprachigen Theaterwissenschaft gegeben, deren Gegenstand in einer so groß angelegten Gesamtschau zu betrachten, und keinen, der es mit so viel Liebe zum Detail auf der einen und zugleich so viel Mut zur starken These andererseits versucht hat.

Wie *Ulrike Haß* anfangs deutlich macht, ist der Chor gewissermaßen ursprungslos, ragt aus einer anderen, nicht restlos erschließbaren Zeit, die der griechischen Stadtgründung vorausgeht, in diese hinein. Er kommt aus der sogenannten ‚archaischen‘ Zeit und vom Land, aus mit Tänzen begleiteten Festen, ist eine Art von Umwelt und wird in der Studie in Anlehnung an Kantorowiczs eingängige Formulierung von den „zwei Körper(n) des Königs“ einprägsam „als der zweite Körper des Theaters“ bezeichnet und dabei „vor allem als Beziehungsweise“. Der Chor ist, wie *Haß* im ersten, dem 5. Jahrhundert v. C. gewidmeten Teil ausführt, mit einer anderen als der sich zu dieser Zeit ausbreitenden Logik zu begreifen, „Sprach- und Erinnerungsorgan eines älteren Erdwissens“, „nomadische(r) ‚Untergrund‘“, Figur, „die ständig zerfällt

und sich anders neu zusammensetzt“, noch verbunden mit der „Zone des Heiligen“, die „niemandem gehören kann“. Seine Hauptakteurinnen in den ländlichen Dionysien sind junge Mädchen und Frauen mit „vermischten oder unordentlichen Herkünften“, die „der Entstehung des europäischen Theaters“ vorausgehen, in dem sich die „genealogische(...) Ordnung im Namen des Mannes“ durchsetzt. Er ist eng mit der Logik des Fragmentarischen oder besser des Bruchstückhaften verknüpft, das sich niemals zu einem Ganzen fügt. Mit *Michel Foucaults* von *Gilles Deleuzes* und *Félix Guattaris Anti-Ödipus* inspirierter Ödipus-Deutung könnte man von einer Gattungslogik sprechen, die derjenigen des Protagonisten entgegengesetzt werden kann. Im *Ödipus Tyrannos* des *Sophokles* wird gewissermaßen das Gegeneinander der zwei miteinander unvereinbaren Ordnungen manifest, von der diejenige des im Sinne *Freuds* verstandenen Ödipus nur die eine Seite ist. Sie geht einher mit dem, was *Haß* als die mit dem Protagonisten verbundene Gattungsvergessenheit bezeichnet. An diese Gattung wird von den Randfiguren des Stückes her erinnert. Der Chor wird weiterhin im Rahmen einer Topologie als Figur der Einräumung, der Bezugnahme begriffen, als Ort und Körper im aristotelischen Sinne, als eine Figur, die durch das Schon-Angefangen-Haben gekennzeichnet ist, dadurch, dass er „vom Widerfahrnis schon angesteckt“ ist. Er sei ein unzuverlässiger Zeuge. Chöre treten in Konstellationen auf und sind gewissermaßen die Erinnerung daran, dass niemals jemand isoliert auftreten kann. Der Chor ist immer „schon da“. Chor und Protagonist gehorchen unterschiedlichen Zeitlichkeiten, sind gleichwohl in „tiefer Asymmetrie verbunden“. Während die Zeit des Protagonisten diejenige der Gegenwart ist, eröffnet der Chor andere Zeiten, die Begegnung von Vergangenheit und Zukunft. Zu unterscheiden sind die Episodien und die Stanzen, wobei speziell letztere wichtig sind für das Verständnis des Chores als desjenigen, der mitgeht, mitempfindet und mitredet und so den „Horizont artikuliert, den ihm die Dichtung der Chorlieder in den Mund legt“. Der Chor ist weiter keine „kollektive Figur“, vielmehr „ein distributives Phänomen. Er muss sich teilen, verteilen und ausdehnen.“ Er kommt mit der „res extensa“ überein und lässt sich als ein beständig sich neu teilender und reformierender nicht repräsentieren, noch symbolisieren. Während *Haß* sich klar gegen *Schlegels* vielzitierte Beschreibungen des Chores als eines idealisierten Zuschauers oder Sprachrohr des Dichters abgrenzt, wägt sie die von *Schleef* mit dem Chor in Verbindung gebrachte „Droge“ ab, bezweifelt aber, dass mit ihr die Merkmale von

Chorbildungen hinreichend beschrieben werden können. Stattdessen schlägt sie vor, ihn als expressives Geflecht zu begreifen.

