

Saarbrücker Beiträge  
zur Europaforschung

Birgfeld | Horras | Weiershausen [Hrsg.]

# Theater und pluralistische Gesellschaften

Potenziale der „Kopräsenz“



**Nomos**



# Saarbrücker Beiträge zur Europaforschung

Herausgegeben vom  
CEUS | Cluster für Europaforschung  
der Universität des Saarlandes

Band 8

Die Bände 1–3 der Reihe sind bei  
Alma Mater (Saarbrücken) erschienen  
und über Inlibra abrufbar.

Johannes Birgfeld | Johann Emilian Horras  
Romana Weiershausen [Hrsg.]

# Theater und pluralistische Gesellschaften

Potenziale der „Kopräsenz“



**Nomos**

Wir danken sehr herzlich den Rechteinhabern für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der in diesem Band enthaltenen Abbildungen (S. 62, 65, 160, 187, 190, 191, 192 und 196).

Insbesondere danken wir: Magali Dougados für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck der Abbildungen auf S. 62 und 65, sowie Diana Wesser und Suzanna Richle für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck der Fotos und Polaroids (Abb. 1, 2, 4, 5) auf S. 187, 190, 191, 192 und 196, und Annett Jummrich für den Abdruck des Fotos (Abb. 3) auf S. 192 dieses Buches.

**Die Deutsche Nationalbibliothek** verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2026

© Die Autor:innen

Publiziert von

Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG  
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden  
[www.nomos.de](http://www.nomos.de)

Gesamtherstellung:

Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG  
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-7560-3738-4

ISBN (ePDF): 978-3-7489-6751-4

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783748967514>



Onlineversion  
InLibra



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

# Inhaltsverzeichnis

<i>Johannes Birgfeld / Johann Emilian Horras / Romana Weiershausen</i> Theater und pluralistische Gesellschaften: Potenziale der „Kopräsenz“ Einleitung	7
<b>I. Historische Perspektiven und Arbeit am kulturellen Archiv</b>	
<i>Heinrich Schlange-Schöningen</i> „Wie es der Brauch Schutzfliehender heischt ...“ Kopräsenz und Katharsis in ausgewählten Fluchtdramen der griechischen Antike	17
<i>Romana Weiershausen</i> Intertextualität und Kopräsenzen im Theater über Flucht Antike-Bezüge in Jelineks <i>Die Schutzbefohlenen</i>	41
<i>Emmanuel Béhague</i> Zum Potenzial von Intermedialität und Intertextualität in Theaterarbeiten zu Flucht und Migration	55
<i>Elena Polledri</i> Kopräsenz von Sprachen, Künsten, Gattungen und Kulturen im „Progetto Hölderlin“ der „Lenz Fondazione“ und seine Ursprünge auf dem italienischen Theater bei Bruno Maderna und Cesare und Daniele Lievi	71
<i>Thomas Wortmann</i> Kanon und Kopräsenz Necati Öziri, Heinrich von Kleist und die <i>Verlobung in St. Domingo</i>	93
<i>Marie Urban</i> Milo Raus <i>Europa Trilogie</i> : eine pluralistische Gesellschaft?	117

## II. Kopräsenz in/von theatralen und sozialen Räumen

*Koku G. Nonoa*

Zur Potenzialität von Kopräsenz als multifunktionales  
Interferenzphänomen 133

*Johannes Birgfeld*

Potenziale der Kopräsenz. KI und Digitalisierung als  
Herausforderung des Theaters  
Andere Formen der Kopräsenz? 149

*Andrea Dassing*

Kopräsenz in/durch Theaterkritik  
Zum Diskurs über Grenzen im Theater und in der  
medialen Öffentlichkeit am Beispiel von Elfriede Jelineks *Die  
Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater 167

*Anna Volkland*

Gemeinsam einen Raum schaffen  
*Theater ohne Bühne* und das beauftragte Publikum 177

## III. Forum: Chancen und Herausforderungen von Kopräsenz in der Theaterarbeit

*Barbara Engelhardt / Cosmea Spelleken / Daniel Wetzel / Johann Emilian  
Horras*

Erfahrungen ‚grenzüberschreitenden‘ Theaters 199

*Kevin Rittberger*

Die, die es betrifft, und das, was noch passiert  
Über Ko/Präsenz und diffraktives Theater 213

Beiträger:innen 233

# Theater und pluralistische Gesellschaften: Potenziale der „Kopräsenz“

## Einleitung

*Johannes Birgfeld / Johann Emilian Horras / Romana Weiershausen*

„Kopräsenz“ ist für das Theater in allen seinen Varianten (vom Sprech- über das Tanz- und Musik- zum Figurentheater) ein zentraler Begriff. Er bezeichnet, was das Medium im Vergleich zu anderen Kunstformen besonders macht: die gleichzeitige Anwesenheit von Publikum und Kunstschaffenden, während diese das Stück aufführen. Die räumliche Nähe wirkt sich auf beide Seiten aus: So wie die direkte Erfahrung des künstlerischen Prozesses die Zuschauer:innen affiziert, so beeinflusst die Stimmung im Raum auch die Produzent:innen. Dies gilt ebenfalls für die Performance, die auch zu den theatralen Formen zählt, sonst aber nur noch für wenige kulturelle Praktiken wie Konzerte oder Stand-up-Comedy. Man hat daraus die ‚Ereignishaftigkeit‘ des Theaters abgeleitet, ein Gruppenerlebnis, das durch die soziale Komponente eine spezielle Intensität entfalten kann.

Nun sind Kopräsenzen allerdings nicht nur im Theaterkontext zu finden. Fasst man den Begriff allgemeiner, bietet er eine Möglichkeit, Phänomene des räumlich und zeitlich koexistierenden Verschiedenen zu adressieren: Dies können materielle Spuren des Vergangenen sein (z.B. in Kulturlandschaften oder Gebäuden) oder subjektive und soziale Faktoren im Erleben von Menschen (z.B. Erinnerungen oder Prägungen durch die Sozialisation), die ihre aktuelle Lebensrealität zugleich mit anderen Kontexten aufladen.<sup>1</sup> Kopräsenz kann im Speziellen zur Beschreibung und Fassung kultureller Diversität im gesellschaftlichen Raum in Anschlag gebracht werden. Wenn wir von „Kopräsenz“ statt von „Koexistenz“ sprechen, wollen wir damit akzentuieren, dass es uns weniger um ein unverbundenes Nebeneinander des Verschiedenen geht, als vielmehr um Effekte von Überlagerungen

---

1 Zur Ausdifferenzierung verschiedener Ebenen von Kopräsenzen vgl. Brodowski, Dominik/Nesselhauf, Jonas/Solte-Gresser, Christiane/Weber, Florian/Weiershausen, Romana: Kopräsenz denken! Ein Ansatz für die interdisziplinäre Fluchtforschung, in: KulturPoetik 22/2 (2022), 258–292.

und Wechselwirkungen, von Emergenzen, Austausch und Verhandlungen, aber auch von Konfrontationen und Brüchen.

Dies ist der Fokus des vorliegenden Forschungsbandes, in dem an unterschiedlichen Fallbeispielen untersucht werden soll, wie die Medienspezifika des Theaters genutzt werden kann, um virulente Fragen von Gesellschaften zu verhandeln, die durch Pluralität gekennzeichnet sind. Damit interessieren wir uns für eine Verschränkung von Ästhetik und Ethik im Sinne des *Social Turn*, der soziale Prozesse in künstlerische Aktivitäten einbezieht. Indem die Aufführung ein gemeinschaftlich erlebtes Ereignis ist, bei dem Produktion und Rezeption gleichzeitig erfolgen, scheint Theaterkunst in besonderer Weise dazu prädestiniert, auf gesellschaftliche Prozesse zu reagieren und auch auf sie zurückzuwirken.

Die Situation kultureller Kopräsenz in heutigen Gesellschaften bedeutet zunächst einmal eine Herausforderung für das Theater, und zwar *künstlerisch* (Wer spricht für wen? Wie wird mit Alterität umgegangen, wie mit problematischen Fremdzuschreibungen und kultureller Aneignung?) ebenso wie *institutionell* (Ist das Publikum und sind die Theaterakteure in ihrer Zusammensetzung repräsentativ für die aktuelle Gesellschaft?). Das Theater steht zudem im Zuge der Digitalisierung vor neuen Herausforderungen. Digitale Medien erzeugen nicht nur im Lebensalltag der Menschen eine Vervielfältigung der Einflüsse über geographische und zeitliche Distanzen hinweg. Sie stellen zugleich eine Theaterkunst, die mit dem Wandel moderner Lebensrealitäten Schritt halten will, vor neue mediale Aufgaben, die ganz wesentlich auf Konzepte theatraler Kopräsenz zurückwirken und sie substantiell herausfordern (Maschinen als Akteur:innen, Theater als Virtual Reality, KI-Autorschaft, digitale Aufführungen).

Der vorliegende Band vereint Beiträge von Literatur- und Theaterwissenschaftler:innen ebenso wie von Akteur:innen der Theater- und Kulturpraxis. Vom Kerngegenstand des deutschsprachigen Gegenwartstheaters ausgehend, wird der Blick auf mehrsprachiges Theater in transnationalen Produktionen und um historische Vergleiche erweitert.

Die erste Sektion gilt historischen Perspektiven und Auseinandersetzungen mit dem kulturellen Archiv. Sie wird mit einem Beitrag von Heinrich Schlang-Schöningen zur griechischen Antike eröffnet. Darin zeigt er ausführlich am Beispiel der *Hiketiden* des Aischylos (sowie kürzer an der *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides), welche neuen Einsichten durch die Kategorie der Kopräsenz für antike Fluchtdramen möglich werden. Zeitliche Kopräsenz lasse sich etwa in der Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit bzw. mythischem Stoff auf der Bühne beobachten. Da-

bei würden die Gegenwart der Athener und ihre Erfahrungen mit Fremden und Flucht mit der Geschichte der Danaiden konfrontiert. Räumliche Kopräsenz werde dagegen in der pluralistischen Zuschauerschaft sichtbar, die sich für das attische Theater ausmachen lasse, in dem nicht nur die freien Bürger Athens, sondern auch Metöken und Fremde ohne geschützten Status Teil des Publikums waren. Aufgrund der in Aischylos' Stück äußerst präsenten Perspektive der Hiketiden als Handlungsträgerinnen werde wiederum ein tieferes Verständnis für die Protagonistinnen und ihren Vater, d.h. die Flüchtenden, erreicht.

Romana Weiershausen knüpft daran über die Inanspruchnahme des antiken *Hiketiden*-Dramas (= *Die Schutzfliehenden*) für die Gegenwart an: In ihrem Beitrag zeigt sie an den Antikebezügen im postdramatischen Theater *Die Schutzbefohlenen* (2013/14) von Elfriede Jelinek beispielhaft, wie sich intertextuelle Bezüge als materiale Kopräsenz in Theater texts analysieren lassen. Theoretisch stützt sie sich dabei auf Michail Bachtins Konzept der Dialogizität, das sie um die theaterwissenschaftliche Narratologie von Jan Horstmann erweitert. Für Jelineks Stück lasse sich so eine ‚dialogische Monologizität‘ konstatieren, wobei sich das dialogische Potenzial in der Ansprache der Rezipient:innen manifestiere. Hierbei wird eine polyvalente Adressierung ausgemacht: zum einen an die leiblich anwesenden Theaterzuschauer:innen und zum anderen an die Gesellschaft an sich. Die Intertextualität verweist dabei auf einen Zwischenraum, der sich im Zustand der Geflüchteten widerspiegelt.

Die Überlegungen zu Referenzen auf ältere Text- und Traditionsbestände führt Emmanuel Béhague in seinem Beitrag zu Theaterarbeiten über Flucht und Migration fort. Anhand von Amir Reza Koohestanis *En transit* (2022) und Christiane Jatahys *Entre chien et loup* (2021) führt er aus, wie sich durch Intertextualität und Intermedialität, d.h. durch die Kopräsenz unterschiedlicher Textschichten und Medialitäten, ein kritisches Potenzial entfalten lasse. In *En transit* werde insbesondere durch intertextuelle Bezüge zu Anna Seghers' Roman *Transit* und durch visuelle Doppelungen der auf der Bühne agierenden Körper auf einer Leinwand ein Zustand des Dazwischen erzeugt, der mit dem Zustand vieler Geflüchteter korrespondiere. In *Entre chien et loup* werde dagegen durch den Einbezug von Lars von Triers Film *Dogville* eine Verschmelzung von Filmhandlung und Bühnenrealität erreicht, die Mechanismen von Ausgrenzung, Ausbeutung und autoritärem Denken sichtbar mache. Die Kopräsenz unterschiedlicher Erzähl- und Darstellungsebenen trage dazu bei, dass die Grenzen des Repräsentationsthea-

ters überschritten und die Grenzziehungen zwischen Bühne und Leinwand, Fiktion und Realität sowie Schauspieler:in und Figur aufgehoben würden.

Elena Polledri setzt sich in ihrem Beitrag mit einer besonderen Form der ‚Übersetzung‘ von Sprachkunst im Gattungstransfer auseinander. Dabei geht sie zunächst auf die umfangreiche Hölderlin-Rezeption in Italien in den vergangenen Jahrzehnten ein und stellt anschließend anhand der Hölderlin-Vertonungen von Bruno Maderna, Giacomo Manzoni und Luigi Nono, der Hölderlin-Rezeption im Sprechtheater durch Daniele und Cesare Lievi sowie an dem für den Theaterbezug zentralen Beispiel des „Progetto Hölderlin“ der „Lenz Fondazione“ Beschäftigungen mit dem Werk des deutschen Dichters vor, die einen kreativ öffnenden Kulturtransfer im intermedial und gattungsübergreifend erweiterten Raum der Kunst leisten.

Es folgt ein Beitrag von Thomas Wortmann, in dem er darlegt, wie Necati Öziri in seinen Theaterarbeiten auf radikale Weise den bestehenden Kanon in Frage stellt. Am Beispiel des Stücks *Die Verlobung in St. Domingo – ein Widerspruch* (2019) zeigt Wortmann, wie Öziri kanonische Texte überschreibt und zu ersetzen sucht. Seine Arbeiten seien von einer Skepsis gegenüber der Institution Theater geprägt und darauf angelegt, sowohl neue Stücke als auch neue Arbeitsweisen zu etablieren. Öziris Arbeiten seien mehrfach auf Kopräsenz ausgerichtet: indem sie dem Kanon mit neuen Texten widersprechen, zweitens Rollenangebote für bisher in der Institution Theater marginalisierte gesellschaftliche Gruppen schüfen und indem ihre Teilhabe, ihre Kopräsenz auf und hinter der Bühne zur Bedingung der Aufführung des Stückes werde.

In dem anschließenden Beitrag fragt Marie Urban, inwieweit kulturelle Diversität auf der Bühne als politisches Engagement verstanden werden kann. Dies untersucht sie am Beispiel von Milo Raus *Europa Trilogie* (*The Civil Wars*, *The Dark Ages* und *Empire*). Raus Arbeiten deutet sie als Ergebnis einer politischen Praxis, die durch Erfahrungen und weltweite Recherchen geprägt sei. Der Regisseur und Theatermacher verfolge die Idee eines „globalen Realismus“, wobei seine Arbeitsweise auch als eine Art „ästhetischer Journalismus“ bezeichnet werden könne. Indem Rau die Biografien der Schauspieler:innen mit dem Theater und der Geschichte des Theaters verknüpfe, mache er aus diesen Menschen Figuren und erschaffe aus ihren Geschichten einen neuen Mythos. Urban weist darauf hin, dass durch die Ästhetisierung der schmerzhaften Erlebnisse der Schauspieler:innen auch ethische Fragen virulent werden. In Anlehnung an François Julien beschreibt sie zudem, wie die Lücken zwischen den Zeugenaussagen

das Gemeinsame zum Vorschein bringen könnten, wobei hierbei das Dazwischen ermögliche, über die Perspektive der Identität hinauszugehen.

Die zweite Sektion bezieht die Beschäftigung mit Kopräsenz auf theatrale und soziale Räume. Zunächst untersucht Koku G. Nonoa Kopräsenz im Theater ausgehend vom physikalischen Interferenzphänomen: In Anlehnung an Überlegungen von Sebastian Donat vergleicht er Interferenz im physikalischen Sinn mit den Prozessen und Potenzialen von Kopräsenz in Theater- und Performanceproduktionen. Auf der Basis von Donats Vorschlag, für Situationen, in denen zwei oder mehr kulturelle Impulse gleichzeitig wirken und ein verbindendes Medium existiert, die sich ergebenden Phänomene als „Überlagerungen im Sinne einer positiven oder negativen Interferenz“ zu deuten, wendet sich Nonoa u.a. Projekten Christoph Schlingensiefs (*Bitte liebt Österreich!*, 2000, *Operndorf*-Projekt, 2009 ff.) sowie dem interaktiven Live-Theaterspiel *Hyphe – Don't judge* vom onlinetheater.live (2020) zu. Dabei nutzt Nonoa den theoretischen Ansatz, um Aspekte theatraler Kopräsenz genauer zu fassen: die Wirkungserfahrung von aktiven Teilnehmer:innen in einer Theater- bzw. Performancesituation am selben Ort und/oder an virtuell vernetzten Orten; die Aushandlung unterschiedlicher Kulturelemente, Wahrnehmungsordnungen sowie die produktions- und rezeptionsästhetischen Machtrelationen; die leibliche Kopräsenz in der zeitgenössischen Medienkultur.

