

UNFRIENDLY TAKEOVER

Pirkko Husemann

**„Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse.
Zum Aufführungsformat der *lecture-performance*“**

Lecture Performance, Frankfurt, 5. 8. 2004

Der folgende Text ist das Skript eines Vortrags, dessen erste Anregung von Richard Sennetts Aufsatz „Die Arbeit und die Erzählung“¹ ausging, in dem er von seiner doppelten Schreiberfahrung als Schriftsteller und Soziologe berichtet. Er erklärt darin die Krise des modernen Kapitalismus als Krise der Erzählung, indem er das Schreiben über reale Erfahrungen aus der Arbeitswelt dem Experimentieren mit dem Erzählen von Zeit in der modernen Literatur gegenüber stellt. Sein Aufsatz endet mit einem Appell an seine Kollegen aus der Soziologie, ihre Denk- und Schreibgewohnheiten in Bezug auf die soziale Realität zu überprüfen. Meine Absicht war es, am Beispiel der *lecture-performance* einen ähnlichen Versuch im Rahmen der Tanz- und Theaterwissenschaft zu unternehmen, indem ich mein Schreiben über künstlerische Arbeitsprozesse mit einer besonderen Inszenierungsform des Erzählens über Arbeit konfrontierte. Inspiriert durch das im November 2003 in Frankfurt im Rahmen des Forced Entertainment Porträts präsentierte 12stündige MARATHON LEXICON, bei dem vier Mitglieder der Gruppe eigens für diesen Anlass verfasste Texte von Künstlern und Theoretikern zu bestimmten Begriffen in alphabetischer Reihenfolge vortrugen, wollte ich mich selbst der Herausforderung stellen, meinen Vortrag durch ein lexikalisches und zufallsbedingtes Prinzip zu gestalten, um damit meine eigene Vorgehensweise beim Verfassen von Vorträgen zu irritieren. Deshalb nahm ich ein deutsches Wörterbuch zur Hand und suchte nach Begriffen, die mit dem Thema *lecture-performance* zu tun haben und deren Anfangsbuchstaben zusammengesetzt das Wort *lecture-performance* ergeben. Außerdem wollte ich die Arbeiten, über die ich zu sprechen beabsichtigte, nicht nur als Beleg für meine Gedanken und in Form von Videos erscheinen lassen, sondern einzelne Ideen, Gesten und Situationen szenisch zitieren, um quasi mit ihnen (statt lediglich über sie) zu sprechen. Im folgenden Text sind diese Stellen entsprechend hervorgehoben:

//Teil1: DIN A4 Blätter des Skripts vom Tisch segeln lassen wenn sie zu Ende gelesen sind// Spätestens seit PRODUCT OF CIRCUMSTANCES (1999) von Xavier Le Roy erlebt die *lecture-performance* als Aufführungsformat gerade in der Tanzszene einen Boom, der geradezu nach einer theoretischen Aufarbeitung schreit. Dennoch ist mir bisher im tanz- oder theaterwissenschaftlichen Kontext nichts dergleichen zu Ohren gekommen. Neben PRODUCT OF CIRCUMSTANCES lässt sich eine Vielzahl von Arbeiten aus den letzten Jahren im weitesten Sinne unter diesem Sammelbegriff zusammenfassen. Genannt seien u.a. auch das SELF-INTERVIEW (2000) von Xavier Le Roy, DISTANZLOS (1999) oder STATIONEN (2003) von Thomas Lehmen, Tino Sehgal's UNTITLED 1997-2003 (2003), Mårten Spångbergs EXTRA CLEAR POWER (2003) und THE LAST PERFORMANCE (A LECTURE) von Jérôme Bel (2004), Jochen Rollers PERFORM PERFORMING 1-3 (2002-2004), Edit Kaldors OR PRESS ESCAPE (2002), DIRECTORY (2003)

¹ Richard Sennett, *Die Arbeit und die Erzählung*, in: Stefanie Carp (Hg.), Alles Kunst? Wie arbeitet der Mensch im neuen Jahrtausend, und was tut er in der übrigen Zeit? (Ein Buch auf der Grundlage einer Vortragsreihe des Hamburger Schauspielhauses), Reinbek bei Hamburg 2001, S. 11-34

von deufert+plischke, Ivana Müllers HOW HEAVY ARE MY THOUGHTS² (2003) oder Juan Dominguez' ALL GOOD SPIES ARE MY AGE³ (2002). Was aber bewegt so viele zeitgenössische Choreographen und Regisseure dazu, einen Vortrag, eine Lesung oder einen Text (denn *lecture* heißt ja nicht nur Vortrag, sondern auch Lesung und Lektüre) in Form einer Aufführung zu präsentieren?