Der zweite Teil beginnt mit einem nur auf den ersten Blick willkürlich wirkenden Sprung zur Zeit um 1800. Tatsächlich sind die Zeit um 1800 und das griechische 5. Jahrhundert v. Chr. dadurch miteinander verklammert, dass, was damals begründet wurde, nun als zu Ende gegangene Epoche „der Könige“ erscheint. Die grundlegenden oder besser grunderschütternden Fragen kehren so anders wieder: Als Fragen der Zusammengehörigkeit oder Abgründigkeit – *Haß* bringt sie nicht auf die geläufigeren Begriffe von links/rechts, *Marx/Nietzsche*, Gouvernementalität/Macchiavellismus, vermutlich, weil diese Begriffe eine zu einfache Opposition anbieten, der sie sich, darin dem französischen Denken, speziell *Deleuze*, folgend, zu entziehen versucht. Das Theater, so erläutert sie, antwortet um 1800 mit zwei Tendenzen auf die tiefe Verunsicherung: Zum einen mit der Herausbildung des Dispositivs eines Theaters der Zusammengehörigkeit in einem Gemeinsamen, zum anderen mit einem Theater, „das wir nicht kennen“, das sich durch Bodenlosigkeit, Nicht-Zusammengehörigkeit und Misstrauen auszeichnet. Dieses gehe vom Chor aus als einer Form fortwährender Teilung. Der damit gemeinte „Chor“ muss allerdings aus zwei Missverständnissen herausgelöst werden: Aus dem, in ihm nur eine Art von Dienerfigur zu sehen, wie auch aus dem, ihn als erhabene Erscheinung eines Volks oder dergleichen zu begreifen. Auch um eine Gruppe von Darstellern oder um ein Kollektiv mit gleichem Ziel soll es sich nicht handeln. Vielmehr heiße vom Chor auszugehen, „in eine Gegenwart einzutreten, die sich als intensive und infinite Werdenszone ausbreitet“. In zwei Kapiteln exemplifiziert sie dieses vom Chor ausgehende Theater an *Kleist's Guiskard-Fragment* und seinem *Prinz von Homburg*.

Im dritten Teil der Arbeit, nach einem neuerlichen Sprung, setzt sich *Haß* mit *Becketts Warten auf Godot* auseinander. Sie liest das Stück als Zusammenprall zweier Theaterauffassungen, von denen die eine, protagonistische, durch Pozzo und Lucky ins Spiel gebracht wird, die andere durch Wladimir und Estragon, in denen sie Diener ohne Herren sieht, Komödianten in der Nachfolge des Harlekins, jenes, so *Jean Paul*, „Chors der Komödie“, die es erlauben, den Chor „wie unter einem Brennglas komprimiert und gleichzeitig vergrößert“ zu betrachten: Ihren Sinn, ihre Zeit, ihr Gespielt-Werden. Dagegen gehorchen Lucky und Pozzo einer Logik von Herr und Knecht. *Haß* verdeutlicht, dass *Becketts* Stück in seiner Dramaturgie der Erschöpfung

es mit nichts weniger als dem „Desaster“, wie *Maurice Blanchot* die Shoah bezeichnete, aufnimmt. Sie bringt dabei im- und explizit frühere Deutungen durch *Adorno* auf der einen, *Deleuze* und *Guattari* auf der anderen Seite zusammen, um vor dem Hintergrund von *Werner Hamachers* Ausführungen zur „Arbeit“ als dem Kern der NS-Ideologie das Argument zu entwickeln, dass gerade das Nicht-Arbeiten im Warten in *Becketts* Stück entscheidend sei.

Ein letzter Teil der Arbeit ist schließlich *Elfriede Jelinek* gewidmet und geht dabei aus von der Beobachtung, dass bei ihr die Epoche der Rolle ein Ende nimmt. Das Wegwerfen der „Rolle Frau“, so die Leithypothese, erzwingt geradezu, dass *Jelinek* den Chor entdeckt. Dabei werden Namen, die nicht länger Figuren bezeichnen, zu „Verkehrsknotenpunkten von Außenbezügen“ in Wimmelbildern „eines schier endlosen chorisch-monologischen Sprechens“. *Haß* spricht von einer „pantomimetische(n) Praxis“, die sie allem widme, was vom „Kunstschönen ausgeschlossen wurde“. Sie exponiert dabei Beziehungsgeflechte. Exemplarisch veranschaulicht *Haß* dies an *Jelineks Sportstück* in *Schleefs* Inszenierung, wo der Chor eine „transitive Figur“ sei, die sich unablässig ausfallen kann, sowie an *SCHNEE WEISS*, das die These zu untermauern erlaubt, dass *Jelineks* chorische Dichtung radikal mit der Geschlechterdifferenz und allen weiteren „Dualen“ breche, die auf ihr aufbauen.

An vielen Stellen hält diese Arbeit etwas wie einen neuen *State of the Art* der Erforschung des Chores fest, von dem aus weitere Forschung möglich und zum Teil dringend nötig wird: So verdeutlicht sie, bis zu welchem Grad der seinerseits vielerorts mit abschätzigen Bemerkungen quittierte große Essay von *Einar Schleef* weiteren Studiums und weiterer Ausarbeitung der dort eher knapp und apodiktisch vorgetragenen Thesen und Beobachtungen bedarf und diese auch verdient. Wenn *Schleef* tatsächlich, wie *Haß* annimmt, in seinem Titel *Droge Faust Parsifal* pars pro toto die drei Gattungen umfasst und dabei neben Sprechtheater (*Faust*) und Oper (*Parsifal*) in der „Droge“ den Chor, mithin die „Droge“ als Synonym des Chores begreift, so bleibt ihr Hinweis gleichwohl kryptisch, dass damit womöglich auf die bei *Foucault* zitierte Ansicht des *Pergamon von Galenos* verwiesen werde. Dieser hatte, wie *Foucault* referiert, angemerkt, dass in der „großen Mechanik des Körpers“ beim Geschlechtsakt „die Elemente wie in einem Chore“ verbunden sein. Spekulativ wäre hier entgegenzuhalten, ob man die „Droge“ nicht eher im Sinne von *Derrida* und *Ronell* als dasjenige begreifen sollte, was jede wie immer geartete Gemeinschaft