Indem dieser Beitrag Überlegungen zum Migrationskomplex mit solchen zum online-Theater verknüpft, bildet er die Überleitung von der ersten zur zweiten Sektion des Bandes. Ihm folgt der Aufsatz von Johannes Birgfeld, der an internationalen Theaterarbeiten (u.a. v. Annie Dorsen) der Frage nachgeht, wie sich die Kopräsenz im Raum des Theaters durch den Einsatz von KI und Digitalisierung verändert. An William Forsythes *Black Flags* (2014) veranschaulicht er, wie durch den Einsatz von Industrierobotern zwar eine ‚übermenschliche‘ Ausführung in Hinblick auf Kraft, Ausdauer, Präzision und Verlässlichkeit möglich sei, die Kopräsenz mit Zuschauer:innen jedoch durch die räumliche Trennung aufgehoben werde. Eine 2019er Inszenierung von Ferenc Molnárs *Liliom* zeige, dass durch Roboter eine symbolische und ästhetische Erweiterung der Aufführung erreicht werden könne, ohne die menschlichen Performer:innen aus dem Performance-Raum zu verbannen. Am Projekt *kinesphere* (2021) von Ricardo Fernando lasse sich erkennen, wie reines Virtual-Reality-Theater ungewöhnliche Nähe und neue Perspektiven zum (virtuellen) Geschehen erzeuge, doch zugleich auf Grundmerkmale des Theaters wie leibliche Kopräsenz, gemeinsame Rezeption, Liveness und Interaktion verzichte.

Mit einem verbindenden Medium zwischen theatralen und sozialen Räumen befasst sich Andrea Dassing: Sie untersucht die Theaterkritik als Vermittlungsinstanz zwischen Kunst und (medialer) Öffentlichkeit. Dassing zeigt, wie anhand von Theaterkritiken Formen der An- und Abwesenheit reflektiert werden und wie Kritiken eine Brücke vom Theater in die Welt bilden, über die das Geschehen im Theater in die Gesellschaft und die Reaktionen der Öffentlichkeit zurück ins Theater gelangen können. Dazu legt sie zunächst ‚Aufgaben‘ und Merkmale der Theaterkritik dar und stellt anschließend die mediale Rezeption der Inszenierung von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater vor. Dabei geht sie auf die dominanten Themen in den Theaterkritiken ein, in denen unter anderem Fragen nach der Sprecherposition (Wer spricht für wen?), dem Verhältnis von Stimme und Körper sowie der rechtlichen Situation der Geflüchteten verhandelt werden.

Der anschließende Beitrag gilt der umgekehrten Richtung, nämlich das Theater in den öffentlichen Raum zu tragen. Anna Volkland stellt ein *Theater ohne Bühne* als Analyseperspektive vor, mit der soziale, gesellschaftliche und politische Dimensionen einbezogen werden können. Das *Theater ohne Bühne* definiert sie hierbei als Theater in einem Raum, der nicht zweifelsfrei vom ‚Realraum‘ zu unterscheiden sei. Stattdessen bewege sich das *Theater ohne Bühne* am Übergang von Theater und Wirklichkeit und spiele in Hinblick auf die Zuschauer:innen mit der Unsicherheit über den Status von Fiktion und Realität. Exemplarisch führt sie dies insbesondere anhand des Projekts *Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt* (Diana Wesser/Suzana Riche/Marina Quesada/Hermann Heisig, 2003) vor. Das Beispiel verdeutlicht, wie die Grenzen des Kunstraums für ‚Realität‘ durchlässig werden und sich theatraler Raum und realer Raum vermischen.

Die dritte Sektion schließt den vorliegenden Sammelband mit Beiträgen aus der Theaterpraxis zu Chancen und Herausforderungen von Kopräsenz in der Theaterarbeit ab. Verschiedene Sichtweisen eröffnet die Dokumentation einer Podiumsdiskussion, die Johann Emilian Horras mit den Theaterpraktiker:innen Barbara Engelhardt (Leiterin des Maillon, Théâtre de Strasbourg Scène Européenne), Cosmea Spelleken (Theaterkollektiv punkt-live) und Daniel Wetzel (Rimini Protokoll) geführt hat. Im Zentrum stand die Frage nach Möglichkeiten und Erfahrungen eines ‚grenzüberschreitenden‘ Theaters. Dabei wurde diskutiert, welche Perspektiven sich durch die Kategorie der Kopräsenz für Fragen der Interkulturalität, Intertextualität und Digitalität in der Theaterarbeit ergeben.

Es folgt der gleichermaßen wissenschaftliche wie künstlerische Essay von Kevin Rittberger, Regisseur und Autor, in dem er die Kategorie der Kopräsenz zu Karen Barads Methode der Diffraktion in Beziehung setzt. Auf diese Weise entwirft er Möglichkeiten für ein *Theater der Intra-Aktion* bzw. der intra-aktiven Beteiligung. Durch den Einbezug seiner Inszenierungen *The Männly. Eine Mensch-Tier-Verknotung* am Schauspiel Hannover (2020) und *Mulian Rescues Mother Earth* beim *Taipeh Arts Festival* (2014) verbindet er die theoretischen Überlegungen mit der eigenen Theaterarbeit.

Die hier versammelten Beiträge zeigen exemplarisch, wie vielschichtig der Begriff der Kopräsenz als Denkfigur zum Verständnis des zeitgenössischen Theaters – insbesondere als Theater pluralistischer Gesellschaften – genutzt werden kann. Dabei deutet sich auch das Potenzial für anschlussfähige, interdisziplinäre Forschungszugänge an, die sich für die verschiedenen Ebenen der Kopräsenz produktiv machen und weiterführen lassen. Ein fortgesetzter Austausch steht auch hinter unserem Projekt. Den Kolleginnen und Kollegen aus Straßburg, Saarbrücken und Metz, die an unserem vom Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Allemagne (CIERA) geförderten längerfristigen Forschungsverbund „Coprésences dramatiques, théâtrales et sociales: (Dé)constructions de l'altérité culturelle dans les arts de la scène (XIXe–XXIe siècles)“ mitgewirkt haben, gebührt ein herzlicher Dank für die vielen inspirierenden Zusammenkünfte. Der vorliegende Band ist aus einer internationalen Tagung im September 2022 im *Deutsch-Italienischen Zentrum für den Europäischen Dialog* in der *Villa Vigoni* hervorgegangen. Wir danken dem *Cluster für Europaforschung der Universität des Saarlandes* (CEUS) für die Förderung dieser Tagung als zweites „Exzellenzlabor Europa“. In vielen Belangen haben uns dabei Anne Rennig und nicht zuletzt Kristina Höfer mit großem Engagement unterstützt, auch ihnen sei hier ausdrücklich gedankt.



I.  
Historische Perspektiven und Arbeit am kulturellen Archiv



## „Wie es der Brauch Schutzfliehender heischt ...“

Koppräsenz und Katharsis in ausgewählten Fluchtdramen der griechischen Antike

Heinrich Schlange-Schöningen (Saarbrücken)

### 1. Einleitung

Die attischen Dramen, darunter auch die, in denen es um Hikesie und Asyl, um die Ankunft Fremder und um deren Suche nach Schutz geht, sind auf vielfältige Weise konzeptualisiert worden. Die Geschichte der theoretischen Betrachtung des Dramas beginnt mit der berühmten Katharsis-Definition des Aristoteles, die in den Kontext der Emotionen-Geschichte gehört. Für die Hikesie-Dramen im Besonderen hat die moderne Forschung u.a. das „trianguläre Relationsmodell“ diskutiert, das Josef Kopperschmidt zufolge aus dem Aufeinandertreffen dreier Parteien besteht, dem Feind: *echthros*, dem Schutzsuchenden: *iketes* und demjenigen, der Hilfe geben kann: *soter*.<sup>1</sup> Dieses Muster lässt sich in allen Hikesie- bzw. Asyl-Stücken des attischen Theaters – es sind mindestens sechs verschiedene Dramen – wiederfinden; es ergibt sich aus dem Sachverhalt selbst, muss aber vom Dichter möglichst spannungsreich gestaltet werden. Eine einfache Abfolge nach dem Schema: Verfolgung – Hilferuf – Aufnahme würde kein Drama ergeben, jedenfalls keines, das der Tragödien-Definition des Aristoteles entsprechen würde, der zufolge sich die Nachahmung, die *mimesis*, in dieser Gattung der Dichtung auf eine „bedeutende Handlung“ beziehen muss, dabei aber „nicht nur die Nachahmung einer vollständigen Handlung zum Gegenstand hat, sondern auch das, was Furcht und Mitleid erregt“.<sup>2</sup>

Wendet man Aristoteles auf Kopperschmidt an, dann müsste also das „trianguläre Relationsmodell“ in der dramatischen Umsetzung Emotionen

---

1 Kopperschmidt, Josef: Die Hikesie als dramatische Form. Zur motivischen Interpretation des griechischen Dramas (Diss. Tübingen), Bamberg 1967, 46–52.

2 Aristoteles, Politik, Kap. 6, 1449b25; Kap. 9, 1452a2, zitiert (mit leichter Umstellung) nach: Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5: Poetik, übers. und erläutert von Arbogast Schmitt, Darmstadt 2008, 9; 15. Auch die weiteren Poetik-Zitate stammen aus dieser Ausgabe.

erzeugen, auf der Bühne wie beim Publikum. Der Bezug zu den Emotionen steht auch im Hintergrund des jüngsten Modells, das Donald Mastronarde 2010 mit Blick auf die Stücke des Euripides entwickelt hat: Mit Blick auf die Vielfalt konkurrierender Argumente, die im Drama vorgetragen werden, verwendet er den Begriff der „Juxta-Position“ für das bewusste Konzept des Dichters, konkurrierende moralisch-politische Werte nebeneinander zu stellen.<sup>3</sup> Die Vielzahl gleichzeitiger, spannungsreich miteinander verbundener oder gegeneinander stehender Wertvorstellungen, Empfindungen, Erinnerungen etc. ist auch ein wichtiger Bestandteil des neueren Konzeptes der „Kopräsenz“, das in der jüngeren Vergangenheit an der Universität des Saarlandes diskutiert worden ist.<sup>4</sup> Im Folgenden soll es zunächst um die Möglichkeit einer Annäherung der genannten Konzepte gehen, vor allem des ältesten und des jüngsten, der „Katharsis“ und der „Kopräsenz“. Dabei soll zugleich auch ihre Anwendung auf verschiedene Fluchtdramen des klassischen attischen Theaters in den Blick genommen werden, ausführlich am Beispiel der *Hiketiden* des Aischylos, kürzer an der *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides. Zwei Thesen sollen dazu einleitend formuliert werden:

1. Die – analytisch verstandene – Kategorie der „Kopräsenz“ bietet die Möglichkeit, das poetologische Handeln der attischen Dichter und die Wirkung ihrer Werke besser zu erklären, als dies bislang gelungen ist.
2. Die Kategorie der „Kopräsenz“ korrespondiert in erheblichem Ausmaß mit dem Katharsis-Konzept des Aristoteles, der seinerseits ebenfalls eine analytische Erfahrung beschreibt.

Als Schlussfolgerung aus diesen beiden Thesen ergibt sich eine dritte:

3. Um die analytische Katharsis zu erzeugen, muss der Autor des antiken Dramas Kopräsenzen darstellen, und zwar auf verschiedenen Ebenen, neben der emotionalen z.B. auf der zeitlichen Ebene.

Vorgegangen werden soll folgendermaßen: Zunächst werden die *Hiketiden* des Aischylos als Muster eines attischen Hikesie-Dramas eingeführt (2.). Dann sollen einige Aspekte der griechischen Sozial- und Theatergeschichte erläutert werden, um das Thema des Fluchtdramas historisch zu verorten

---

3 Mastronarde, Donald: *The art of Euripides: Dramatic technique and social context*, Cambridge 2010, 64–87.

4 Brodowski, Dominik/Nesselhauf, Jonas/Solte-Gresser, Christiane/Weber, Florian/Weiershausen, Romana: *Kopräsenz denken! Ein Ansatz für die interdisziplinäre Fluchtfor-*schung, in: *KulturPoetik* 22/2 (2022), 258–292.

(3.). In einem dritten Schritt sollen die *Hiketiden* noch einmal und diesmal mit Hilfe der Kategorien der Kopräsenz und der Katharsis betrachtet werden (4.). Am Ende des Beitrags wird der Versuch stehen, einige poetologische Konsequenzen zu formulieren und an einem weiteren Beispiel aus der antiken Dramenliteratur zu exemplifizieren (5.).

## 2. Die *Hiketiden* des Aischylos

Vor den Toren der Stadt liegt ein heiliger Hain, auf halber Strecke etwa zur Küste. Dort haben sich die Geflohenen versammelt, in der Hoffnung, dass Zeus *afiktor*, der die fremden Ankömmlinge schützt, auch ihnen helfen wird. Zu Schiff haben sie eine weite und eilige Reise unternommen, ihre Heimat am Nil verlassend, verfolgt von einer Gruppe von Männern, die sie zur Heirat zwingen wollen. Nicht weil sie etwa eine Blutschuld begangen hätten, sondern weil sie ihre Cousins nicht heiraten wollen, sind die Frauen das Wagnis eingegangen, quer über das Meer nach Argos zu segeln, um hier Schutz und Aufnahme zu finden.

Diese Ausgangssituation für seine *Hiketiden* hat Aischylos zu Beginn seines Stückes in wenigen Zeilen klargemacht. Die Zuschauer, die in einem März oder April der späteren 460er Jahre v. Chr. im Dionysostheater in Athen der Aufführung folgten, konnten sich nicht nur die räumliche Situation gut vorstellen: Auch von ihren Sitzen aus überblicken sie eine Landschaft mit heiligen Hainen bis zur Küste.<sup>5</sup> Außerdem sahen sie sofort, dass die fliehenden Frauen sich noch außerhalb der Polis befanden; ihre Aufnahme in die Stadt stand ja zur Debatte: Es sind die Töchter des Danaos, die von den Söhnen ihres Onkels Aigyptos verfolgt werden. Sie wollen sich um keinen Preis zur ungewünschten Ehe mit den Aigyptiden zwingen lassen. Aber werden sie vor dieser Bedrohung in der Stadt Argos Schutz finden? Und warum hat ihre Flucht aus Ägypten gerade diese Stadt Griechenlands zum Ziel?

---

5 Unmittelbar vor dem Theater befand sich das Heiligtum des Dionysos Eleuthereus: Judeich, Walter: Topographie von Athen, München 1931, 316–319; Travlos, John: Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen, Tübingen 1971, 537. Zum weiten Blick selbst von den unteren Zuschauerrängen vgl. Melchinger, Siegfried: Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit, München 1974, 127f. mit 277, Anm. 7. Zur Datierung vgl. Meier, Christian: Die politische Kunst der Tragödie, München 1988, 99; Zimmermann, Bernhard: Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Bd. I: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, München 2011, 563.

Geraten hatte ihnen zur Flucht ihr eigener Vater, Danaos, der sie auch begleitet. Über ihn sagen die Danaiden gleich zu Beginn des Stückes, Vers 11–18:

Vater Danaos war's, Ratgeber sowie  
Anstifter des Zwistes, der, lenkend das Spiel,  
Rühmlichste der Nöte uns zuwies:  
Zu fliehn ungesäumt durch die Woge des Meers,  
Zu landen am Strand von Argos, woher  
Sich ja unser Geschlecht kann rühmen voll Stolz  
Durch des Zeus' Anhauch und Berührung der Kuh,  
Der bremsegejagten, zu stammen.<sup>6</sup>

Die Danaiden bringen hier ein Argument vor, das sie sogleich in den kommenden Versen und dann noch einmal in ihren Verhandlungen mit dem König von Argos – er heißt Pelasgos und ist der eigentliche „tragische Charakter“ dieser Tragödie –<sup>7</sup> genauer ausführen werden: Sie sind aus der Heimat Ägypten in die ursprüngliche Heimat geflohen, denn sie stammen von Io ab, jener Hera-Priesterin, die von eben der Göttin, der sie diente, verfolgt wurde, weil Zeus sich in sie verliebt hatte.<sup>8</sup> Erst in Ägypten war Io zur Ruhe gelangt; dort hatte sie ihre menschliche Gestalt wieder gewonnen und den Epaphos geboren, den Urvater der Danaiden und Aigyptiden. Bei Aischylos ist, wie er in Vers 17 sagt, die Zeugung des Epaphos nicht durch eine körperliche Vereinigung von Zeus und Io zustande gekommen, sondern „durch Anhauch und Berührung“.