Diese geradezu inflationäre Häufung von *lecture-performances* fällt mit einer besonders in den letzten Jahren auffällig gewordenen Tendenz zur Selbstreflexivität im zeitgenössischen Tanz zusammen. Immer mehr zeitgenössische Choreographen machen sich durch eine Skepsis gegenüber den auf dem Tanzmarkt vorherrschenden, kommerziell orientierten Produktions- und Präsentationsformen auf die Suche nach anderen Arbeitsweisen, um auf diesem Wege neue oder auch in Vergessenheit geratene Körperkonzepte, Inszenierungs- und Wahrnehmungsformen (wieder) zu entdecken und für eine kritische Praxis zu nutzen. Diese selbstkritische Form choreographischer Praxis hinterfragt also das eigene Tun und dessen Bedingungen, d.h. die vorherrschenden Arbeits- und Rezeptionsweisen. Sie formuliert sich im Widerstand gegen vorgegebene Erwartungen, Meinungen und Institutionen, um auf diesem Weg ein noch unbekanntes oder vergessenes Potential des eigenen Arbeits- und Wirkungsfeldes zum Vorschein zu bringen. Ziel dieser kritischen Vorgehensweise ist es, das Dispositiv der Repräsentation in Tanz und Theater mit den ihm inhärenten Möglichkeiten von innen heraus zu verändern, es also durch Gebrauch umzufunktionieren.

Eine Folge der zunehmend sichtbarer werdenden Reflexion über das eigene künstlerische Tun ist eine Ausstellung des eigenen Arbeitens. Statt des choreographischen Werks, d.h. des Resultats der künstlerischen Arbeit, steht heute zunehmend der Prozess des Choreographierens selbst im Zentrum des Interesses. Das üblicherweise in den Studios verborgene Arbeiten wird als Aufführung in Szene gesetzt, um den Prozess der Arbeit im Prozess der Aufführung auszustellen. Dies hat Konsequenzen für die künstlerische Selbstdefinition und die Wahl des Präsentationsformats. Die Choreographen fungieren nicht mehr primär als Autoren eines Werkes, sondern als Initiatoren, Mediatoren und Forscher, die im Kollektiv mit eigenverantwortlichen Akteuren (statt lediglich mit ausführenden Tänzern) die Bedingungen der eigenen Arbeit hinterfragen und diese Reflexion mit einem Publikum teilen. Dabei definieren einige Choreographen diese künstlerische Forschung explizit im Kontext Tanz, da dieser trotz der Kritik am eigenen Wirkungsfeld uneingeschränkt den Rahmen und primären Bezugspunkt ihrer Arbeit bildet. Manche bevorzugen den weiter gefassten Kontext Choreographie, Theater oder Performance und wieder andere definieren sich überhaupt nicht mehr über eine künstlerische Disziplin, sondern vielmehr über die Praxis des Fragens, Suchens und Forschens. Im Zusammenhang damit verändern sich auch die Präsentationsformate. An die Stelle einer (mehr oder weniger) vollendeten Kreation im abendfüllenden Format treten entweder zeitlich offene Situationen wie Langzeitprojekte und *durational performances*, Serien und *reworks* oder (halb-)öffentliche Formate, die zwischen Wissenschaft und Theater, Theorie und Praxis angesiedelt sind wie z.B. Laboratorien, Workshops, Symposien und Vorträge oder Lesungen, womit ich nach dieser theoretischen Einleitung auch wieder zur *lecture-performance* zurück kommen möchte.

In der *lecture-performance* sind *lecture* (d.h. Vortrag, Lesung oder Lektüre), Aufführung und Arbeit auf sehr unterschiedliche Weise ineinander verschränkt. Mal sind es *lectures* über die Performativität von akademischen Vorträgen, über reale oder fiktive Arbeitsprozesse, über eigene Arbeiten oder die anderer, wobei der Text performt, gesprochen, vor- oder abgelesen wird. Gemeinsamkeit aller dieser *lecture-performances* ist, dass sie eben gerade nicht nur als Text- oder Tondokument vorliegen, sondern von Performern als Aufführung im Theater präsentiert werden und damit für ein Publikum stattfinden. Somit ist die *lecture-performance* ein Format, das es erlaubt, Arbeitsprozesse, die ihren Platz für gewöhnlich jenseits der Bühne (ob-scene!) haben, im Rahmen einer Aufführung in Form von Sprache oder Text in Szene zusetzen und so in der gemeinsam geteilten Theatersituation mit dem

² Im Folgenden als HHAMT abgekürzt.

³ Im Folgenden als AGSAMA abgekürzt.