zusammenhält – womit der Chor als ihr Synonym dann vielleicht anders auch als das Medium oder die Struktur begriffen werden könnte, die jedem in ihm artikulierten Akt vorausgeht. Stellt man die Studie von *Haß* neben die altphilologischen Arbeiten zu Chor und griechischem Theater, etwa *Anton Bierls* Arbeit zum Chor der Komödie oder *Florence Duponts* Polemik gegen die aristotelische Verkürzung des griechischen und damit des abendländischen Theaters, so wirft sie Fragen auf, die nicht länger auf der beschränkten Basis von Bühnenform und dramatischem Text beantwortbar scheinen; etwa die nach der sozialen Herkunft und der Motivation derjenigen, die im griechischen Theater als Choreuten auftraten, mithin die nach ihrem Status, aber auch die nach der dem disruptiven Chor inhärenten Veränderbarkeit seiner Erscheinungen: Woher rührt sie? Wie erhält sie sich? Was am Chor ist es, was ihn zur beständigen Veränderung drängt? Nicht zuletzt wirft die Studie in der wiederkehrenden Absetzung des Chors von einem Großteil bisheriger Definitionen die Frage auf, ob nicht der Chor tatsächlich viel eher ganz allgemein eine dem *Marxschen Proletariat* vergleichbare radikal negative Bestimmung ist, für die man eben deshalb eine positive Erscheinung aller in der Studie und über sie hinaus angeführten konkreten Beispiele zum Trotz vergeblich suchen wird, weil sie durch nichts als die Unhaltbarkeit der *nicht-chorischen* Verhältnisse gesetzt wird, die den ‚Chor‘ im Sinne von *Haß* und alles, was mit ihm verbunden ist, ausgrenzen. Und wenn *Haß* diese Verhältnisse immer wieder mit der Ordnung des Protagonisten und der Genealogie beschreibt, so wäre hier auch der Frage nachzugehen, ob denn diese Ordnung tatsächlich vollkommen frei von dem ist, was *Haß* dem Chor zuschreibt, etwa von der Disruptivität.

Solche Fragen und vermutlich viele weitere dürften im Fach nun zu diskutieren sein, aber nicht minder auf den Bühnen des Theaters. Dabei gibt diese große Studie vieles selbst dann noch zu bedenken, wenn man zu ihrer Leithypothese auf Distanz bleibt. Ihre Stärke wie ihre Schwäche ist, dass sie Theorie als ein Lupenglas ansetzt, das Einsichten vermittelt, die ohne theoretisches Instrumentarium nicht zu erlangen wären, das allerdings mitunter auch Divergentes zu vereinheitlichen droht. Die große Bedeutung dieser Arbeit, die viele Züge eines *Opus Magnum* trägt, für die gegenwärtige Theaterwissenschaft liegt dabei nicht zuletzt darin, dass *Haß*, statt nach den Theorien des „Postdramatischen Theaters“ und der „Ästhetik des Performativen“ eine weitere theaterwissenschaftliche Großtheorie im Gestus vorzulegen, alle bisherige Theorie damit ablösen zu wollen, Theoriebildung grundlegend anders begreift: Radikal ausgehend von je besonderen Gegenständen, die unter einem

zentralen Aspekt bzw. von einer zentralen Figur aus – derjenigen des Chors, die, genau besehen, keine ist – neu begreifbar werden. Entstanden ist so ein großer Entwurf, abendländische Theatergeschichte anders neu zu begreifen, indem eine grunderschütternde Ausschließungsgeste dieses Entwurfs zur Disposition gestellt wird, einerseits. Doch andererseits ist es zugleich eine radikal idiosynkratische Versammlung von „Beziehungsgeflechten“, um es mit einem der Begriffe von *Haß* zu sagen, von Knotenpunkten eines langjährigen, in der dramaturgischen Analyse geschulten Theaterdenkens. In jedem von ihnen spürt *Haß* – weniger pars pro toto, als vielmehr im je anderen situativen Kontext auf eine je andere Weise das erschließend, was im Ganzen nicht aufgeht – den „Chor“ auf, wie sie ihn begreift. Nicht ein für allemal, aber so, dass andere ihn von hier aus anders neu begreifen werden.

Müller-Schöll, Nikolaus: „Der zweite Körper des Theaters. Rezension zu: Haß, Ulrike: *Kraftfeld Chor. Aischylos, Sophokles, Kleist, Beckett, Jelinek*, Berlin 2020“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 157-164, DOI 10.21248/thewis.10.2022.129 CC BY 4.0.