---

6 Die Zitate aus den *Hiketiden* (und das später folgende aus dem *Agamemnon* des Aischylos) nach: Aischylos – Tragödien. Übersetzt von Oskar Werner, hg. v. Bernhard Zimmermann, Zürich 1996, hier 151.

7 Interessant ist die Namensgleichheit zwischen dem König von Argos und dem autochthonen arkadischen Stammvater der Pelasger, die als Ureinwohner Griechenlands galten. Vgl. V. 250ff., in denen sich Pelasgos selbst als Stammvater der Pelasger vorstellt und dies mit einer geographisch weit ausgreifenden, den Strymon und Dodona einbeziehenden Schilderung seines Herrschaftsraumes verbindet. Zum Mythos der Pelasger vgl. Gschnitzer, Fritz: Art. Pelasgoi, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 9, Stuttgart 2000, Sp. 490f.; Sommerstein, Alan H.: *Aeschylus – Suppliants*, Cambridge 2019, 163.

8 Zum Io-Mythos vgl. Wehrli, Fritz: Io, Dichtung und Kultlegende, in: Rohde-Liegler, Martha (Hg.): *Gestalt und Geschichte*. Festschrift für Karl Schefold, Bern 1967, 196–199; wieder in: Hommel, Hildebrecht (Hg.): *Wege zu Aischylos*, Bd. 2.: Die einzelnen Dramen, Darmstadt 1974, 136–148; zum Danaiden-Mythos vgl. Megas, Georg A.: Die Sage von Danaos und den Danaiden, in: *Hermes* 68, 1933, 415–428; Detienne, Marcel: *Les Danaïdes entre elles ou la violence fondatrice du mariage*, in: *Arethusa* 2 (1988), 159–175.

Hier scheint nun bereits die räumliche, zeitliche und mythische Komplexität des Stoffes auf: Die Danaiden fliehen in gewisser Weise rückwärts, dorthin, von wo Io einst fliehen musste. Io wurde in die Flucht getrieben, damit es nicht zur Vereinigung mit Zeus kommen konnte; die Danaiden fliehen, weil sie die Vereinigung mit ihren Vettern ablehnen. Sie kehren an den Ausgangspunkt ihrer Familiengeschichte zurück. Wie weit sind die Danaiden dann also Fremde in Argos?

Aischylos lässt ein gutes Viertel seiner *Hiketiden* verstreichen, bevor es zur ersten Begegnung zwischen den Danaiden und ihrem Vater Danaos einerseits und dem König Pelasgos andererseits kommt. Und dann liest man, was die Zuschauer in Athen sofort gesehen haben: Die Danaiden sind eine „Schar in unhellenischer Tracht, / Im Prunk barbarischer Kleider und des Stirnbands Schmuck“ (V. 234f.). Pelasgos ist sich unsicher, in welcher Sprache er mit ihnen sprechen kann; er sieht, dass er es nicht mit Frauen aus Argos oder aus Griechenland zu tun hat. Auch das selbständige Handeln der Frauen ist ihm fremd, vertraut nur, dass sie sich mit Zweigen bekränzt haben, „wie es der Brauch Schutzfliehender heischt“ (V. 241).

Im Gespräch mit dem König werden die Danaiden dann betonen, dass sie aus dem Stamm der Argeier entsprossen seien, und als Pelasgos diese überraschende Information vernommen hat und nach dem Grund ihres Kommens fragt, wird er mit der Forderung der Danaiden konfrontiert, sie, die also aus Argos stammen, nicht an die Verfolger auszuliefern, sondern vor den Aigyptiden zu schützen. Pelasgos spricht aus, was dieses Verlangen bedeutet: Krieg. Aber hat er eine Alternative? Liefert er die Danaiden aus, so macht er sich die Götter zum Feind. So oder so geht es um die Existenz der Stadt. Entweder droht der Untergang im Krieg mit den Aigyptiden oder der Untergang durch eine Bestrafung von Seiten des Zeus.<sup>9</sup>

Das ist ein gutes Beispiel für den tragischen Konflikt als des Grundmusters der attischen Tragödie: Es gibt keinen Ausweg, jede Entscheidung kann falsch sein, man wird es mit Folgen des eigenen Handelns zu tun bekommen, die erahnt, aber nicht abgewendet werden können.<sup>10</sup> Wie Aischylos den weiteren Ablauf gestaltet und wie er die Eheverweigerung der Danaiden begründet hat, muss offen bleiben; überliefert ist von der Trilogie nur das eine Stück. Aber klar ist, dass es zu blutigen Auseinandersetzungen

---

9 Vgl. Meier: Die politische Kunst der Tragödie, 99–112; Dreher, Martin: Hikesie und Asylie in den „Hiketiden“ des Aischylos, in: Ders. (Hg.): Das antike Asyl. Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion, Köln 2003, 59–84.

10 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin 2013, 84f.

kommen musste, erzählt der Mythos der Danaiden doch von der Tötung der Bräutigame durch die Bräute. Auch Pelasgos und Danaos werden im Mythos Opfer der Ereignisfolge; Pelasgos verliert seine Herrschaft und sein Leben im Kampf gegen Danaos, und dieser wiederum stirbt durch die Hand des Lynkeus, des einzigen Aigyptiden, der die erzwungene Hochzeitsnacht überlebt hat.<sup>11</sup>

Zurück zu den *Hiketiden*: Die Danaiden können hoffen, dass dem religiösen Gebot des Asyls bzw. besser: der Hikesie stattgegeben wird, wo immer griechische Religion und Sitte anzutreffen sind; andererseits bleibt aber ein Zweifel, ob ihnen tatsächlich geholfen werden wird. Deutlich wird im Verlauf des Stückes, dass der Hinweis auf das gottgewollte Hikesie-Recht nicht ausreicht, um den Schutz zu erlangen, denn gleichzeitig muss sich ein politischer Entscheidungsprozess vollziehen. In dieser unsicheren Lage drohen die Danaiden dem König von Argos sogar mit ihrem Selbstmord im Heiligtum. Das ist die schärfste Drohung, die sie gegenüber Pelasgos vorbringen können: Sollten die Argeier versuchen, sich der positiven Entscheidung zu entziehen, würden sie einen doppelten Frevel zu verantworten haben, weil sie erstens den Schutzflehenden nicht geholfen hätten, was den Zorn des Zeus hervorrufen muss (V. 347), und zweitens durch deren Selbstmord, den sie, die Argeier, zu verantworten hätten, auch noch das Heiligtum auf das Schlimmste befleckt hätten. Pelasgos befindet sich damit in einer denkbar schlechten Lage.

Die *Hiketiden* des Aischylos enthalten damit eine höchst komplexe, vierfache Begründung des Schutzverlangens: Den Danaiden Schutz zu gewähren würde

1. dem Gebot des Zeus Hikesios entsprechen,
2. die Reinheit des Kultbezirkes sicherstellen, in dem sich die Danaiden aufhalten,
3. die gemeinsame Abstammung aus Argos in positivem Sinne ernst nehmen und
4. die Begründung der Danaiden akzeptieren, dass eine Ehe mit den Vetter, den Aigyptiden, für sie unzumutbar sei, zumal angesichts der Gefahr, dass die Ehen mit Gewalt erzwungen würden.

---

11 Zu den Rekonstruktionsversuchen vgl. Winnington-Ingram, Reginald Pepys: The Danaid trilogy, in: Journal of Hellenic Studies 81 (1961), 141–152 (dt.: Die Danaiden-Trilogie des Aischylos, in: Hommel (Hg.): Wege zu Aischylos, Bd. 2, S. 57–82); Sicherl, Martin: Die Tragik der Danaiden, in: Museum Helveticum 4 (1986), 81–110, hier 98f.; 101–105; Meier: Die politische Kunst der Tragödie, 104f.

Hier stehen also starke religiöse Gründe neben weiteren Aspekten wie der gemeinsamen Herkunft und einem gewissen Anspruch der Frauen auf Selbstbestimmung und Unverletzlichkeit.

Die komplexe Begründung bedeutet aber zugleich noch etwas Anderes: Wenn es so vieler und so starker Gründe bedarf, um die Hikesie durchzusetzen, stellt sie doch offenkundig kein selbstverständliches religiöses Recht mehr dar; sie ist vielmehr in der Gefahr, der politischen Rationalität unterworfen zu werden. Herodot, der Zeitgenosse des Aischylos, hat entsprechende Vorgänge, die sich in griechischen Städten an der kleinasiatischen Küste abgespielt haben sollen, wenige Jahre nach der Aufführung der *Hiketiden* in seinen *Historien* geschildert.

### 3. Theater und Fremde im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Datiert man die klassische Epoche des attischen Theaters auf die Jahre von Phrynichos, der um 508 v. Chr. seinen ersten Sieg im Dramenwettbewerb errungen haben soll, bis zum Tod von Euripides und Sophokles 406/405 v. Chr., dann muss man für diese etwa einhundert Jahre von einer beeindruckenden „Dramen-Produktion“ ausgehen. Im Verlauf der jährlich abgehaltenen Dionysien sind allein etwa neunhundert Dramen aufgeführt worden, und die Zahl vergrößert sich noch, zählt man auch die Festspiele der Lenäen hinzu, die allerdings mehr Komödien als Tragödien zur Aufführung brachten und auch später einsetzten.<sup>12</sup> Da die Archonten aus einer größeren Zahl von angebotenen Stücken die drei Trilogien (bzw. Tetralogien, wenn man die Satyrspiele mitzählen will) aussuchten, die sie für am besten geeignet hielten, müssen wohl weit über eintausend Stücke geschrieben worden sein. Leider sind auch die aufgeführten Dramen der drei großen Dichter nur zum Teil erhalten, von angeblich 90 Dramen des Aischylos nur sieben, von 123 des Sophokles ebenfalls nur sieben und von den mindestens 75 des Euripides 18, insgesamt also 32.<sup>13</sup> Es ist vielleicht gewagt, vielleicht aber auch aufschlussreich, auf dieser schmalen

---

12 Zum attischen Theater-Kalender und zum Ablauf der Theater-Agone bei den Dionysien vgl. Pickard-Cambridge, Arthur: *The Dramatic Festivals of Athens*, sec. ed. Oxford 1968, 63–67 (sowie 40–42 zu den Lenäen); Meier: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, 62–74.

13 Vgl. Schadewaldt, Wolfgang: *Die griechische Tragödie* (Tübinger Vorlesungen, Bd. 4), Frankfurt/M. 1991, 44; Zimmermann: *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, 562f.; 575; 588.

Grundlage eine thematische Analyse vorzunehmen um zu eruieren, welche politischen Fragen im Verlauf des 5. Jahrhunderts in Gestalt des Mythos auf der Bühne diskutiert wurden. Die Basis dafür lässt sich durch die oftmals überlieferten Titel der verlorenen Stücke allerdings kaum verbreitern, denn wenn auch der mythologische Hintergrund in vielen Fällen bekannt ist, erlaubt dies doch keine Vermutung darüber, was der Dichter aus dem Stoff gemacht hat bzw. warum die Archonten gerade seine Version für die Aufführung ausgewählt haben, – vielleicht „nur“, weil eine hohe literarische Kunst erkannt wurde, oder doch eher, weil der Dichter zentrale Probleme der attischen Demokratie auf die Bühne brachte. Gewiss wurden etliche politische Grundfragen angesprochen, etwa das Problem, wie die Stadt im Kriegsfall mit dem Leben ihrer Bürgersoldaten umgehen sollte: risikobereit oder defensiv-vorsichtig, – eine Frage, die im *Agamemnon* des Aischylos behandelt wird (V. 438ff.). Hier, im *Agamemnon*, einem Teil der *Orestie*, geht es zugleich auch um das große Problem der politischen Anarchie (V. 882ff.), die droht, wenn das bestehende System aus der Balance gerät: Dann kann „das Volk, voll Lärmens, herrenlos / Den Rat leicht stürzen [...]“ (V. 883f.). Die *Orestie* insgesamt dreht sich um die Blutschuld, um über Generationen fortgesetzte Blutrache, nicht endende Gewalt, die vielleicht doch durch (neue) Rechtspraktiken wie die Blutsgerichtsbarkeit des Areopags beigelegt werden kann. Immer wird man danach fragen dürfen, ob die Zuschauer jene Katharsis erlebten, mit der Aristoteles die Tragödie erklärt, ja definiert hat:

Die Tragödie ist also Nachahmung einer bedeutenden Handlung, die vollständig ist und eine Größe hat. In kunstgemäß geformter Sprache setzt sie die einzelnen Medien in ihren Teilen für sich ein, lässt die Handelnden selbst auftreten und stellt nicht in Form des Berichts geschehene Handlungen dar. Durch Mitleid (*eleos*) und Furcht (*phobos*) bewirkt sie die Reinigung eben dieser Gefühle. (*Poetik*, Kap. 6, 1449b25)

Geht man von dieser Definition aus, muss eine Tragödie keineswegs zu einer inhaltlichen Lösung für das behandelte (politische) Problem führen; es würde ausreichen, wenn dessen Tragweite deutlich würde. Und der Mythos schafft die gleichzeitig notwendige Distanz, die es erlaubt, aus der Erregung wieder heraustreten zu können, Schaudern oder Furcht hinter sich zu lassen. Eben das war während und nach der – wahrscheinlich im Jahr 492/1 v. Chr. erfolgten – Aufführung des Stückes, das Phrynichos über den „Fall Milets“ im Ionischen Aufstand gedichtet hatte, nicht möglich

gewesen.<sup>14</sup> Die Athener waren damals, wie Herodot (VI 21) berichtet, über die Darstellung dieses politisch-militärischen Scheiterns, an dem sie selbst beteiligt gewesen waren, in größte Erregung geraten, hatten den Dichter nach der Aufführung bestraft und jegliche Wiederaufführung verboten.<sup>15</sup> Zeitgenössische Stoffe waren damit nur noch schwer auf die Theaterbühne zu bringen. Phrynichos hat mit seinen *Phönissen* noch einen Versuch unternommen, dabei aber einen Sieg der Athener thematisiert, und Aischylos ist ihm einmal – mit den *Persern* – gefolgt, wobei er das Leiden nicht der Griechen, sondern ihrer unterlegenen Gegner vorgeführt hat. Weitere Dramen des 5. Jahrhunderts mit unmittelbarem Gegenwartsbezug sind dann wohl nicht mehr aufgeführt worden.

Die übrigen Stücke, die erhalten sind und in denen – anders als in den *Persern* des Aischylos – die ferne mythische Vergangenheit heraufbeschworen wird, lassen sich nun in grober Gliederung folgendermaßen gruppieren:

1. Für eine erste Gruppe könnten Stücke angeführt werden, die blutige Machtkämpfe mit Verstrickungen in Blutschuld und generationenübergreifende Rache zeigen; so z.B. die *Orestie* des Aischylos, die *Elektra* des Sophokles, die *Andromache* oder die *Phönikerinnen* des Euripides.
2. Thematisch eng verbunden könnte eine zweite Gruppe aus den Dramen gebildet werden, in denen menschlich-maßloses Machtstreben, der Verfall in Hybris und der Untergang von Poleis (wie Troja) blutige Spielarten von Politik präsentieren; so z.B. die *Antigone* und die beiden Ödipus-Stücke des Sophokles, daneben z.B. auch die *Bakchen* und die *Troerinnen* des Euripides.
3. Die eher persönliche Deformation, zu der maßloser Ehrgeiz oder schwere Ehrenkränkung führen kann, steht im Zentrum einer dritten Gruppe, mit den Beispielen des *Aias* und des *Philoktetes* des Sophokles.
4. Die vierte Gruppe hat in gewisser Weise einen familiären Zuschnitt, geht es doch um das Problem von Treue und Untreue oder überhaupt der Nähe und Entfremdung zwischen Personen; Beispiele dafür wären die *Trachinierinnen* des Sophokles oder der *Hippolytos* des Euripides.
5. Die fünfte und letzte Gruppe könnte Stücke mit Flucht- und Fremdheits-Geschichten umfassen, so wie in der Forschung, etwa von Bernek, auch

---

14 Vgl. Zimmermann: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, 558f.

15 Vgl. Zimmermann: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, 492.

von den „Hikesie-Dramen“ gesprochen wird;<sup>16</sup> allerdings soll die Gruppe der „Flucht-Stücke“ hier etwas weiter gefasst werden, als es für die „Hikesie-Dramen“ in der Regel geschieht, indem neben den *Hiketiden* des Aischylos, den *Kinder des Herakles* und den *Schutzflehenden Müttern* des Euripides auch die *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides sowie der *Ödipus auf Kolonos* des Sophokles dazugezählt werden, in gewisser Weise auch die *Medea* des Euripides.