Publikum zu reflektieren. Gleichzeitig ist die *lecture-performance* als doppelt kompatibler Hybrid zwischen (theater-)wissenschaftlichem Diskurs und Theateraufführung aber auch ein humorvoller Kommentar zu unserer Wissensgesellschaft, denn das Spiel mit dem akademischen Format des Vortrags als Vermittlungs- bzw. der Lektüre als Aneignungsform von Wissen produziert und befürwortet eine Art des Nicht-Wissens, „das nicht einfach Unwissenheit ist, sondern einer Ordnung angehört, die mit der Ordnung des Wissens nichts mehr zu tun hat. Ein Nicht-Wissen, das keinen Mangel darstellt, das nicht einfach Obskurantismus, Ignoranz und Nicht-Wissenschaft ist. Es handelt sich einfach um etwas, das dem Wissen heterogen ist.“⁴ **//Aktion 1: Handzettel mit Legende zum Begriff lecture-performance verteilen//**

⁴ Jacques Derrida, Eine gewissen unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen, Berlin 2003, S. 26

Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse.
Zum Aufführungsformat der *lecture-performance*
Vortrag von Pirkko Husemann

LATENZ
EREIGNIS
CHRONIK
THEMA
UMSTAND
REALISIERUNG
EVIDENZ
-
PROZESS
ERFINDUNG
REALITÄT
FORM
ORIENTIERUNG
RELATION
MONTAGE
ABSENZ
NACHWEIS
CHANCE
ENDE

Mit herzlichem Dank an:

HOW HEAVY ARE MY THOUGHTS (2003) von Ivana Müller

SELF-INTERVIEW (2000) von Xavier Le Roy

ALL GOOD SPIES ARE MY AGE (2002) von Juan Dominguez

RADIKALE DEMOKRATIE (2002) von Julius Deutschbauer und Gerhard Spring

//Teil 2: weiterhin DIN A4 Blätter des Skripts vom Tisch segeln lassen wenn sie zu Ende gelesen sind und zusätzlich Begriffe von Karteikarten lesen und diese anschließend auf dem Tisch ablegen//

Latenz

Latent ist etwas, das vorhanden, aber nicht oder noch nicht in Erscheinung getreten ist. So verhält es sich auch mit der Arbeit in den *lecture-performances*: Arbeitsprozesse, -methoden, -strategien und -taktiken sind abwesend, weil sie bereits vor Beginn der Aufführung stattgefunden haben und zugleich anwesend, weil sie im Vortrag, in der Lesung oder durch die Lektüre in der Aufführung zum Vorschein kommen. Verborgenes wird somit hörbar, sichtbar und erfahrbar gemacht und entzieht sich doch, da es sich nicht in Form von realer Präsenz in der Gegenwart, sondern vielmehr als mögliche Vergangenheit gibt. Gleichzeitig verschwinden die Körper der Performer dabei gerne hinter den von ihnen präsentierten Geschichten. Sie sind zwar real auf der Bühne anwesend, geraten aber aus dem Blick, weil sich die Zuschauer weniger auf das tatsächliche und meistens relativ unspektakuläre Bühnengeschehen konzentrieren, als auf eine imaginäre Realität, die vor ihrem inneren Auge Gestalt annimmt und ihre ganze Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Die anwesende Abwesenheit von Arbeit geht also mit einer abwesenden Anwesenheit von Körpern einher. Dieser paradoxe Zug einer doppelten Ab- und Anwesenheit situiert die *lecture-performance* gleich zweifach im Kontext der Ob-szönität im Sinne einer „unsichtbaren szenischen Präsenz“⁵. Die in Tanz und Performance so oft überstrapazierte Sichtbarkeit der Körper wird durch das scheinbare Verschwinden derselben subtil an die Grenzen des Möglichen geführt, während das eigentliche Spektakel ganz im Imaginären stattfindet und gerade deshalb umso spannender wird.

Ereignis

So gibt es nichts, was einfach nur ist oder nicht ist, sondern nur Mögliches auf der Ebene von Narration. Die *lecture-performance* als Aufführung wird so zu einem Spielraum des Potentiellen für mögliche Körper, mögliche Bilder, mögliche Begegnungen und mögliche Ereignisse. Kurz, zu etwas, „das (sich) zeigt, (sich) gibt, noch bevor etwas ausgezeichnet oder ‚als‘ etwas identifiziert ist.“⁶. Es kommt dadurch zu einer „Wendung des Bezugs“⁷, die Dieter Mersch mit Rekurs auf die romantische Dichtung als Umschlag des Begehrens bezeichnet hat. Die Richtung der Kunst verläuft nicht mehr vom Künstler zum Rezipienten, sondern umgekehrt, vom Anderen her, d.h. die Anwesenheit des Anderen (im Falle des Theaters also die der Zuschauer) nötigt den Künstler gewissermaßen zur Antwort. Der Zuschauer übernimmt dadurch eine Ver-Antwortung für die gegebene Situation, die ohne seine Anwesenheit gar nicht erst zustande kommen kann. Zusätzlich bekommt die Wahrnehmung der Zuschauer eine introspektive Dimension, da diese angesichts der Reflexivität der Aufführung immer auch auf die eigene Wahrnehmung zurückgeworfen und somit zu einer aktiven Wahrnehmungshaltung aufgefordert werden. So wie die Choreographen und Regisseure in der *lecture-performance* das eigene Tun hinterfragen, wird von den Zuschauern bzw. Zuhörern der *lecture-performance* das eigene Wahrnehmen in Frage gestellt. Im Idealfall kommt es also zu einer gemeinsam geteilten Metareflexion, dessen, was da angesichts des Bühnengeschehens gemeinsam an Denkbewegungen unternommen wird. Diese beidseitige Selbstreflexivität schließt Produktion und Rezeption in einem Komplizenartigen Verhältnis zusammen, in dem beide Seiten gleichzeitig und zum Teil auch im selben Maße an der Sinn- und Wissensproduktion beteiligt sind.

⁵ Krassimira Kruschkova, unveröffentlichtes Kurzkonzzept der Vortragsreihe ob?scene

⁶ Dieter Mersch, Ereignis und Aura, Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main, 2002, S. 143

⁷ Ebd., S. 183

Chronik

Die *lecture-performance* ist erinnernde Erzählung. Sie kommt entweder in Form eines gesprochenen Vortrags, eines gelesenen Textes oder als ein vom Zuschauer zu lesender Text vor. In der Aufführung verwachsen die Aktions-, Raum- und Zeitebenen zu einer hybriden Mischform, in der sich diverse Situationen und Zustände überlagern und gegenseitig durchdringen. Neben der Ebene der erzählten Geschichte gibt es gleichzeitig die Ebene der Produktion der *lecture-performance* und die Ebene der Aufführung, die wiederum die Ausführung (d.h. das Erzählen, Vortragen oder Vorführen von Text oder Geschichte) und die Rezeption (d.h. das Sehen, Hören oder Lesen von Text oder Geschichte) umfasst. Oft lässt sich nicht mehr auseinander halten, was nun tatsächlich passiert ist, was hätte passieren können, was gerade passiert und was eventuell noch passieren wird. Dennoch bzw. gerade deshalb bietet die *lecture-performance* die Möglichkeit zur vorübergehenden Fixierung von Ereignissen, entweder in chronologischer Reihenfolge, in zufallsbedingtem Durcheinander oder in konstruierter Überlagerung. Dem Zuschauer als Adressaten der *lecture-performance* wird dabei die Aufgabe überantwortet, sich während der Aufführung seine eigene Chronik der Ereignisse zusammenzustellen und damit die eigene Erinnerung einer ihm von den Performern übergebenen Erinnerung zu verfassen. Als Zuhörer oder Leser eines gesprochenen oder geschriebenen Textes wird er zum Mitwisser und unter Umständen sogar zum Mittäter in einer möglichen Geschichte, die nur durch den Akt des Erzählens und Erinnerns und nur für die Dauer des Erzählens und Erinnerns vom Text zum erfahrbaren Ereignis wird.

Thema

In der *lecture-performance* beschäftigt sich das Theater mit sich selbst und zwar im Sinne von Theater als Arbeit, Kunst und Leben. Der Arbeitsbegriff hat eine lange Geschichte, deren Verlauf hier nur kurz im Kontext von Kunst angerissen werden kann⁸. Künstlerische Tätigkeit wurde erst mit der Renaissance überhaupt als Arbeit bezeichnet. Dennoch wurde die Arbeit eines Handwerkers (also eines Malers oder Bildhauers, der mit einer spezifischen Technik ein Produkt herstellt) schon immer von der Arbeit anderer herstellender Menschen unterschieden. Im 18. Jahrhundert wurde der Künstler dann zum Genie heroisiert, sein Werk auratisiert und die Kunst damit von der Arbeit abgekoppelt. Noch bis heute gilt künstlerische Tätigkeit oft als Inbegriff einer selbstbestimmten, isoliert stattfindenden Tätigkeit, die sonst im Zuge der industriellen Moderne eher von der Bildfläche verschwunden ist. Es gibt daher auch nur wenige Ansätze, Kunst doch als Arbeit zu begreifen wie z.B. in kommunistisch inspirierten kollektiv arbeitenden Künstlergruppen, im Nationalsozialismus oder in der Fluxus-Bewegung der 1960er Jahre. Gleichzeitig ist in der heutigen Arbeitsgesellschaft, in der sich die Welt in Menschen mit und ohne Arbeit aufteilt, der Begriff der Arbeit in der Kunst aber sogar von der Tätigkeit des Arbeitens auf das Produkt der Arbeit übergegangen (auch ich benutze Arbeit im Folgenden in diesem Sinne, um andere heikle Begriffe wie Produktion, Stück, Inszenierung oder Werk zu vermeiden und laufe damit sicherlich Gefahr, einer Entleerung des Arbeitsbegriffs Vorschub zu leisten, was man mir aber in diesem Zusammenhang verzeihen möge). Dennoch wird Kunst in unseren Kreisen heute natürlich weniger als produktiver Beitrag zu einer Leistungsgesellschaft verstanden, sondern ganz im Gegenteil als subversive Tätigkeit mit politischem Potential. Künstler sehen ihre Aufgabe darin, „durch eine Intervention ästhetisch-künstlerischer Art Bewusstsein zu erzeugen, auf das hinzulenken, was die Gesellschaft in ihrem Funktionieren, respektive Nicht-Funktionieren, lesbar macht.“⁹ Theater in diesem Sinne als Arbeit und Kunst zu begreifen und zu leben, heißt also, an einer Art von Verschwörung teilzunehmen und „einen anarchischen Impetus wahrzunehmen, einen lustvollen, aggressiven Impetus, der auch Sinnlichkeit bedeutet“¹⁰, wobei man heute natürlich auch schon wieder aufpassen muss, dass ein solches Image (übrigens ge-