Betrachtet man die Aufführungsdaten der zuletzt genannten Stücke: die *Hiketiden* 461 v. Chr., die *Medea* 431 v. Chr., die *Herakliden* 430 v. Chr., die *Schutzflehenden Mütter* 424 v. Chr., die *Iphigenie bei den Taurern* 416 v. Chr. und der *Ödipus auf Kolonos* 401 v. Chr., so lässt sich schon einmal festhalten, dass Flucht und Fremdheitserfahrungen für die Athener des 5. Jahrhunderts kein nebensächliches, sondern im Gegenteil ein offenkundig gesellschaftlich und politisch wichtiges Thema dargestellt haben. Das ist auch nicht überraschend, wenn man sich an ihre zeitgenössischen Erfahrungen erinnert, die stichwortartig durch Begriffe wie Metöken, Ostrakismos, Exil, Apoikien, Kriegsgefangenschaft, Versklavung und Bürgerrecht umrissen werden können. Letztlich geht es bei dieser historischen Dimension und bei ihrer literarischen Umformung um das Grundproblem der Konstituierung der Bürgergemeinschaft in der Polis: Wer gehört dazu, wie stabil ist die Zugehörigkeit, kann sie revidiert werden? Und wie geht man als Bürgergemeinschaft mit den verschiedenen Formen von Fremdheit um?

Nun kann dieses historische Themenfeld hier nicht in seinem ganzen Umfang dargestellt werden. Aber einige wenige Hinweise sollen doch die Annahme begründen, dass Fremdheit und Flucht für die Athener des 5. Jahrhunderts politisch von großer Bedeutung waren.

Zunächst muss dabei in Erinnerung gerufen werden, dass die Athener seit Beginn des 5. Jahrhunderts eine aktive und durchaus positiv konnotierte Fremdenpolitik betrieben haben: Fremde waren in Athen erwünscht, und wenn man bei der Vergabe des Bürgerrechts auch sehr restriktiv war, so hat man den Fremden als Metöken doch einen rechtssicheren Status verliehen. Von Themistokles berichtet Diodor nicht nur, dass er die Athener dazu überredete, jedes Jahr zwanzig neue Trieren auf Kiel zu legen, was beträchtliche Kosten verursachte, sondern auch dazu, die Metöken und die Handwerker von den Steuern zu befreien, sie *ateleis* zu machen (XI 43,3). Und Themistokles, so Diodor, habe damit das Ziel verfolgt, eine große

---

16 Bernek, Rüdiger: Dramaturgie und Ideologie. Der politische Mythos in den Hikesiedramen des Aischylos, Sophokles und Euripides, München 2004.

Menge von Fremden nach Athen zu locken, was wiederum der Stadt mehr Wirtschaftskraft und größere militärische Mittel verschaffen sollte.

Diese Funktion von Fremden, die als Metöken in Athen lebten, Steuern zahlten und im Kriegsfall sogar die attischen Kontingente auffüllen sollten, dürfte den Athenern stets bewusst gewesen sein; in der politischen Argumentation spielt sie jedenfalls häufiger eine Rolle, bis hin zu den nach dem Peloponnesischen Krieg geschriebenen *Poroi* Xenophons.<sup>17</sup> Um Athens Wirtschaft zu fördern, sollten Xenophon zufolge neue Metöken gewonnen werden, und um das zu erreichen, empfahl er Belohnungen für die Athener, die als *proxenoi* bereits zahlreiche Metöken vertraten. Denn eine solche Maßnahme würde „die Metöken gewogener machen, und aller Wahrscheinlichkeit nach dürften alle Heimatlosen (*apolides*) die Metökie in Athen anstreben und unsere Einnahmen vergrößern“ (2,7).<sup>18</sup> Dass eine große Zahl von Fremden in Athen – und diese Stadt war während des 5. Jahrhunderts sicher die mit der „internationalsten“ Bevölkerung in der griechischen Welt – auch kritisch gesehen werden konnte, macht der unbekannte, Pseudo-Xenophon genannte Autor einer zwischen 431 und 411 entstandenen *Athenaion Politeia* deutlich, wenn er über die Fremden und die Sklaven in Athen schreibt:

Bei den Sklaven wiederum und den Metöken herrscht in Athen die größte Zügellosigkeit, und es ist hier weder erlaubt, sie zu schlagen, noch wird der Sklave dir (auf der Straße) aus dem Weg gehen. [...] Wo es nämlich eine Seemacht gibt, ist es aufgrund des Geldes notwendig, den Sklaven zu dienen, damit wir von den Einnahmen erhalten, die er (sc. der Sklave) erwirtschaftet, und sie freizulassen. [...] Deshalb also haben wir auch für die Sklaven gleiches Recht auf Rede eingeführt gegen die freien (Männer) und für die Metöken gegen die Bürger der Stadt, weil die Stadt der Metöken bedarf wegen der Fülle der Handwerksfertigkeiten und wegen der Flotte. (I 10–12)<sup>19</sup>

---

17 Xenophons Kleine historische und ökonomische Schriften. Gr.-dt. hg. und übers. von Wolfgang Will, Berlin 2020, 203–245. Vgl. Schorn, Stefan: Xenophons *Poroi* als philosophische Schrift, in: *Historia* 60 (2011), 65–93.

18 Vgl. Spahn, Peter: Fremde und Metöken in der Athenischen Demokratie, in: Demandt, Alexander (Hg.): *Mit Fremden leben. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 37–56, hier 43; Schorn: Xenophons *Poroi* als philosophische Schrift, 76f.

19 Ps.-Xenophon: *Die Verfassung der Athener*. Gr. u. deutsch, hg., eingeleitet u. übers. v. Gregor Weber, Darmstadt 2010. Vgl. Spahn: *Fremde und Metöken*, 53.

Diese kritische Stellungnahme des früher als „alter Oligarch“ bezeichneten Autors zu den attischen Metöken kommt um das Eingeständnis nicht herum, dass man die Fremden eben braucht. Und die wenigen Zahlen, die zum Verhältnis von Bürgern zu Metöken vorliegen, bestätigen diesen Befund: Thukydides sagt über das Heer der Athener zu Beginn des Peloponnesischen Krieges, dass es aus 13.000 Bürgern und 3000 Metöken bestanden habe (II 13; II 31). Peter Spahn hat diese Zahlen in einem Aufsatz über „Fremde und Metöken in der Athenischen Demokratie“ aufgegriffen und argumentiert, man könne sie „mit einigen Vorbehalten [...] hochrechnen auf etwa 40.000 Bürger und 10.000 bis 15.000 Metöken, also ein Verhältnis von 4:1 bis 3:1“.<sup>20</sup> Am Ende des 4. Jahrhunderts sollen es dann nur mehr 21.000 Bürger gewesen sein, neben 10.000 Metöken, so dass sich ein Verhältnis von 2:1 ergeben hätte.

Wenn den Athenern also beständig vor Augen stand, dass sich in ihrer Polis zahlreiche Fremde aufhielten und dass man ohne sie schlechter ausgekommen wäre, so dürfte ihnen auch die religiöse Dimension der Hikesie, des Schutzflehens, die im Zentrum der *Hiketiden* des Aischylos steht, präsent gewesen sein. Auf unterhaltsame Art wird das in Herodots *Historien* deutlich, vorgelesen angeblich auch auf der Agora von Athen und von den Athenern mit einem großen Geldgeschenk belohnt.<sup>21</sup>

Im ersten Buch seiner *Historien* berichtet Herodot von der Eroberung Lydiens durch den persischen Großkönig Kyros; als Statthalter über Sardes setzte Kyros den Lyder Paktyas ein, der aber alsbald von ihm abfiel (I 155–160). Kyros schickte daraufhin eine Streitmacht gegen Paktyas, dieser aber floh vor seinen Verfolgern und gelangte in die griechische Küstenstadt Kyme. Kyros' General Mazares verlangte umgehend seine Auslieferung.

Jetzt, so Herodot weiter, hatten die Einwohner von Kyme ein Problem: Wie sollten sie mit dem schutzflehenden Paktyas verfahren? Mussten sie ihm Hilfe gewähren oder durften sie ihn ausliefern? Man schickte eine Gesandtschaft in das überregionale Heiligtum der Branchiden und erhielt die Antwort, man sollte Paktyas an die Perser ausliefern. Konnte man aber diesem Orakelspruch trauen? Konnte der Gott Apollon eine solche Weisung gegeben haben, die im Widerspruch zum göttlichen Recht stand?

---

20 Spahn: Fremde und Metöken, 50.

21 Die Quellenstellen dazu (Plutarch, Eusebios, Hieronymus, Markellinos) in: Herodot – *Historien*, Gr.-dt. hg. v. Josef Feix, München 1963, Bd. 2, 1270–1273 (Testimonien 14–18).

Die Aristokraten von Kyme schickten vorsichtshalber eine zweite Gesandtschaft, aber diese erhielt denselben Spruch. Nun kommt Herodots Pointe:

Aristodikos, einer der adligen Gesandten, „ging im Tempelbezirk ringsumher und nahm die Vogelnester aus, Sperlinge und andere Vögel, die im Gebäude nisteten. Unterdessen soll eine Stimme aus dem Heiligtum erklingen sein, die zu Aristodikos sprach: ‚Frevler, was wagst du zu tun? Die bei mir um Hilfe suchen, vertreibst du aus dem Tempel?‘ Darauf antwortete Aristodikos schlagfertig: ‚Herr, so hilfst Du selbst den Schutzbedürftigen; die Bewohner von Kyme aber forderst du auf, ihren Schützling preiszugeben?‘ Und der Gott erwiderte: ‚Ja, das befehle ich. Ihr sollt freveln und dadurch schneller zugrunde gehen, damit ihr in Zukunft nicht mehr hierher kommt und das Orakel befragt, ob ihr Schutzflehende ausliefern sollt.‘ (I 159)<sup>22</sup>

Die unbedingte Gültigkeit des religiös begründeten Hikesie-Anspruchs wird in dieser Erzählung auf drastische Weise herausgestellt. Herodot fährt dann fort: Die Einwohner von Kyme wollten nun Paktyas zwar nicht ausliefern, aber auch nicht durch einen persischen Angriff zugrunde gehen. Sie überstellten Paktyas nach Mytilene, und als die Mytilener ihn dann ihrerseits ausliefern wollten, holten sie ihn dort wieder ab, um ihn in Chios abzuliefern. Die Chier wiederum vollendeten dann den Frevel: Von ihnen wurde Paktyas „aus dem Tempel der Athene Poliuchos mit Gewalt herausgeholt und ausgeliefert. Die Chier erhielten als Belohnung dafür die Landschaft Atarneus“ (I 160). Deren Erträge galten deshalb über lange Zeit als unfrohm; sie waren als Opfergaben nicht zu verwenden.

Herodots Erzählung lässt keinen Zweifel daran, dass Kyme, Mytilene und Chios alle drei einen schweren Frevel begangen hatten, dass sie alle gegenüber dem göttlich geschützten Hikesie-Anspruch versagt hatten. Aber für alle bestand genau das Dilemma, das auch in den *Hiketiden* des Aischylos vorgeführt worden war, etwa 20 Jahre vor Herodots Lesungen in Athen. Damit zurück zu Aischylos: Noch intensiver als Herodot beschreibt er, wie Flüchtlinge auf der Gültigkeit des Schutzanspruches bestehen, indem sie sich auf die Götter und dabei an erster Stelle auf Zeus Hikesios berufen.

---

22 Herodot. Historien, I. Band. Gr.-dt. hg. v. Josef Feix, München 1963, 149.

#### 4. Die Hiketiden und die Kategorien der Kopräsenz und der Katharsis

Aus dem Vorangegangenen sollte die Komplexität der Argumente in den *Hiketiden* bereits deutlich geworden sein. Lässt sich das Stück nun mit den Konzepten der Kopräsenz und der Katharsis noch tiefer durchdringen? Kann mit der jungen Kategorie der Kopräsenz, um mit ihr zu beginnen, die Situation der Danaiden und auch die der Zuschauer in Athen besser verstanden und ein tieferer Einblick in die Relevanz und Bedeutung des Fluchthemas gewonnen werden?

Wenn die Kategorie der Kopräsenz den Saarbrücker Kolleginnen und Kollegen zufolge

eine vielschichtige Situation von Überlagerungen sowohl aus dem Blickwinkel von Individuen als auch aus einem Blickwinkel der Gesellschaft berücksichtigt und somit die kulturelle ‚Vielheit‘ und soziale ‚Diversity‘ automatisch mitdenkt, gar impliziert,<sup>23</sup>

und wenn man, wie von den Autoren vorgeschlagen, fünf Dimensionen von Kopräsenz unterscheidet: zeitliche Kopräsenzen, räumliche Kopräsenzen und deren Ausprägungen in Gestalt von „sozialer“, „subjektiver“ und „materialer“ Kopräsenz, dann führt die Anwendung auf die Fluchtgeschichten im antiken Theater zu diesen Befunden und Überlegungen:

Erstens wird die Situation im Theater in Athen deutlicher: Die Fremden, die als Metöken in Athen leben, sind auch als Zuschauer im Theater präsent, und neben ihnen sicher auch noch andere Fremde. Dies wird bei den Dionysien im Frühsommer stärker der Fall gewesen sein als bei den im Winter stattfindenden Lenäen, aber doch sicher auch dann.

Zweitens sind zeitgenössische Stoffe die Ausnahme und mythische Stoffe die Regel im attischen Drama: Damit ist beinahe immer die zeitliche Kopräsenz von Vergangenheit und Gegenwart gegeben und von den Zuschauern erlebt worden, bei jeder der so häufigen Anspielungen auf die eigene Politik im Inneren und nach außen, auf das Verhältnis zu Argos etwa oder auf die Redefreiheit in Athen.

Drittens kann man mit dem Kopräsenz-Ansatz gut nachvollziehen, was die attischen Tragiker zu leisten vermögen. Für Aischylos und seine *Hiketiden* bedeutet dies, dass der Autor die Perspektive der Flüchtlinge mitdenkt. Denn die geflohenen Danaiden treten als sprechende Rolle auf und bestimmen das Geschehen während des gesamten Stückes. Es sind imaginierte

---

23 Brodowski/Nesselhauf/Solte-Gresser/Weber/Weiershausen: Kopräsenz denken!, 259.

fremde Subjekte, die ihrerseits indes mit dem Hinweis auf ihre Abstammung von Io beanspruchen, eng mit der Bevölkerung von Argos verbunden zu sein. Wenn der Fremde die gleiche Abstammung beansprucht wie der Einheimische, ist das eine weitreichende Herausforderung für den Zuschauer: Wie weit reicht das Gemeinsame, wo gibt es doch das Trennende?

Viertens erschließt sich das zeitliche Gefüge der Analyse. Auf dieser zeitlichen Ebene laufen die *Hiketiden* zunächst linear ab: Am Anfang steht die Ankunft vor Argos, dann folgen die Verhandlungen, am Ende die Aufnahme in die Stadt, zu sehen als Aufbruch der Danaiden und ihres Vaters ins Innere der Polis. Trotz dieser Linearität gibt es eine Kopräsenz verschiedener Zeitstufen und Zeitformen: Einerseits wird im Verlauf des Stückes eine lange Vorgeschichte mitsamt der Fluchtmythen eingebracht, andererseits erleben die Zuschauer eine Zuspitzung auf die Entscheidung, die dringend fallen muss, und eine noch größere Anspannung durch das Erscheinen des Boten: Die Verfolger sind in der Nähe, ihr Bote tritt auf, fordert und droht, will die Danaiden mit sich schleppen.

Diese Dimension der zeitlichen Kopräsenz erscheint für die *Hiketiden* besonders bedenkenswert. Wenn die Kopräsenz von Gegenwart und Geschichte im attischen Drama ohnehin allgegenwärtig ist, weil Gegenwarts- politik im mythischen Rahmen behandelt wird, so hat Aischylos hier einen Stoff gefunden und behandelt, der die zeitliche Kopräsenz sogar auf drei Stufen entfaltet: Stufe eins ist die Gegenwart der Athener mit ihren zeitgenössischen Erfahrungen mit Fremden und Flucht, Stufe zwei die auf der Bühne gezeigte Geschichte der Danaiden und Stufe drei deren Rückgriff auf den Mythos mit einer noch fernerer Vergangenheit, in der Io ihre Heimat verlassen musste.

Fünftens ist auch auf der politischen Ebene die zeitliche Kopräsenz klar zu erkennen, und hier fasst man sie sogar als ein wichtiges Gestaltungselement, weil der Dichter die politische Gegenwart einbeziehen muss oder will. Denn es gibt eine politische Kopräsenz, die den Mythos durchbricht, erlebt man doch in den *Hiketiden* zumindest protodemokratische Entscheidungsverfahren: Die Danaiden verstehen das zunächst nicht; ist nicht der König die einzige relevante Instanz, wenn es um die Entscheidung über ihre Hikesie geht? Die Zuschauer erleben aber ihre eigene politische Rolle in der Volksversammlung jetzt auf der Theaterbühne: Ohne ihr Votum können die wichtigen Entscheidungen nicht getroffen werden. Die Zuschauer müssen aber zugleich nachvollziehen, dass sie historisch bedingte politische Subjekte sind: Die neuen Entscheidungsformen der Demokratie haben sich durch politisches Handeln entwickelt, sie sind nicht

selbstverständlich, sie stießen in ihrer Anfangszeit auf Unverständnis und Nachfragen.