⁸ Vgl. hierzu Wolfgang Ullrich, *Kunst als Arbeit?*, in: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora (Hg.), *Was ist ein Künstler. Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003, S. 163-176

⁹ Herbert Lachmayer, *Kurzreferat zum Thema Arbeit*, in: Julius Deutschbauer, Gerhard Spring, *Politisch für Künstler*, Wien 2003, S. 178

¹⁰ Ebd., S. 178

nauso wie das der Wissenschaftlichkeit von Kunst) nicht doch wieder als Strategie vom Markt vereinnahmt wird und so geradewegs nach hinten los geht.

Umstand

Im Falle der Theaterschaffenden bietet sich entsprechend an, Theaterarbeit im Theater zu inszenieren, um sich kritisch gegen gängige Produktions- und Präsentationsformen im eigenen System auszusprechen und die Mechanismen des Tanz- und Theatermarktes gegen sich selbst zu kehren. Theater ist aber nicht nur eine Form kritischer Praxis, sondern vor allem immer auch bereits ein Produkt der zu kritisierenden Umstände. Zum Schreiben über oder zum Aufführen von künstlerischen Arbeitsprozessen gehört daher auch, die Bedingungen und Schwierigkeiten der Arbeit zum Thema zu machen und sie mit allen dazugehörigen Hindernissen, inhärenten Paradoxien und ggf. auch in ihrem Scheitern darzustellen. Das umfasst einerseits den gesellschaftlichen, kulturellen und persönlichen Kontext der Theaterschaffenden, andererseits die Erarbeitung des Konzepts, die Sicherung der Finanzierung, die Auswahl von Beteiligten und Methodik, die Umsetzung des Konzepts in die Praxis, die Auswahl oder Entwicklung möglicher Präsentationsformen sowie den Umgang mit Kritik und Theorie. So gibt z.B. Xavier Le Roy in seinem im Rahmen von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. aufgeführten SELF-INTERVIEW eine kurze Übersicht der Entwicklung seines Projektes, um seine Arbeit ganz explizit als *product of circumstances* zu markieren. Sein Bericht reicht vom Antrag auf eine Basisförderung beim Senat für Kultur, Forschung und Wissenschaft der Stadt Berlin über das Einladungsschreiben an 20 Bekannte, indem er zur Beteiligung an seinem Projekt einlädt, bis zu den Schwierigkeiten mit seiner Position als Initiator des Projektes gegenüber dem von ihm zusammengebrachten Kollektiv.¹¹ Auffällig ist hier übrigens, dass er an entsprechender Stelle zwar theoretische Anleihen bei Isabelle Stengers, Elisabeth Grosz, Deleuze und Spinoza, Michel Bernard, Lacan, Michel Caillois und Yvonne Rainer durch ein explizites „Thank You!“ im Fließtext kennzeichnet, nicht aber auf die durchaus existente und ihm gut bekannte Formatvorlage Bezug nimmt, die eben Yvonne Rainer mit ihrem CONTINUOUS PROJECT – ALTERED DAILY (1970) geliefert hat. Wer PRODUCT OF CIRCUMSTANCES zuvor gesehen hat und daher weiß, dass Le Roy sich im Zuge der Rekonstruktionsarbeit mit dem Quatuor Albrecht Knust intensiv mit Rainers selbstreferentiell *project in progress* beschäftigt hat, kann erstaunliche Parallelen entdecken¹². Umso bedauerlicher ist es, dass er diese entscheidende Referenz im SELF-INTERVIEW ausspart, was vermuten lässt, dass er Rainers künstlerische und doch äußerst zerebrale Arbeit im Vergleich zu den Äußerungen der anerkannten Theoretiker als nicht ausreichende Legitimation betrachtet.

Realisierung

Der endgültigen Realisierung eines künstlerischen Projektes gehen üblicherweise zahlreiche Entwürfe, Versuche und Entwicklungsstadien voraus. Viele der zeitgenössischen Choreographen und Regisseure versuchen, diese Schritte des Arbeitsprozesses in die Aufführung selbst zu integrieren und/oder den Arbeitsprozess selbst zum Produkt zu machen. Sie tun dies, indem sie Langzeitprojekte initiieren (wie E.X.T.E.N.S.I.O.N.S./PROJECT von Xavier Le Roy) oder fortlaufende Serien organisieren (wie das SCHREIBSTÜCK oder die STATIONEN von Thomas Lehmen) oder Stücke als *reworks* anlegen (wie Thomas Plischke mit B.D.C. oder der frankfurter küche). Es geht ihnen dabei nicht etwa darum, so lange an einem Stück herumzufeilen, bis es sein endgültiges Stadium erreicht hat und es währenddessen durch das Label des *work-in-progress* als unfertiges Werk vor möglicher Manöverkritik zu schützen. Ganz im Gegenteil gilt es angesichts dieser Projekte, in anderen Kategorien zu denken, die weniger an der Ästhetik eines abendfüllenden Bühnenstückes ansetzen, sondern den Arbeitsprozess als integralen Bestandteil oder sogar als Gegenstand der Aufführung begreifen.

¹¹ Xavier Le Roy, *Self-Interview 27.11.2000*, in: Karen Knoll, Florian Malzacher (Hg.), True Truth About the Nearly Real. A Reader, Frankfurt/Main 2002

¹² Vgl. hierzu Yvonne Rainer, Work 1961-73, Halifax 1974, S. 129-154

Evidenz

Auch die *lecture-performance* als durchaus abendfüllendes Format für eine klassische Bühnensituation ermöglicht die Integration von üblicherweise isoliert stattfindenden Ereignissen und Zuständen. Durch Beweisstücke und Bild- oder Tondokumente werden vergangene Momente und Stadien der Arbeit sowie professionelle und private Begleitumstände in die Gegenwart der Aufführung geholt. Im Vergleich mit den auf sprachlicher oder textueller Ebene vermittelten Erinnerungen haben diese Objekte und Quellen (zumal wenn sie explizit als solche eingeführt werden) eine noch größere Suggestivkraft. Dennoch geben natürlich auch diese Indizien keinerlei Garantie für die Geschichten, die sie verifizieren sollen. Sie sind zwar offensichtlich vorhanden, versagen aber im Kontext des Möglichen in ihrer Funktion als Beweismittel, womit sie die mit ihnen behauptete Evidenz zugleich wieder in Frage stellen. Gerade diese sich in subtiler Präsenz manifestierende Ununterscheidbarkeit zwischen Realität und Fiktion zieht die Zuschauer ins Geschehen hinein. Wie Detektive versuchen sie, den Dingen und Geschichten nachzugehen. Wie direkt Beteiligte erliegen sie der Versuchung, die in der Erzählung übermittelte Erinnerung nachzuempfinden.

-

Wie aber ist es überhaupt möglich, möglicherweise Erinnerung zu erinnern und was erinnert man dabei? Damit wir uns hier nicht im Potentiellen verlieren, möchte ich an dieser Stelle zwei Beweisstücke zur Hilfe nehmen. **//Aktion 2: credits AGSAMA lesen und Videoausschnitt AGSAMA zeigen, credits HHAMT lesen und Videoausschnitte HHAMT zeigen, im weiteren Verlauf immer drei Karteikarten hintereinander aufdecken//**

Prozess

Erfindung

Realität

Das Arbeiten als Prozess wird zur Arbeit als Produkt, indem der Produktionsprozess einer Arbeit zum Thema der Aufführung gemacht wird. Der Weg ist also gewissermaßen das Ziel. So berichtet Juan Dominguez in AGSAMA mit Hilfe seiner auf die Leinwand projizierten und mit Text bedruckten Karteikarten von der Motivation für sein Projekt, von der organisatorischen und konzeptionellen Vorbereitungsphase, von der Arbeitssituation im Studio, von den als gut befundenen oder verworfenen Ideen, von möglichen Titeln, Szenen und Aufführungssituationen. Die Worte und Sätze auf den Karteikarten können je nach Länge und Formulierung als Arbeits- oder Tagebuchnotizen, Handlungs- oder Regieanweisungen, Beobachtungen, Erinnerungen und Reflexionen gelesen werden. Daher bleibt offen, ob die auf der Textebene gegebenen Anhaltspunkte für Raum, Zeit und Identität seiner Geschichte real oder fiktiv sind. Deutlich wird hingegen, dass der Produktionsprozess nicht nur als notwendiger Vorlauf im Verlauf eines produktorientierten Arbeitens betrachtet wird, sondern dass der Gegenstand der Aufführung in der Reflexion über das eigene Arbeiten liegt. Auf den Karten 301 bis 304 heißt es zum Beispiel „In a cafe in Berlin: Having been distracted the whole day, attracting my friends attention, we got in a heated conversation after some Caipirinhas. They gave me a talking that brought about this idea. One male friend and two female friends kept on telling me I should use my way of being as a working structure so as not to get bored and tired of things so quickly. / Days later I decide to start building up an idea with everything that I started with and have thrown away and with everything that had influenced the process until then. I mix this idea with a previous one which I wanted to show in sheets of paper, giving them a visual rhythm, building up a choreography of words and texts. / I bought this table to show this idea. / This idea is swallowing up the others. From this one I could do the whole piece,“¹³ was er dann im Endeffekt auch getan hat.