Sechstens: Erlaubt die Kategorie der Kopräsens nicht auch ein tieferes Verständnis der Protagonistinnen? Die Danaiden sehen zwar fremd und exotisch aus, sie kommen aus Ägypten, sie stammen aber von Io ab und damit aus Argos. Sie berufen sich auf die ihnen unbekannte Heimat Argos, die sie aufnehmen müsse. Sie sprechen Griechisch, obwohl sie aus Ägypten kommen; sie beten zu den griechischen Göttern, obwohl in Ägypten andere Götter verehrt werden, wie der Bote der Aigyptiden deutlich macht.<sup>24</sup> Die Danaiden zeigen zudem eine „Doppelidentität“, die für den Zuschauer schwer zu entschlüsseln ist. Sie erklären nur ganz unzureichend ihre Beweggründe; dabei verstehen sie die moralischen Forderungen ihres Vaters: Die Bürger von Argos sollen sie als griechische Frauen erkennen. Aber ihr Verhalten bei der Ankunft ist extrem gewaltbereit, ja geradezu durch „Wahnsinn“ im Sinne der äußersten sozialen und religiösen Differenz gekennzeichnet.<sup>25</sup> Sie sind zum Selbstmord bereit, bereit zur Befleckung des Heiligtums. Das Gewaltpotential der Danaiden wird politisch ausgeglichen, lebt aber später wieder auf. Und wie anfangs angedeutet, mögen manche Zuschauer gewusst, viele aber gehaut haben, dass mit der Aufnahme dieser Frauen in Argos das Drama keineswegs zu Ende war. Schon im Verlauf der *Hiketiden* kommt der Zweifel auf, ob sich die Danaiden überhaupt in die Polisgemeinschaft integrieren lassen würden. Der Zuschauer, der den Mythos kennt, ahnt, dass die Integration entweder nicht gelingen wird oder doch nur über einen langen, mühsamen Prozess erreicht werden kann. Es wird zum Mord an den Aigyptiden und damit zur sakralen Verunreinigung der Stadt kommen.

Am Ende der nicht erhaltenen Trilogie könnte ein Gerichtsverfahren und eine Entsühnung der Hiketiden vorgeführt worden sein; wenn das der Fall gewesen sein sollte, hätte das „moderne“ politische Verfahren der Rechtsfindung die Unsicherheiten beendet und eine „Integration“ ermöglicht, die vorher nur scheinbar möglich war. So lautet eine gängige Hypothese zum Ablauf der gesamten Trilogie.<sup>26</sup>

---

24 Die religiöse Differenz, die sich ebenfalls als Aspekt von Kopräsens fassen ließe, wird von Aischylos in den *Hiketiden* nicht weiterentwickelt. In der *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides ist das dagegen durchaus der Fall, und noch stärker in seinen *Bacchen*.

25 Vgl. Gerolemou, Maria: *Bad women, mad women. Gender und Wahnsinn in der griechischen Tragödie*, Tübingen 2011, 132–178.

26 Sicherl: *Die Tragik der Danaiden*, 101f.

Diese Deutung erscheint allerdings zweifelhaft, wenn man die Ergebnisse ernst nimmt, die sich aus der Anwendung der Kopräsens-Kategorie ergeben: Auch nach der rechtlichen Aussöhnung wären alle Befunde, die hier formuliert worden sind, noch gültig. Die Polis müsste mit allen diesen Spannungen weiterleben. Allein, dass Frauen verlangen und durchsetzen, in der Deutlichkeit gehört und gesehen zu werden, wie es hier geschieht, lässt sich nicht vergessen machen. Die Kopräsens auf der Bühne – und in der attischen Gesellschaft – zeigte sich dann auch in einer zweifachen, widersprüchlichen Rolle von Frauen, hier der Danaiden: Sie erzwingen es, religiös und politisch ernst genommen zu werden, aber sie haben auch einen Vormund, ihren Vater Danaos, der z.T. die Verhandlungen führt. Es ist aber nicht Danaos, es sind seine Töchter, die die Aufnahme in Argos durch ihre Drohungen durchsetzen. Gerade in diesem 6. Punkt, in der Analyse der Rolle der Danaiden, entschlüsselt die Kategorie der Kopräsens politisch-soziale Dimensionen deutlicher, als es eine einfache Inhaltsangabe des Stückes leisten könnte.

Siebtens: Es gibt aber noch einen weiteren Aspekt in Gestalt der emotionalen Kopräsens, die man entweder unter die subjektive Kopräsens subsumieren oder andererseits als eigenständige Dimension fassen könnte: Angst und Hoffnung prägen das Verhalten der nach Argos geflohenen Danaiden, wobei sie auch – zeitlich kopräsent – an die Gefühle erinnern, die ihre Stammutter Io in ihrer Not, von Hera verfolgt, erleiden musste. Aber die Danaiden bedrohen die Stadt auch, die sie aufnehmen soll, einmal schon während des Stückes, weil sie den schlimmsten Frevel ankündigen, falls man ihrer Hikesie-Bitte nicht entsprechen wird, daneben aber noch ein zweites Mal aufgrund ihrer Fremdheit und der offenen Frage, ob ihre Aufnahme in die Stadt nicht böse Folgen haben muss. So erleben auch die „Nicht-Fremden“, die auf der anderen Seite stehen, Pelasgos und die Argeier, ebenfalls Angst und Unsicherheit. Am Anfang befinden sie sich unverschuldet im nicht auflösbaren Dilemma: Die Danaiden aufzunehmen, bedeutet Krieg; sie nicht aufzunehmen, ist Frevel gegenüber den Göttern. Sind sie aber einmal aufgenommen, wer weiß, wie es dann weitergehen wird? Diese emotionale Kopräsens begleitet den Prozess der rationalen Entscheidungsfindung im politisch-religiösen Dilemma also auf beiden Seiten; sie zeigt, wie viel Unsicherheit bzw. Verunsicherung mit einer Politik verbunden ist, die an hohen Werten festhält, die aber auch einen hohen Preis haben.

Von der emotionalen Kopräsens ist es nun nur ein kleiner Schritt zur Kategorie der Katharsis bei Aristoteles. Einleitend wurde die These formu-

liert, dass die Kategorie der „Kopräsens“ in erheblichem Ausmaß mit dem Katharsis-Konzept des Aristoteles korrespondiere, weil auch dieses analytisch sei. Analytisch ist hier nicht nur so gemeint, dass die Definition selbst eine analytische sei; das ist bei Aristoteles ohnehin der Fall. Gemeint ist auch, dass nach dem Verständnis des Aristoteles den Emotionen, die durch die Tragödie erzeugt werden, also Mitleid und Furcht, eine analytische, weil vernunftgemäße Funktion zukommt. Die einschlägige Passage aus der *Poetik* soll noch einmal zitiert werden:

Die Tragödie ist also Nachahmung einer bedeutenden Handlung, die vollständig ist und eine Größe hat. In kunstgemäß geformter Sprache setzt sie die einzelnen Medien in ihren Teilen für sich ein, lässt die Handelnden selbst auftreten und stellt nicht in Form des Berichts geschehene Handlungen dar. Durch Mitleid (*eleos*) und Furcht (*phobos*) bewirkt sie die Reinigung eben dieser Gefühle. (*Poetik*, Kap. 6, 1449b24)

Der griechische Text lässt die Richtung der Reinigung erkennen: Es sind die genannten Gefühle (oder Affekte) selbst, Mitleid und Furcht, die durch das Geschehen auf der Bühne gereinigt werden, so dass sich der Gedanke auch folgendermaßen ausdrücken lässt: Die Nachahmung vollbringt durch Mitleid und Furcht die Reinigung eben dieser Gefühle.

Intensiv hat man – seit Jahrhunderten – über diese Definition diskutiert; die Deutungs- und Forschungsgeschichte zur Definition lässt sich kaum überblicken.<sup>27</sup> Stammt der Katharsis-Begriff aus der Medizin oder aus dem Kult? Wie hat man sich den Vorgang der Reinigung vorzustellen? Werden die genannten Gefühle aufgelöst, also beseitigt? Oder bestehen sie – in gereinigter Form – weiter? Und wie können die genannten Affekte – Mitleid (*eleos*) und Furcht (*phobos*) – eigentlich durch das Drama hervorgerufen werden?

Nun hat die jüngere Forschung – zu nennen ist hier vor allem der Kommentar zur *Poetik* von Arbogast Schmitt aus dem Jahr 2008 – herausgearbeitet, dass man Aristoteles falsch verstehen würden, wollte man die Vernunft bzw. das Erkenntnisvermögen des Menschen von seinen Gefühlen trennen. Für Aristoteles gibt es bereits eine „emotionale Intelligenz“, die für den Menschen ebenso konstitutiv ist wie sein mimetisches Verhalten;

---

27 Vgl. Schmitt, Arbogast: Aristoteles. *Poetik*, Darmstadt 2008, 333–348; 476–510. Aus der umfangreichen Forschungsliteratur sei hier nur genannt: Rapp, Christof: Katharsis der Emotionen, in: Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hg.): Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles, Berlin 2007, 149–172, bsd. 156–163.

konstitutiv sind ebenso sein Erkenntnistreben und das mit diesem Streben verbundene Lustempfinden. So zu formulieren, bedeutet, der Schmitt'schen Deutung der aristotelischen Katharsis zu folgen, die ihrerseits auf einer Durchdringung der Lehre von den Affekten des Aristoteles beruht: Wenn es dem Autor einer Tragödie gelingt, den richtigen Stoff auf die richtige Weise zu entfalten, dann wird der Zuschauer das nachgeahmte Geschehen als Möglichkeit zur Erkenntnis von Charakteren und Ereigniszusammenhängen annehmen und diese Erkenntnis, die ihrerseits mit dem Gefühl der Freude verbunden ist, emotional vollziehen. Der Zuschauer erlebt den Erkenntnisprozess, indem er einerseits selbst in eine emotionale Verbindung mit dem Protagonisten tritt, dabei aber andererseits in einer gewissen Distanz verbleibt. Diese Distanz erlaubt es ihm, die verhängnisvollen Fehler des Protagonisten in ihren Ursachen und Folgen erkennen zu können, und eben diese Erkenntnismöglichkeit, die der Zuschauer anders oder zumindest früher als der Protagonist vollzieht, führt wiederum zur Reinigung von den genannten Gefühlen im Sinne ihrer Beendigung. Welche Rolle spielen dabei die Gefühle von Mitleid und Furcht? Dazu die Antwort von Arbogast Schmitt in vier Schritten:

1. „Diejenige Gefühlswirkung, die Aristoteles von der Tragödie erwartet, soll [...] aus dem Mitverfolgen und Begreifen der Handlungskomposition kommen“ (Schmitt, S. 332).
2. „Der Zuschauer sieht, was seine Helden wirklich fürchten sollten, und empfindet Mitleid mit dem Unglück, das sie wirklich trifft [...]. Die Tragödie verschafft ihm so [...] eine Steigerung der Erkenntnisqualität seiner Gefühle“ (S. 341f.).
3. Mitleid und Furcht „sind die Gefühle (des Zuschauers), die man empfindet, wenn man das unverdiente Leiden eines Menschen miterlebt, der aus einer tragischen *Hamartia* (Verfehlung) scheitert“ (S. 477).
4. Diese Gefühle führen zur Einsicht in die „Gründe des Scheiterns menschlichen Handelns“ (S. 501), und eben diese Einsicht ist das, was unter der Reinigung der Gefühle = Katharsis zu verstehen ist.

Wenn sich nun aber die tragische Situation eines attischen Dramas aus den Dilemmata ergibt, vor die die Protagonisten gestellt sind, und diese wiederum der Ausdruck konkurrierender Werte sind – so wie etwa in den *Hiketiden* der Asylanspruch der Danaiden auf der einen Seite und die wünschenswerte Neutralität der Stadt Argos auf der anderen Seite –, dann hat man es hier mit einer ethischen Kopräsenz und einer Kopräsenz von Erwartungshaltungen und Erfahrungsräumen etc. zu tun, die den tragi-

schen Konflikt begründen. Anders als die Komödie, die Aristoteles zufolge kein Mitleid erzeugen kann (weil sie auch keinen Schmerz erzeugt), stellt die Tragödie eine Situation her, die sich der Zuschauer zunächst über seine Gefühle erschließt und die er dann zu einer analytischen Lösung bringt, die nicht mit der Lösung im Stück selbst, wenn es eine solche überhaupt gibt, übereinstimmen muss.

Anders und noch einmal gesagt: Versteht man die Katharsis-Definition in diesem Sinne, so braucht eine Tragödie keine inhaltliche Lösung für das behandelte (politische) Problem; es reicht, wenn dessen Tragweite deutlich wird und wenn es dem Autor gelingt, durch Inhalt und Gestaltung den emotional verankerten Erkenntnisprozess des Zuschauers in Gang zu setzen. Und dieser Prozess ist besser durchzuführen und zum Abschluss zu führen, wenn die Distanz gewahrt bleibt, die in der Regel allein schon durch die zeitliche Ferne des behandelten Mythos hergestellt wird.

## 5. Iphigenie bei den Taurern

Die dritte These am Anfang war wie eine poetologische Anweisung formuliert, wie auch die Poetik des Aristoteles streckenweise ein Lehrbuch für dramatische Dichter ist. Sie lautete: „Um die analytische Katharsis zu erzeugen, muss der Autor des antiken Dramas Kopräsens erzeugen, und zwar auf verschiedenen Ebenen, neben der emotionalen z.B. auf der zeitlichen Ebene.“ Überprüft werden soll diese These nun an der *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides, wobei die Inhaltsangabe gleich mit den Hinweisen auf die vielfältigen Dimensionen von Kopräsens verbunden werden soll:

Iphigenie, die Schwester des Orest, sollte bekanntlich von Agamemnon geopfert werden, um die Abfahrt der griechischen Flotte gegen Troja zu ermöglichen; unmittelbar vor ihrer Tötung durch die Hand des Vaters wird sie durch die Göttin Artemis von Aulis zu den fernen Taurern, also auf die Krim, entrückt. Iphigenies Schicksal bei Thoas, dem König der Taurer, stellt psychoanalytisch gesprochen die ständige Wiederholung der traumatischen Erfahrung dar. Denn Iphigenie muss nun als Priesterin immer wieder Menschenopfer vorbereiten; alle Fremden, die zu den Taurern verschlagen werden, müssen dort das grausame Schicksal erleiden, der Artemis geopfert zu werden.

Unter den „Fluchtgeschichten in der attischen Tragödie“ ist die *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides ein besonders interessanter Fall, weil sie die negative Umkehrung der Hikesie vor Augen führt. Denn Euripides zeigt

einen politischen Raum ohne Schutzansprüche für Fremde und Flüchtende, die das extreme Gegenteil von dem erleben müssen, was sie (und die Zuschauer) erhoffen dürfen. Angenommen, ein Grieche würde sich etwa als Schiffsbrüchiger auf die Krim retten und dort erfahren, dass der König ein Gewaltherrscher ist, der kein Gastrecht kennt, bliebe ihm zunächst noch die Hoffnung, in einem Heiligtum Schutz, Hikesie, zu finden. Er würde aber die völlige Pervertierung der griechischen Werte erleben müssen, denn die Priesterin selbst würde ihn der Opferung zuführen. Das völlige Fehlen von Hikesie bzw. die Umkehrung der Hikesie in das Menschenopfer ist vom Dichter außerhalb der griechischen Zivilisation gestellt, als ob ein solcher Zivilisationsbruch für Griechenland nicht denkbar wäre. Die Verfremdung durch den Mythos, der das Geschehen in ferne Zeiten und Räume versetzt, erlaubt es aber, dieses Defizit nicht nur als Vorstufe der eigenen, griechischen Zivilisation, sondern zugleich als eine fortwährende Bedrohung aufzuzeigen. Wenn es doch in der Vorgeschichte der Griechen selbst das Menschenopfer gab, könnte dann nicht das, was in der Gegenwart des 5. Jahrhunderts überwunden erscheint, als eigene Vergangenheit aus der „barbarischen“ Unkultur der Taurer nach Griechenland zurückkehren? Wie sicher kann sich der Mensch, wie sicher kann sich der Athener der Garantie seiner eigenen Unversehrtheit durch Gastrecht und Hikesie eigentlich sein?

Vier verschiedene Aspekte von Kopräsenz sind damit bereits hervorgetreten:

- 1.: Griechen stoßen auf Barbaren.
- 2.: Das in einer Demokratie lebende Theaterpublikum Athens erlebt die Gewaltherrschaft eines barbarischen Monarchen.
- 3.: Dies geschieht – wie meistens – in der zeitlichen Verfremdung des Mythos.
- 4.: Gastfreundschaft und Schutz, Hikesie, gibt es bei den Taurern nicht. Aber Euripides kann davon ausgehen, dass diese Werte die moralische Erwartungshaltung der Zuschauer bestimmen.