In HHAMT berichtet Bill Aitchison mit Hilfe von Videodokumenten von Ivana Müllers experimenteller Forschung zur eingangs formulierten Frage „If my thoughts are heavier than usual,

¹³ Juan Dominguez, unveröffentlichtes Skript zu AGSAMA, Karten 301-304

is my head heavier than usual too?“ Auf der Leinwand verfolgt man Ivanas eher dilettantische Selbst- und Gruppenexperimente mit Personenwaagen, man bekommt aufgezeichnete Interviews mit möglichen Gedanken-Spezialisten wie Psychiatern, Philosophen und Physikern vorgeführt, und man sieht wie Ivana sich einer Untersuchung im Computertomographen unterzieht, die allerdings nicht das erhoffte Ergebnis bringt. Auch hier bleibt offen, ob sie all diese Experimente und Versuche tatsächlich mit dem Ziel unternommen hat, die Antwort auf ihre Ausgangsfrage zu bekommen. Ein wiederholtes ironisches Augenzwinkern lässt schon früh Zweifel an dieser Version aufkommen. Zum Beispiel dann, wenn man Ivana mit einer Gruppe von Freunden dabei beobachtet, wie sie kreuz und quer im Raum verteilt mit dem Kopf auf ihren privaten Personenwaagen liegen und das Gewicht ihres Kopfes bei schweren und leichten Gedanken messen. Es erscheint sehr viel plausibler, dass Wissenschaft und Theater in HHAMT in einem für beide Bereiche kompatiblen Aufführungsformat (der *lecture-performance*) kurzgeschlossen werden, um Forschung und Experiment als integrale Bestandteile von Theaterarbeit in den Vordergrund zu rücken. Nicht umsonst fällt fast beiläufig der Hinweis auf „projects where theatre meets science, and science meets theatre.“¹⁴

Form

Orientierung

Relation

Beide *lecture-performances* sind äußerst einfach angelegt. Man nehme einen Performer, einen Tisch, einen Stuhl, eine Leinwand und ein Laptop bzw. eine Videokamera. Bei AGSAMA besteht die *lecture* im Lesen des auf die Karteikarten gedruckten Textes, bei HHAMT trägt Bill vor und man verfolgt parallel dazu die Bilder auf der Leinwand. Die Aktionen der Performer beschränken sich hauptsächlich auf das Ablegen und Stapeln der Karteikarten bei Juan und bei Bill auf das Zu-Boden-Segeln-Lassen der Seiten seines Skriptes oder das Anklicken eines Buttons auf dem Screen seines Laptops. Beide Performer fungieren damit primär als Vermittler der Geschichte und geraten dabei selbst in den Hintergrund. Trotz ihrer prinzipiell einfachen Anlage provozieren beide *lecture-performances* durch ihre raffinierte Struktur im Verlauf der Aufführung beim Zuschauer eine Desorientierung. Das Material setzt sich aus Aktion, Bild und Sprache in Form von Text bzw. Ton zusammen und ist auf räumlicher Ebene zwischen Bühnen- und Bildraum und auf zeitlicher Ebene zwischen Aufführungszeit, Lese- bzw. Erzählzeit und erzählter Zeit angelegt. In der *lecture* wird außerdem wiederholt auf die Ebene der Geschichte verwiesen und umgekehrt. Der Gestus der Performer oszilliert dabei zwischen nüchterner Ausführung, Präsentation der Geschichte und stellvertretender Repräsentation einer Figur aus der Geschichte. Sie haben jeweils ein oder zwei kleine Aktionen, bei denen sie wieder hinter der Geschichten hervor- und auf der Bühne in Erscheinung treten. In AGSAMA holt Juan eine kleine Geburtstagskerze aus der Hosentasche, die piepsend „Happy Birthday“ spielt, als er sie andreht. Gegen Ende der *lecture-performance* heißt es auf einer Karteikarte „Let the show begin“ woraufhin er sich eine Maske aufzieht und als 76jähriger Mann den Raum verlässt. In HHAMT ist es eine kurze Szene, in der der äußerst gelenkige Bill von seinem Stuhl aufsteht **//Aktion 3: aufstehen//** und während des Sprechens mit dem Finger an seiner Körpervorder- und -rückseite bis zur Fußspitze entlangfährt, um den Bewegungsverlauf der Gedanken zu demonstrieren **//den Verlauf der Gedanken demonstrieren und währenddessen weitersprechen, am Ende wieder hinsetzen//**. Diese Aktionen wirken in Relation zum kontinuierlichen Text- bzw. Sprachfluss der *lecture-performance* so irritierend, dass man sie geradezu als störenden Fremdkörper wahrnimmt. Was also normalerweise im Rahmen einer Aufführung ganz selbstverständlich hingenommen wird, wirkt hier paradoxer Weise völlig deplaziert.