Iphigenie hat über lange Zeit keine Option, selbst dem grausamen Dienst zu entkommen; sie muss die „Schlachtung“ rituell vorbereiten und begleiten, und sie tut dies auch, bis endlich ihre Hoffnung erfüllt wird, dass ihr Bruder Orest zu ihr gelangt. Aber er kommt, gemeinsam mit Pylades, als zunächst unerkannter Fremder, und so besteht der erste Höhepunkt des Stückes darin, dass auch diese Fremden von Iphigenie auf ihre Tötung vorbereitet werden. Zu sehen ist hier auch, wie die zeitliche Kopräsenz noch

auf einer anderen Ebene ausgeführt werden kann. Denn warum sollte nicht auch die Gleichzeitigkeit des Wissens der Zuschauer und des Unwissens der Iphigenie (vor der Anagnorisis) als Kopräsenz gedeutet werden?

Das Thema Flucht steht dann im Mittelpunkt des weiteren Verlaufs der *Iphigenie bei den Taurern*, da die Geschwister, nach der dramatischen Wiedererkennung, gemeinsam mit Pylades den Versuch unternehmen werden, der Gewaltherrschaft des Thoas zu entkommen. Den Flüchtigen widerfährt indes, was auf dem Meer so oft geschieht; heftige Winde und Wellen verhindern die gute Fahrt, Thoas, der König der Taurer, begreift, was die Fremden beabsichtigen, eilt herbei und droht den Flüchtenden an, dass sie alsbald von den Felsen gestürzt und auf Pfählen aufgespießt würden (V. 1429f.). Eine positive Lösung durch menschliches Handeln ist nicht mehr möglich; Euripides lässt deshalb Athene auftreten, um die notwendigen „zivilisatorischen Schritte“<sup>28</sup> zu vollziehen: Thoas muss von der Verfolgung ablassen, ja überhaupt das Gastrecht in seinem Reich einführen und die blutigen Opfer beenden. Orest wird dafür in Athen der Artemis *Tauropolos* einen Tempel errichten; auch diese Göttin wird also zivilisatorisch verwandelt. Gunther Gebauer hat in einem Aufsatz über die Schutzfliehenden bei Aischylos, Euripides und Goethe ausgeführt, dass Euripides hier zeige, wie

die symmetrische Wirkung von Gewalt und Gegengewalt im klassischen Zeitalter zwar nicht überwunden, aber doch zurückgedrängt wird. An die Stelle einer Kette immer neuer Gewalttaten tritt eine von Gesetzen und Gerichten bestimmte Ordnung.<sup>29</sup>

Und zu dieser Ordnung gehört ganz zentral die Bestätigung und religiöse Begründung des Schutzes Fremder.

Im inhaltlichen Sinne ist diese sozusagen „lineare“ Deutung des Stückes zwar völlig zutreffend, aber sie vermag es nicht, auch die kathartische Funktion zu erschließen. Aristoteles zufolge kann der Zuschauer zur Einsicht in diese zivilisatorische Lösung nur kommen, weil er über seine Gefühle den Erkenntnisweg betritt und auf ihm die durch die Kopräsenzen geschaffenen Spannungen miterlebt und überwindet. Die mimetische Verfasstheit des Menschen erlaubt und verlangt die häufigen Wiederholungen dieses Erkenntnisprozesses, für den die Vielzahl von Hikesie-Dramen oder

---

28 Gebauer, Gunther: Im Angesicht der Schutzsuchenden. Aischylos – Euripides – Goethe, in: Hofmann, Franck/Messling, Markus (Hg.): Fluchtpunkt. Das Mittelmeer und die europäische Krise, Berlin 2017, 239–265, hier 251.

29 Gebauer: Im Angesicht der Schutzsuchenden, 251.

überhaupt von Dramen, die immer wieder die gleichen mythischen Stoffe aufgreifen, geschrieben wurden.

Was hier nur an zwei Stücken – den *Hiketiden* des Aischylos und der *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides – untersucht werden konnte, wäre im weiteren Blick auf andere Fluchtdramen des attischen Theaters anzuwenden. Zu überprüfen wäre dann, ob sich die hier vorgestellten Überlegungen bestätigen und vertiefen ließen, die zeigen sollten, dass die Tragiker auch das Thema der Flucht mit ihrer großen Kunst durchgängig politisch behandelt und dass sie ihre Gestaltungskraft nicht zuletzt durch die Entfaltung von Kopräsenzen erzielt haben.



# Intertextualität und Kopräsenzen im Theater über Flucht

Antike-Bezüge in Jelineks *Die Schutzbefohlenen*

Romana Weiershausen (Saarbrücken)

## 1. *Flucht als gesellschaftspolitisch herausforderndes Thema für die Bühnenkunst*

Soziale Kopräsenz ist eines der zentralen Themen unserer Gesellschaft, wobei mit dem Begriff das „Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Wertevorstellungen und kultureller Prägungen“ gemeint ist.<sup>1</sup> Deutschland ist längst ein Einwanderungsland, mit einem wachsenden Anteil der Bevölkerung, der von Migrationserfahrungen geprägt ist. Für den einzelnen Menschen geht Migration mit einer Gleichzeitigkeit des Verschiedenen in „Handlungsebenen und Lebenserfahrungen“<sup>2</sup> einher, was im Fall der Flucht als erzwungener Migration noch einmal existenziell gesteigert ist. Für die pluralistischen Gemeinschaften besteht die Herausforderung in der gegenseitigen Anerkennung und Integration des Verschiedenen in wechselseitigen Verständigungsprozessen. „Soziales Handeln – Teilhabe und Interaktion, Sehen und Gesehenwerden“, so haben wir mit Bezug auf Tobias Scholz und Armin Nassehi zusammengefasst – ist „nur durch die sozialen Kopräsenzen einer ‚Verständigungsgemeinschaft‘ möglich“<sup>3</sup>

Der Kulturbetrieb kann eine vermittelnde Rolle spielen, wobei das Theater als gemeinschaftlich praktizierte Kunstform dazu prädestiniert ist. Dabei zeigt sich zugleich, dass das Thema von (freiwilliger und erzwungener) Migration für die Bühne mit Schwierigkeiten und Fragen verbunden ist,

---

1 Brodowski, Dominik/Nesselhauf, Jonas/Solte-Gresser, Christiane/Weber, Florian/Weiershausen, Romana: Kopräsenz denken! Ein Ansatz für die interdisziplinäre Fluchtforschung, in: *KulturPoetik* 22/2 (2022), 258–292, hier 267.

2 Cappai, Gabriele: *Im migratorischen Dreieck. Eine empirische Untersuchung über Migrantenorganisationen und ihre Stellung zwischen Herkunfts- und Aufnahmegesellschaft*, Stuttgart 2005, 5.

3 Brodowski et al.: *Kopräsenz denken!*, 267. Vgl. Scholz, Tobias: *Distanziertes Mitleid. Mediale Bilder, Emotionen und Solidarität angesichts von Katastrophen*, Frankfurt/M. 2012, 138f.; zur „Verständigungsgemeinschaft“: Nassehi, Armin: *Die Zeit der Gesellschaft. Auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit*, Wiesbaden 2008, 93.

die an den Grundfesten des Theaters als Repräsentationskunst rütteln. Wie ‚repräsentiert‘ man die Vielen, die oft namenlos bleiben, und deren vielfältige Hintergründe und Lebensgeschichten? Ist es überhaupt ein legitimes Unterfangen? Wie bringt man bei dieser existenziellen Thematik Kunst und Realität in einer Weise zusammen, die beiden Sphären gerecht wird, ohne zu vereinnahmen? Eine erste Sichtung von zeitgenössischen Theaterstücken über Flucht (als eine gesamtgesellschaftliche Problematik, bei der sich die Debatten um Alterität zuspitzen) ergibt, dass intertextuelle Bezüge oft als Brücke genutzt werden: in dem Sinne, dass die Verbindung mit bekannten Stoffen und Texten des kulturellen Archivs Verständnis befördern kann.

Zunächst werde ich allgemeiner danach fragen, wie sich Intertextualität gattungsspezifisch (textbezogen) als „materiale Kopräsenz“ und (theaterbezogen) als „räumliche Kopräsenz“ ausdifferenzieren lässt. Anschließend soll ein Beispiel veranschaulichen, welches Potenzial darin für das Thema der Flucht und die Frage sozialer Kopräsenz in der Gesellschaft liegt: Dazu greife ich das von Heinrich Schlang-Schöningen im vorangegangenen Beitrag vorgestellte antike Fluchtdrama der *Hiketiden* von Aischylos auf und betrachte die darauf bezogenen intertextuellen Rekurse in Elfriede Jelineks postdramatischem Theaterstück *Die Schutzbefohlenen*.

## 2. Erweiterte „Kopräsenz“: Intertextualität im Raum des Theaters

Gattungsspezifische Überlegungen zu Intertextualität scheinen auf den ersten Blick überholt zu sein. In der neueren Intertextualitätsforschung, speziell im Ansatz des derzeit einflussreichsten Vertreters Gérard Genette, werden in der Regel keine Gattungsdifferenzen aufgemacht. Genette entwirft ein allgemein anwendbares Raster für Formen von „Literatur zweiter Stufe“.<sup>4</sup> In den Anfängen der Theoriegeschichte, die auf Michail Bachtin zurückführen, sah das freilich noch anders aus. Leitend war Bachtins Idee von der Dialogizität des Wortes bzw. der Äußerung, wobei er das Wort als „soziales Faktum“ versteht, wie Lehmann zusammenfasst: innerhalb „eines kommunikativen Handlungszusammenhangs wirksam w[er]dend“;<sup>5</sup> aufge-

---

4 Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. A. d. Frz. übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt/M. 1993.

5 Lehmann, Jürgen: Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin, in: Kittler, Friedrich A./Turk, Horst (Hg.): Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, Frankfurt/M. 1977, 355–380, hier 367.

laden mit Vorbedeutung, weiterwirkend durch die (auch variierende) Platzierung und Aufnahme in der neuen Gesprächssituation. Als paradigmatisches Medium einer sozial aktiven Redevielfalt exponiert Bachtin bekanntlich den Roman, insbesondere den niederen, stilistisch volkstümlicheren. Der Roman – und damit macht er eine bemerkenswerte Konkurrenz unter den literarischen Gattungen auf – biete „künstlerisch organisierte Redevielfalt“<sup>6</sup> – eine Qualität, die die anderen, „monologisierenden“ Gattungen vermissen lassen würden: Denn diese seien jeweils einer Sprache und einem Stil verpflichtet, ohne die „Idee der Pluralität sprachlicher Welten“.<sup>7</sup> Für die Lyrik aufgrund des Redekriteriums (eine Stimme: Sprecher oder sogar explizites lyrisches Ich) nachvollziehbar, überrascht Bachtins Verdikt gegen das Drama, gilt dieses doch allgemein durch die szenische Präsentation der Handlung über miteinander interagierende Figuren als ‚dialogisches‘ Medium schlechthin. Bachtin hat mit dem Dialogischen allerdings etwas anderes im Sinn: eine „innere Dialogizität“<sup>8</sup>. Es geht ihm nicht um den Dialog zwischen sich gegenüberstehenden, in sich klar konturierten Stimmen, sondern um das „zweistimmige Wort“, das „stets im Innern dialogisiert“ ist: sei es durch die vermittelte Präsentation der fremden Stimme durch den Erzähler (eine quergeschaltete organisierende Stimme, die die Äußerungen der Figuren zusätzlich aufladen, auch brechen kann), sei es – z.B. bei wiedergegebener wörtlicher Rede – durch die erzählerische Umgebung (Bachtin spricht vom „dialogisierenden Hintergrund des Romans“<sup>9</sup>). Daher sei im Roman der Dialog „ein Dialog besonderer Art“, der vom „rein dramatischen“ Dialog nicht geleistet werden könne.<sup>10</sup> Im Romangefüge entstehe im Gegensatz zu den anderen Gattungen, wie Berndt und Tonger-Erk für Bachtin zusammenfassen, eine „polyphone Integration verschiedener Stile, Stimmen, Sprachen und Gattungen“,<sup>11</sup> die sich gegenseitig unterwandern und Deutungspluralität erzeugen. Dabei schreibt er neben dem Autor auch den Figuren und dem Erzähler eine jeweils eigene Intentionalität zu. In der Forschung sind manche Aspekte von Bachtins Ansatz kritisch hinterfragt worden: so die gleichrangig zu der des Autors gedachte Intentionalität

---

6 Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman [1934/35], in: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grübel. A. d. Russ. übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese, Frankfurt/M. 2023<sup>10. Aufl.</sup>, 154–300, hier 157.

7 Bachtin: Das Wort im Roman, 178.

8 Bachtin: Das Wort im Roman, 214.

9 Bachtin: Das Wort im Roman, 250.

10 Bachtin: Das Wort im Roman, 250.

11 Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung, Berlin 2013, 26.

von Erzähler und Figuren oder schon die einen Text zentrierende Autorintention an sich. Ich möchte auf einer anderen Ebene ansetzen und die Dialogizität (als kommentierende, korrespondierende, kontrastierende oder konterkarierende Aufladung durch sich überlagernde Mehrstimmigkeit) – gegen und *mit* Bachtin – gerade für den Theatertext stark machen.

Zunächst könnte man gegen die Prämisse, dem Drama fehle mit der Erzählinstanz eine Ebene der Pluralisierung, mit einer theaterwissenschaftlich erweiterten Narratologie argumentieren, wie sie etwa Jan Horstmann vorgeschlagen hat: mit der Kernidee, dass man das theatrale Codesystem der Inszenierung (mit Licht, Akustik, Bühnenbild, Erscheinung und Bewegung der Schauspieler usw.) als Vermittlungsebene begreifen kann, die strukturell in die Position einer Erzählinstanz tritt.<sup>12</sup> Dies setzt voraus, dass man das Drama bzw. den Theatertext (um einen allgemeineren Begriff zu wählen, der auch postdramatische Formen einbezieht) nicht nur als ‚normalen‘ literarischen Text untersucht, sondern seine Anlage als aufzuführendes Werk in die Betrachtung mit einbezieht.

Die Theatersituation ist auch im Fall der Intertextualität stark zu machen, wie sie in der Folge von Bachtin weiterentwickelt wurde, nämlich als Dialogisierung durch die Vernetzung von Texten. Hier kommt der Begriff der „Kopräsenz“ ins Spiel. Gérard Genette verwendet ihn, um Intertextualität im engeren Sinne zu beschreiben. Unter den insgesamt fünf Typen, die er als „transtextuelle“ Textrelationen untersucht, definiert er den ersten Typus, der

von Julia Kristeva unter der Bezeichnung *Intertextualität* erforscht [wurde], [...] restriktiver als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.<sup>13</sup>

Diese „Kopräsenz“ lässt sich für den Theatertext weiterdenken, wenn man ihn mit dem gleichlautenden, aber etwas anderes adressierenden theaterwissenschaftlichen Begriff zusammenführt. Denn im Kontext des Theaters bezeichnet „Kopräsenz“ eine medienspezifische Besonderheit im Kontrast zu anderen sprachlichen Kunstformen (Literatur, Hörspiel und Film): die physische Anwesenheit von Akteuren und Publikum im selben Raum während der Aufführung; Produktion und Rezeption erfolgen zeitgleich. Dies

---

12 Vgl. Horstmann, Jan: *Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Berlin/Boston 2018.

13 Genette: *Palimpseste*, 10.

eröffnet eine weitere Dimension der Dialogizität, indem es die (mehr oder weniger latente) Wechselwirkung, die zwischen den Anwesenden im Theaterraum entsteht, als Faktor einholt. Damit – und hierin besteht ein möglicher dritter Schritt – kann man das inhaltliche Thema sozialer Kopräsenz, wie es in Theatertexten über Flucht vorliegt, mit der in gemeinsamer Gegenwartigkeit erlebten Aufführung verbinden. Für das folgende Fallbeispiel, dessen Untersuchung sich vornehmlich auf das Textmaterial beschränkt, kann diese Ebene nur angedeutet werden. Sie wirkungsästhetisch auszuloten, bedürfte konkreter Inszenierungsanalysen und empirischer Untersuchungen.

### 3. Antike-Bezüge im Flucht-Theater: Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*

In Theaterstücken, die für die thematische Auseinandersetzung mit Flucht intertextuelle Bezüge nutzen, sind dies häufig antike Mythen – ein Befund, der nicht überrascht: Bereits Hans Blumenberg hatte die Leistungsfähigkeit der „Arbeit am Mythos“ als Mittel, um zeitgenössischen Krisenerfahrungen Ausdruck zu verleihen, hervorgehoben.<sup>14</sup> Im Fall des Themas Flucht gewinnt dies noch eine besondere Pointierung, wenn man sozial- und kulturgeschichtliche Faktoren einbezieht.