Montage

Absenz

¹⁴ Bill Aitchison in HHAMT von Ivana Müller

Nachweis

Durch die Montage des Materials, die Überlagerung der verschiedenen Aktions-, Raum- und Zeitebenen und die Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion betreiben Juan Dominguez und Ivana Müller ein kalkuliertes Verwirrspiel, bei dem die Zuschauer der Ungewissheit ausgeliefert sind, aber gleichzeitig dazu eingeladen werden, ihre eigene Chronik der Ereignisse zu verfassen. Die Verschachtelung auf Ebene der Struktur wird zusätzlich durch ein Vexierspiel der Identitäten verstärkt. In AGSAMA lässt sich oft nicht zuordnen, wer die Aussagen auf den Karten macht und wer das jeweilige Gegenüber des unbekanntes Sprechers ist. Neben Juan, seiner Freundin, seinen Freunden, seiner Familie und dem Publikum spielt beispielsweise auch noch Second Skin mit, ein kleiner Mann aus Bananenschale, der mit den Fliegen kämpft, die ihn auf der Fensterbank des Studios umschwärmen, in dem Juan arbeitet. Auf den Karten 399/400 entsteht folgender Dialog zwischen den beiden: „Now he is here with me, just like that, checking how I describe on the computer his appearance. Hey! Second Skin! Oops! He has blocked his ears. Sorry, I did not mean to shout at you. Is there anything you want to say? – To whom? / - To the audience. – Where is the audience? – It is not here but it will be. – Then should I say something now? – Because you won't be here when they are [...].“¹⁵

In HHAMT wird Ivana zu Beginn der Vorstellung von Bill mit dem Hinweis entschuldigt, dass sie leider verhindert sei und er sie daher auf der Bühne vertreten werde. Ivana selbst ist also in der *lecture-performance* abwesend und erscheint nur auf der Leinwand, wo sie allerdings immer wieder die volle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Bill spricht von ihr der Einfachheit halber als I.M. Das sind zwar die Initialen ihres Namens, aber gleichzeitig ist es auch ein Hinweis auf eine Personalunion, denn das von Bill ausgesprochene ‚I am‘ (Ich bin) bedeutet auch, dass er für sich beansprucht, Ivana Müller zu sein. Am Ende der *lecture-performance* werden schließlich Bild- und Theaterraum, erzählte, Erzähl- und Aufführungszeit scheinbar synchronisiert. Auf der Leinwand sieht man Ivana im Handstand bei dem Versuch, ihre Gedanken in einem silbernen, kegelförmigen Hut zu fokussieren. Auf der Bühne sitzt Bill mit dem gleichen Hut auf dem Kopf am Tisch und spricht zum ersten Mal mit dem Bild: „I.M. how are you doing?“ und Ivana antwortet „I'm fine, thanks.“ An dieser Stelle glaubt zwar niemand im Publikum mehr, dass Ivana tatsächlich irgendwo in einem Nebenraum live auf den Händen vor einer Kamera steht und versucht, ihre Gedanken mit Hilfe der Schwerkraft zu sortieren, denn dieser offensichtlich gefakte Beleg ihrer Anwesenheit betont nur ihre Absenz auf der Bühne. Gleichzeitig macht dieser kleine Kniff den Zuschauer aber erneut zum Zeugen eines möglichen Ereignisses, das eigentlich keines Beweises bedarf, denn Ivana hätte gar kein Alibi gebraucht, um von ihrer Existenz zu überzeugen. Da genügt es vollkommen, wenn sie zu „Wild Thing“ nackt zwischen verdutzten Schafen auf einer Wiese herum springt. **//Videoausschnitt aus HHAMT zeigen//**

Chance

Ende

Ich möchte diesen Moment des wilden Unsinn nutzen und somit die Chance ergreifen, meinen Vortrag mit einem fiktiven Dialog zwischen Georg Seeßlen und Heiner Müller zu beenden, der die sichere Enklave Theater wieder mit der Außenwelt in Verbindung bringt: „Theater ist Krise. Es kann nur als Krise und in der Krise funktionieren, sonst hat es überhaupt keinen Bezug zur Gesellschaft außerhalb des Theaters.“¹⁶ Stimmt, und „ein Theater, das sich selbst zum Thema macht, hat ja deswegen die Welt nicht verloren.“¹⁷

© Pirkko Husemann

¹⁵ Juan Dominguez, unveröffentlichtes Skript zu AGSAMA, Karten 399/400

¹⁶ Heiner Müller, zitiert nach Werner Wolfgang, *Theater ist Krise*, in: Plan. F, Beilage der Frankfurter Rundschau vom 08. Januar 2004, S. 17

¹⁷ Georg Seeßlen, *Moral in der Kunst? Fahrplan für eine Inszenierung*, in: Theater der Zeit, November 2003, S. 9