Wird ein bekannter Stoff oder eine bekannte Figur aufgerufen, sucht man zunächst nach dem Ähnlichen. Bei der *Odyssee* zum Beispiel, auf die einige Theaterproduktionen über Flucht rekurren, liegt dies nahe: Im kulturellen Gedächtnis ist damit das Motiv der Irrfahrt verknüpft, das viele moderne Fluchtbiografien kennzeichnet. Stärker aber noch dürfte das kontrastive Moment hervortreten. Denn es bestehen deutliche Unterschiede zwischen der modernen und der antiken Situation, nicht nur hinsichtlich des Theaters als kulturelle Praxis,<sup>15</sup> sondern auch hinsichtlich der Rechtslage für Geflüchtete. Hannah Arendt resümiert 1951, in der unmittelbaren Nachkriegszeit, als die Genfer Flüchtlingskonvention entstand:

Flüchtlinge kennt die europäische Welt seit der Antike, und das Asylrecht galt als heilig seit den frühesten Anfängen politischer Organisation. Es

14 Vgl. Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 1979.

15 Vgl. zur Bedeutung des Theaters im antiken Athen den Beitrag von Heinrich Schlang-Schöningen im vorliegenden Band: „Wie es der Brauch Schutzfliehender heischt ...“. Kopräsenz und Katharsis in ausgewählten Fluchtdramen der griechischen Antike, 23-26.

besagte, daß dem Flüchtling, der dem Machtbereich eines Staates entkommen war, sich automatisch der Schutz eines anderen staatlichen Gemeinwesens öffnete, wodurch verhindert wurde, daß irgendein Mensch ganz rechtlos wurde oder ganz und gar außerhalb aller Gesetze zu stehen kam.<sup>16</sup>

Arendt konstatiert für die moderne Zeit einen „Zusammenbruch des Asylrechts“ und „die Verwandlung der Flüchtlinge in Staatenlose“.<sup>17</sup> Als Konstituenten dieses Wandels macht sie zum einen die Menge der Flüchtenden aus, bei der es nicht mehr um Einzelfälle geht, sondern um „ganze[-] Volkssplitter“.<sup>18</sup> Zum anderen führt sie die moderne Organisation der Welt mit ihrem „Netz“ von „Gegenseitigkeitsverträge[n] und internationale[n] Abkommen“ an,<sup>19</sup> so dass Schutz und Gerichtsbarkeit des Landes den Staatsbürger auch jenseits der Staatsgrenzen begleiten, im Positiven wie im Negativen:

Wo immer Auslieferungsverträge nicht anwendbar sind, stellt sich [...] heraus, 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.<sup>20</sup>

Ist für einen Geflüchteten die Zuordnung zu einem Staat nicht möglich, verliert er nicht nur seine Heimat, sondern den Status einer juristischen Person. In der „neuen globalen Organisation der Welt“<sup>21</sup> so Arendt, komme dies der „Ausstoßung aus der Menschheit überhaupt“<sup>22</sup> gleich. Und sie

---

16 Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft [engl. 1951, dt. 1955], München/Zürich 2003<sup>9.</sup> Aufl., 583f.

17 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 583.

18 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 586.

19 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 609.

20 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 609.

21 „Daß es so etwas gibt wie ein Recht, Rechte zu haben – und dies ist gleichbedeutend damit, in einem Beziehungssystem zu leben, in dem man aufgrund von Handlungen und Meinungen beurteilt wird –, 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: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 614). Vgl. dazu mit Bezug auf Jelinek: Hainz, Martin A.: *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek als Frage nach dem Recht auf Fragen, in: *Studia austriaca* 31 (2023), 51–73.

22 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 614.

schlussfolgert: „Historisch beispiellos ist nicht der Verlust der Heimat, wohl aber die Unmöglichkeit, eine neue zu finden.“<sup>23</sup>

Ausgestoßenheit, Unzugehörigkeit – das bedeutet, keine öffentliche Stimme zu erhalten und von der Überlieferung ausgeschlossen zu sein, keinen Ort zu haben im kollektiven Gedächtnis, das Gemeinschaft fundiert und stiftet. Auch jenseits der rechtlichen Situation trifft dies einen wunden Punkt. „Wenn du ein Flüchtling bist, verlierst du das Gefühl, eine Person zu sein“, beschreibt während der sogenannten ‚Flüchtlingskrise‘ 2015 der syrische Autor Al-Dali den Effekt, den er als Identitätsverlust wahrnimmt:

Du verlierst dich selbst. Du gehst unter in einer anonymen Masse. Die Leute sagen „die Flüchtlinge“ und generalisieren dabei alles: die Mentalität, die Nationalität, die Kultur.<sup>24</sup>

Als klassisches Drama mit tragischem Helden lässt sich das nicht mehr vermitteln, wohl aber im ausgestellten Kontrast. Hierin, so die leitende These für die folgenden Betrachtungen, liegt eine entscheidende Funktion von Intertextualität im Gegenwartstheater über Flucht.

Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* ist ein Paradebeispiel dafür.<sup>25</sup> Intertextuelle Bezüge sind grundsätzlich ein Kennzeichen ihrer Schreibweise und zwar in potenziierter Form, bei der es viele Quellen sind – aus der Hochkultur ebenso wie aus der Alltagskultur (Werbung, Infobroschüren u.ä.) –, mit denen ihre Texte aufgeladen sind. In ihrem postdramatischen Theatertext *Die Schutzbefohlenen* (2013ff.)<sup>26</sup> sticht gleichwohl schon

---

23 Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, 608.

24 Al-Dali, Ahmad: „Newcomer in Berlin. Nennt mich nicht Flüchtling!“, in: Tagesspiegel, 27.09.2015, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/newcomer-in-berlin-nennt-mich-nicht-fluechtling/12368912.html> [02.02.2026].

25 In etwas anderer Gewichtung beruhen die folgenden Ausführungen zu Jelinek auf zwei früheren Beiträgen: (1) Artikel in anerkennungstheoretischer Perspektive: Romana Weiershausen: „Verstehen werden Sie nicht, und unser Reden wird ins Leere fallen“: Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* und die Anerkennungsthematik im Theater über Flucht, in: Kanz, Christine/Stamm, Ulrike (Hg.): Anerkennung und Diversität. Film – Medium – Diskurs, Würzburg 2018, 205–217; (2) Ausführungen zu Jelineks *Die Schutzbefohlenen* als Fallbeispiel von Kopräsenzen im Gemeinschaftsartikel Brodowski et al.: Kopräsenz denken!, 269–274.

26 Nach einer Urlesung 2013 fand die Uraufführung als Theatertext 2014 statt. Der Text wurde mehrfach um- und weitergeschrieben. Hier wird die im Rowohlt-Verlag fixierte Druckfassung zugrunde gelegt: Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*, in: Dies.: *Die Schutzbefohlenen – Wut – Unseres*, Reinbek/Hamburg 2018, 9–98. (Für die Hintergründe der Umarbeitungen 2013–2014 vgl. Felber, Silke/Kovacs, Teresa: Schwarm und Schwelle: Migrationsbewegungen in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, in:

durch die Titel-Allusion das *Hiketiden*-Drama von Aischylos (deutsch: *Die Schutzflehenden*) als zentraler Prätext heraus.

Dieses Drama gehört zu den großen attischen Theaterstücken über Flucht, die überliefert sind. Besonders ist es auch dadurch, dass hier der Chor in eine handlungstragende Rolle tritt. Der Chor repräsentiert die fünfzig Töchter des Danaos, die vor der drohenden Zwangsverheiratung mit den Vettern, den fünfzig Söhnen des Onkels Aigyptos, mit ihrem alten Vater über das Meer nach Argos geflohen sind. Es ist die Heimat ihrer Urahnin Io, mit der sich die Geschichte von Flucht und Vertreibung bis in den Gründungsmythos des Geschlechts zurück verlängert. Sie suchen Schutz im Heiligtum, so dass sich der argivische König Pelasgos mit der schwierigen Frage befassen muss, ob den Danaiden in Argos Asyl gewährt werden soll – ein Dilemma, denn dem Schutzgebot für die Fremden steht die Fürsorgepflicht für die Stadt gegenüber. Sie aufzunehmen, wird zwangsläufig einen Krieg nach sich ziehen. Mit der Zustimmung des Volks aber wird Asyl gewährt, dem Zugriff der Aigyptos-Söhne Einhalt geboten – zunächst, denn in den Folgetragödien der Tetralogie<sup>27</sup> kommt es zur erwarteten kriegerischen Auseinandersetzung mit tragischem Ausgang.

Heinrich Schlange-Schöningen hat die Konstellation unter Einbezug des antiken Aufführungskontextes tiefergehend erläutert,<sup>28</sup> so dass ich daran anknüpfen und mich hier auf wenige Kernelemente konzentrieren kann. Besonders hervorheben möchte ich die Position der Flüchtlinge, die bemerkenswert selbstbewusst agieren.<sup>29</sup> Die Danaos-Töchter pochen auf die angestammte Verbindung mit dem Herkunftsland ihrer Urahnin, und sie wissen sehr genau, wie sie gegebene Rechtssysteme ausspielen können, um ihr Interesse durchzusetzen. Wenngleich Hikesie (als Schutz im sakralen Raum) und Asylie (als Aufnahme in die politische Gemeinschaft der Polis) getrennten Sphären zuzurechnen sind, hängen sie doch zusammen, indem der Verantwortliche der Polis, also hier König Pelasgos, auch für

---

Transit 10/1 (2015), 1–15, hier 1; zu den Anknüpfungstexten 2015–2016 als „Scharfstellungen“ vgl. Haß, Ulrike: Ankunft zu Vielen, in: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden, Berlin 2018, 262–280, hier 262.

27 Aufgeführt als Wettbewerbsbeitrag bei den Großen Dionysien in Athen zusammen mit den nicht mehr erhaltenen Stücken *Die Aigyptossöhne* und *Die Danaiden* und dem abschließenden Satyrspiel *Amymone*.

28 Vgl. Schlange-Schöningen: Kopräsenz und Katharsis, 19–23.

29 Danaos fühlt sich mehrfach genötigt, die Töchter zu bescheidenem Auftreten zu gemahnen.

die Reinhaltung des Heiligtums verantwortlich ist.<sup>30</sup> Die Danaiden können also damit rechnen, dass er sich der Sache annehmen *muss* – und dass ihre Drohung, das Heiligtum durch Selbsttötung zu beflecken, Gewicht hat. Diese Flüchtlinge haben eine Stimme und sie haben ein Recht. Dialogisch ist das Stück im grundlegenden Sinne eines Verhandlungsdramas um die Frage des Asyls. Sie bildet das argumentative Zentrum des Stücks, was umso mehr Beachtung verdient, als sie, wie in der Forschungsliteratur herausgearbeitet wurde, im Danaidenstoff ursprünglich nicht enthalten war, sie von Aischylos also bewusst hinzugefügt wurde.<sup>31</sup> Über die Interaktion der Figuren kann das Prozesshafte entfaltet werden – im rhetorischen Modell des Agons über Rede und Gegenrede.

Radikal anders stellt sich die Situation in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* dar. Zwar ist es auch hier eine Art Chor, in dem die Geflüchteten sprechen, aber sie werden nicht als Personen mit Handlungsmacht erkennbar. Der als Textfläche mit wenigen Absätzen gestaltete postdramatische Theatertext besteht aus einem Netz von Äußerungen, in dem meistens ein „Wir“ spricht, nur gelegentlich ein (namenlos bleibendes) „Ich“. Ein dramatischer Handlungsverlauf über die Interaktion in Figurenrede kommt dabei nicht zustande. Der Text entwickelt sich über sein Wortmaterial: über wortspielerische Wendungen und assoziative Fortsetzungen sowie Leitmotive. In diesem mäandernden Sprachfluss entfaltet sich eine fragende, bittende, anklagende und beschreibende Rede, in der immer wieder auch Adressaten angesprochen werden, die aber nicht antworten.

[...] wir erzählen es allen, die es hören wollen, aber es will ja keiner [...], wir würden über unsere Flucht ohne Schuld, unsre schuldlose Flucht, die Sie ja immer als Flucht vor Schulden darstellen, die Flucht von Schuldlosen also erzählen, [...] aber verstehen werden Sie uns nicht, wie auch, wenn Sie es gar nicht hören wollen? Verstehen werden Sie nicht, und

---

30 Genaue Einblicke in die antike Konstellation liefert Dreher, Martin: Hikesie und Asylie in den *Hiketiden* des Aischylos, in: Ders. (Hg.): *Das antike Asyl. Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion*, Köln/Weimar/Wien 2003, 59–84.

31 Vgl. für die Einordnung in die überlieferte Stoffgeschichte (mit Forschungsüberblick) Grethlein, Jonas: *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*, Stuttgart 2003, hier Kap. 2 („Aischylos, *Hiketiden*“), 45–107, spez. 46; außerdem (mit Bezug auf Grethlein und Rüdiger Bernek) Schmitz, Winfried: *Die Schutzfliehenden* des Aischylos und das Asyl im klassischen Athen, in: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018, 49–74, hier 54.

unser Reden wird ins Leere fallen, in Schwerelosigkeit, unser schweres Schicksal wird plötzlich schwerelos sein, weil es ins Nichts fallen wird, in den luftleeren Raum, ins Gar-nichts, wo es dann schweben wird, in Schweben bleiben wird, im Wasser, in der Leere, ja. (S. 16)

Mitunter wird auch ein „Ich“ hörbar, das der Aufnahmegesellschaft zuzuordnen ist. Solche Stimmen bleiben aber selbstbezüglich. Dialogisch im engeren Sinne des dramatischen Dialogs ist dieser Theatertext nicht. Indem niemand auf sie reagiert, bleiben die Flüchtlinge ungehört, im Anerkennungstheoretischen Sinne ‚unsichtbar‘. Ihr Anliegen der Asylgewährung, das in Aischylos’ Drama zum Zentrum spannungsreicher Verhandlungen zwischen den Protagonisten wird, findet schlicht keine Resonanz: „[...] welches Land können betreten wir? Keins. Betreten stehn wir herum. Wir werden wieder weggeschickt.“ (S. 9)

Neben der Titel-Anspielung und der sehr allgemeinen Analogie eines auftretenden Flüchtlingschors<sup>32</sup> gibt es ganz konkrete Bezugnahmen auf Aischylos’ Drama, die beide Texte auch im engeren Sinne in eine materiale Kopräsenz rücken: Zitate in wörtlicher Übernahme oder Abwandlung, wiederholte Nennungen von Figuren aus dem Stoffkontext (speziell Io und Zeus), wiederkehrende inhaltliche Motive wie die Beteuerung, ohne (Blut)schuld zu sein, eine Voraussetzung für Hikesie, die Schutzgewährung im Heiligtum.<sup>33</sup> In Jelineks Text, der tagesaktuelle Ereignisse um die Gruppe der Geflüchteten 2012 in der Wiener Votivkirche<sup>34</sup> und die Flüchtlingsdebatten in der EU aufgreift, kommen mit dem antiken Prätext auf der

---

32 In Genettes Typologie transtextueller Phänomene wäre die Titelallusion der „Paratextualität“ zuzuordnen und die Strukturähnlichkeit zum Chor bestenfalls der „Architextualität“, vgl. Genette: *Palimpseste*, Ilf., 13f.

33 Felber und Kovacs betonen das Aufgreifen der auch bei Aischylos vorliegenden „Verbindung von Asyl, Migration und Schwarm“: „Dass Jelinek gerade diese Tragödie als zentrale Folie für ihren Theatertext nutzt, macht deutlich, dass es ihr nicht um eine oberflächliche Polemik gegen aktuelle politische Entwicklungen geht“, sondern darum, „historische Schichten von Migration und Asyl freizulegen“ und die „unsichtbare[n] Schichten unter den aktuellen Debatten“ in den Begrifflichkeiten (Felber/Kovacs: *Schwarm und Schwelle*, 2).

34 Der Anlass des Flüchtlingsprotests mit Besetzung der Votivkirche findet sich auch in konkreten Raumbezügen. Insbesondere gibt die Kirche den Schauplatz im Text ab. Zum realen Hintergrund vgl. die ausführliche Darstellung bei Österle, David: „...die Sprache zum Sprechen zu bringen“. Sprachkritik in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, in: Hardtke, Thomas/Kleine, Johannes/Payne, Charlton (Hg.): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Göttingen 2017, 139–155.

inhaltlichen Ebene zugleich zeitliche und räumliche Überlagerungen<sup>35</sup> ins Spiel. Dies sei exemplarisch am Einstieg vorgeführt, der besonders deutlich auf die antike Vorlage rekurriert. Die ersten Verse der Chorführerin in Aischylos' Drama lauten (in Johann Gustav Droysens Übersetzung): „Zeus, Flüchtlingshort, schau' gnädig herab / Auf unsere Schar, die gewagt wir die Fahrt / Von des Nils feinsandigem Dünengestad; / [...] die heilige Heimat verlassend“.<sup>36</sup> Bei Jelinek wird daraus:

Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat. Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herabschauen tun sie schon. (S. 9)

An die Stelle des schützenden Gottes tritt in Jelineks Variation die missachtende Gesellschaft des Ankunftslandes. Aus dem Schauplatz des Götterhains mit sicherem – und sicherndem – Kontext wird der „kalte[-] Kirchenboden“ (S. 23).

Dieses Verfahren der Aufnahme bei gleichzeitiger Verfremdung entfaltet seine Wirksamkeit im Kontrast. Auf der Folie von Aischylos' *Hiketiden* zeichnet sich ein markanter Gegensatz ab: zwischen den Danaos-Töchtern, die als Subjekte in einem Rechtssystem agieren, die in eine Verhandlung eintreten, an deren Ende ihnen Schutz zugesprochen wird, auf der einen Seite und auf der anderen den ‚Un-Erkannten‘ und Rechtlosen – „nicht legal“ (S. 13), „wir bekommen nicht Sitz, nicht Stimme hier“ (S. 69), heißt es im Text. Und es zeichnet sich ein Gegensatz ab zwischen der Zuflucht im Heiligtum, die so bedeutsam ist, dass sie auch den Politiker Pelasgos beeindruckt und das Asyl nach sich zieht, und den hilflosen Stimmen im Kirchenraum einer modernen westlich-säkularen Gesellschaft: „Können Sie uns bitte sagen, wer, welcher Gott hier wohnt und zuständig ist [...]?“ (S. 9) Nicht zuständig – das ist ein Grundthema des Textes. Davor verschwinden die Menschen und werden zu einem Chor namenloser Stimmen, die keine Position als Rechtssubjekte behaupten können. Man mag dabei unweigerlich an den eingangs zitierten Befund Hannah Arendts denken. Das postdramatische Theater Jelineks verleiht einer solchen „Ausstoßung aus der Menschheit“ drastischen Ausdruck – auch in der Form, die das traditionelle Theater sprengt.

---

35 Für die feinere Ausdifferenzierung in Bezug auf Kopräsenzen vgl. meine Ausführungen in Brodowski et al.: *Kopräsenzen denken!*, 269–274.

36 Aischylos: *Die Schutzflehenden [Hiketiden]*, in: Ders.: *Die Tragödien*. Übers. v. Johann Gustav Droysen, durchges. v. Walter Nestle, neu hg. u. eingeleitet v. Bernhard Zimmermann, Stuttgart 2016<sup>7</sup>, überarb. Aufl., 98–137, hier 99.

Will man mit dem Bachtinschen Ansatz argumentieren, wäre eine gesteigerte ‚Monologizität‘ zu konstatieren, denn – bezieht man sich nur auf den Text ohne Aufführung im Theater – es fehlt nicht nur eine vermittelnde ‚Erzähl‘-Instanz, es gibt noch nicht einmal eine dialogisch sich vollziehende Interaktion unter den Figuren. Polyphon ist das Wortmaterial dabei durchaus, insofern es innerhalb und zwischen den Aussagen und einmontierten Zitaten und Anspielungen zahllose Brüche gibt. Schon in den 1980er Jahren hat sich Jelinek zu einem Umgang mit sprachlichen Versatzstücken bekannt, die sich aneinander reiben und dadurch ihre latenten ideologischen Hintergründe erkennbar werden lassen, und zwar „durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderung von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt.“<sup>37</sup> Dass es dabei um Verfremdung geht, darum, Selbstverständlichkeiten aufzubrechen, steht in einer Traditionslinie mit Brecht: Eine „Weiterentwicklung des Brechtschen Theaters mit modernen Mitteln der Literatur“ nennt es Jelinek im zitierten poetologischen Essay.<sup>38</sup> Aber Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk fassen für Bachtins Konzept zusammen, dass Polyphonie noch keine Dialogizität garantiert:

Die Existenz und Co-Präsenz mehrerer verbal-ideologischer Sprachen alleine führt noch nicht zur Dialogizität, erst die spannungsgeladene Interaktion zwischen diesen Stimmen und den von ihnen repräsentierten Weltansichten.<sup>39</sup>

Die Brechung „ideologischer Sprachen“, wie sie Bachtin im Blick hat, praktiziert Jelinek nicht über Austausch und Interaktion, sondern im *clash*.

Dies setzt ein dialogisches Moment frei – allerdings als uneingelöste Herausforderung. An die Stelle des Dialogs der Figuren<sup>40</sup> tritt, so lässt sich pointieren, die Kopräsenz im Theater, die – wohlgemerkt spannungsgeladen über Differenzen und Brüche – das dialogische Moment an die Rezipienten delegiert. Man könnte es zuspitzend als ‚dialogische Monologizität‘

---

37 Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, in: TheaterZeitSchrift 7 (1984), 14–16, hier 16.

38 Jelinek: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, 15.

39 Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, 27.

40 „Den Stimmen hört auf der Bühne niemand zu; es gibt für sie keine Dialogpartner, keinen König, keine Volksversammlung, nur das Publikum vor der Bühne.“ (Gebauer, Gunter: Im Angesicht der Schutzsuchenden. Aischylos – Euripides – Goethe, in: Hofmann, Franck/Messling, Markus (Hg.): Fluchtpunkt. Das Mittelmeer und die europäische Krise, Berlin 2017, 239–265, hier 245).

fassen, die bereits in der Lesesituation entsteht, nämlich im (scheiternden) hermeneutischen Bemühen, Kohärenz herzustellen. Ihre besondere Wirksamkeit entfaltet die Konfrontation jedoch in der Theatersituation, die immer auch eine soziale Dimension hat.

#### 4. Zum Schluss: Kopräsenzen im Theater – material, räumlich, sozial

Das Theater als sozialer Raum ist bei Jelinek schon im Text selbst angelegt. In der klagenden Anrede kann sich das reale Publikum potenziell selbst angesprochen fühlen. Denn im sich mehrdeutig überlagernden Raum-Bezug zwischen antikem Heiligtum und der Wiener Votivkirche scheint auch der Theaterraum auf, in dem üblicherweise ein großer Teil des Publikums in ansteigenden Zuschauerreihen sitzt:

[...] ja, ihr seid gemeint, schaut nur herab!, wir beten zu euch, ja, ihr, denen die Stadt und das Land und die leuchtenden Wasser der Donau wohl und auch ihr Schwerstrafenden in den Behörden noch wohler gehört: Ihr sagt uns einmal dies, und dann sagt ihr uns das, und nichts können wir gerecht werden, doch gerecht seid ihr ja auch nicht, [...]. Sie hier: Können Sie uns bitte sagen, wer, welcher Gott hier wohnt und zuständig ist [...]? (S. 10)

Was der Text bereits nahelegt, kann in der konkreten Aufführung noch einmal gesondert aktiviert werden, etwa indem der Zuschauerraum in die Spielfläche einbezogen wird oder andere Grenzüberschreitungen praktiziert werden.<sup>41</sup> In der Kopräsenz von Zuschauern und Akteuren liegt das Potenzial der Aufführung. Theater stiftet potenziell Gemeinschaft, indem die Zuschauer körperlich dem Prozess beiwohnen. Im antiken Fall der *Hiketiden*-Aufführung im Athener Dionysostheater war es ein affirmatives

---

41 Vgl. für einige Aufführungsbeispiele: Engler Alonso, Sandra: Das Leiden anderer darstellen. Besetzungsmöglichkeiten bei Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, in: Peter, Birgit/Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): *Flucht. Migration. Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen/Mainz/Wien 2017, 177–182; Brodowski et al.: *Kopräsenz denken!*, 272f.; Leitgeb, Christoph/Mokre, Monika: *Staging Participation: Cultural Productions With, and About, Refugees*, in: *AmeriQuests* 16/1 (2021), 1–16, hier 8–11; Benbenek, Ewelina/Schäfer, Martin Jörg: *Das Spiel mit den Grenzen. Flucht und die Hamburger Theaterszene zwischen 2013 und 2016*, in: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018, 348–374, hier 353–358.

Verhältnis: Das Publikum rückte in die strukturelle Position der Volksversammlung, der der Fall vorgelegt wird, und konnte sich im Einklang fühlen mit einem menschlichen Rechtssystem, das den Hilfsbedürftigen Schutz und Zuflucht gewährt (worin sich Athen selbst feierte<sup>42</sup>). Bei Jelinek – wie oft im Gegenwartstheater über Flucht – wird dagegen ein massives Unbehagen angesichts der Rechtslage für Geflüchtete vermittelt.

Das exemplarisch Ausgeführte mag andeuten, was Kopräsens im Theaterraum bedeuten kann und wie sie sich wirkungsästhetisch nutzen lässt, gerade wenn es um Alterität geht und damit um soziale Kopräsens in pluralistischen Gesellschaften. Verschiedene Formen von Kopräsensen überlagern sich dabei: erstens die vordergründig materiale Kopräsens in den Texten über intertextuelle Bezüge (die über die Referenzen auf antike Kontexte zugleich andere Zeiten und Räume aufrufen), zweitens die vordergründig räumliche Kopräsens in der Theatersituation (die über die Wechselwirkungen zwischen den gemeinsam Anwesenden zugleich eine soziale Komponente hat) und drittens die soziale Kopräsens in der Gesellschaft, die im Zielpunkt und im Hintergrund steht (über das Thema der Flucht im Theaterstück und über die Lebenswirklichkeit der Akteure und des Publikums). Darin nun liegt ihr besonderes Potenzial, denn die wechselseitigen Kopräsensen steigern die Intensität des Dargestellten, lassen dessen Existenzialität spürbar werden und fordern den aktiven Austausch heraus.

---

42 Vgl. Schlange-Schöningen: Kopräsens und Katharsis, 30.

## Zum Potenzial von Intermedialität und Intertextualität in Theaterarbeiten zu Flucht und Migration

*Emmanuel Béhague (Straßburg)*

In Anlehnung an den amerikanischen Soziologen und Philosophen Zygmunt Bauman bringt der französische Anthropologe Michel Agier in *La peur des autres*<sup>1</sup> auf den Punkt, inwiefern ein kollektives Angstgefühl in den Zeiten einer umfassenden Globalisierung und des „Liquid Life“<sup>2</sup> mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Menschen(gruppen) und Raum verbunden ist. Menschliche Gemeinschaften werden bis heute in national-staatlich geprägten Denkschemata begriffen und mit einem politisch abgegrenzten Territorium identifiziert. Indem Flüchtende aber das Recht in Anspruch nehmen, diese Räume zu betreten, stellen sie und Asylsuchende die bestehenden Grenzziehungen in Frage und werden zu „Subjekten“ einer neuen „Kosmopolitik“, wie sie der französische Philosoph Étienne Tassin umschreibt:

Wenn Migranten als eine Bedrohung wahrgenommen werden – weit über das hinaus, was sich mit deren (in Europa sehr geringen) Anzahl und (leidvollen, aber keinesfalls bedrohlichen) Lage erklären ließe –, dann deshalb, weil sie die alte Ordnung der Welt infrage stellen, die auf eine Verteilung von Territorien und mit Herrschaftsprivilegien verbundenen Aneignungen basiert. Die immense und irrationale Angst, die Migrationsbewegungen seit einigen Jahren auslösen, sind ein Zeichen dafür, dass sich etwas erschreckend Neues ereignet [...]. Denn sie erfordern eine neue und kritische Definition dessen, was ein demokratisches und souveränes Volk, ein abgegrenztes staatliches Territorium, eine anerkannte Regierungsmacht sind [...].<sup>3</sup>

Die Frage nach der Aufnahme „Außenstehender“ ist daher in erster Linie eine Frage des Zugangs zum Raum. Dieser kann schlichtweg verweigert

---

1 Agier, Michel: *La peur des autres. Essai sur l'indésirabilité*, Paris 2022.

2 Bauman, Zygmunt: *Liquid Life*, Cambridge 2005.

3 Tassin, Étienne: *Cosmopolitique et xénopolitique*, in: *Raison Présente* 201 (2017), 99–107, hier 107. Übersetzung: EB.

werden, was die zahlreichen restriktiven Migrationspolitiken auf der ganzen Welt belegen. Der Ankommende kann auch scheinbar akzeptiert werden, aber um den Preis einer Grenzziehung *innerhalb* eines national-staatlichen Raumes, der nicht für eine echte Teilhabe geöffnet wird. Davon zeugt die Anzahl verschiedenartiger Transiträume,<sup>4</sup> von Erstaufnahmezentren bis hin zu „illegalen“ Lagern, die oft unter massivem Einsatz der Staatsgewalt aufgelöst werden. Sowohl in Hinsicht auf die Zugänglichkeit (oder im Gegenteil Absperrung) eines Raumes als auch auf die Akzeptanz (oder im Gegenteil Verleugnung) der kulturellen Kopräsenz als Postulat eines konstruktiven Kosmopolitismus ist die Frage nach dem Recht, einen Raum zu betreten, als ein genuines Politikum zu betrachten, das in dem fundamentalen, der Hospitalität innewohnenden Ungleichgewicht zwischen dem Ankommenden und dem Hausrechtgebenden gründet, wie es Jacques Derrida gezeigt hat.<sup>5</sup>

Nicht bloß als Kunst der leiblichen Kopräsenz, die die gegenseitige Wirkung („feedback-Schleife“) zwischen Akteur:innen und Zuschauenden als konstitutives Prinzip der Aufführung ermöglicht,<sup>6</sup> sondern vielmehr als Kunst der Kopräsenzen eignet sich Theater besonders, die Frage nach dem Verhältnis zwischen Gemeinschaft und Außenstehenden als genuin politisches Thema zu behandeln. Das Prinzip der Kopräsenz lässt sich im Fall der Bühnenkünste tatsächlich auf zahlreichen Ebenen variieren: Kopräsenz von dramatischer Zeit und Aufführungszeit, von Realität und Fiktion in einem geteilten Theaterraum, Kopräsenz von Figur und Schauspieler:in im Spiel, von auf der Bühne interagierenden Medien. Im Umgang mit solchen konstitutiven Kopräsenzen, die zugleich Grenzziehungen – auch wenn es darum geht, sie zu überwinden – implizieren, liegt nicht selten das politisch-kritische Moment einer Aufführung. Als Beispiel lassen sich heutige interkulturelle und integrative Theaterprojekte zu Flucht und Migration heranziehen, bei denen mindestens zwei Grenzen aufgehoben werden: durch die Zusammenarbeit von professionellen Schauspieler:innen und Asylbewerber:innen zum Beispiel in der Konzeptentwicklung und -umsetzung einerseits, andererseits durch den oft praktizierten dokumentarischen Ansatz, bei dem eine erfahrene „Realität“ und die darauf basierende darge-

---

4 Laut der UN Refugee Agency sind es Ende 2022 108,4 Millionen Menschen, die aufgrund von Verfolgung, Gewalt und Menschenrechtsverletzungen vertrieben werden, darunter 62,5 Millionen innerhalb des eigenen Landes. Vgl. <https://www.unhcr.org/about-unhcr/who-we-are/figures-glance> [28.06.2023].

5 Siehe u.a. Derrida, Jacques: *Hospitalité*, volume I. Séminaire (1995–1996), Paris 2021.

6 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.

stellte Fiktion konvergieren, und deren Unterscheidung zumindest teilweise aufgehoben wird. Doch auch in anderen Theaterformen wird der Versuch unternommen, ästhetische Kategorien von Kopräsenzen einerseits und andererseits soziale bzw. kulturelle Kopräsenzen reflexiv zusammenzudenken. *Intertextualität* im Theater kann zunächst als ein Nebeneinanderbestehen von gespielten und/oder bearbeiteten Vorlagen betrachtet werden, was in den zeitgenössischen Bühnenkünsten längst kein Novum mehr ist, so wenig wie *intermediale* Konfigurationen, bei denen Körper, Bild und Ton als Medien produktiv ko- und interagieren.

Ausgehend von zwei neueren Theaterarbeiten, die auf eine größere Resonanz gestoßen sind, soll in diesem Aufsatz untersucht werden, inwiefern Intertextualität und Intermedialität sich als fruchtbar erweisen, um gesellschaftliche und politische Situationen kritisch zu reflektieren, bei denen Außenstehenden der Zugang zu bestimmten Räumen verweigert wird. Es handelt sich dabei um die Stücke *En transit* des iranischen Regisseurs Amir Reza Koohestani (UA 2022)<sup>7</sup> und *Entre chien et loup*, eine Inszenierung der brasilianischen Regisseurin Christiane Jatahy (UA 2021).<sup>8</sup> In beiden Stücken werden bestehende fiktionale Stoffe bearbeitet, wobei – was zu erläutern sein wird – sowohl Intention als auch Modi einer solchen Bearbeitung des jeweiligen Hypotexts sich deutlich voneinander unterscheiden. In beiden Fällen steht im Mittelpunkt der Inszenierung die Frage nach dem Verhältnis zwischen einer in sich geschlossenen Gemeinschaft und einer außenstehenden Figur. Grenzziehungs- bzw. Abgrenzungsprozesse werden hier ebenso hinterfragt wie die Bereitschaft dieser Gemeinschaften, sich anderen zu öffnen. In diesem Rahmen wird die Rolle von intertextuellen bzw. intermedialen Konfigurationen untersucht.

In Anlehnung an Gérard Genette wird Intertextualität hier definiert „als eine Kopräsenz von zwei oder mehreren Texten, [...] das heißt meistens als die Präsenz eines Textes *in* einem anderen“<sup>9</sup> wobei die Formen dieser Integration vom expliziten Zitat aus einem Text A in einem Text B bis

---

7 Uraufführung am 23. Februar 2022 an der Comédie de Genève. Seitdem zahlreiche Gastspiele, z.B. beim Festival d'Automne in Paris, Festival d'Avignon, am Théâtre National de Bretagne in Rennes, am Théâtre de l'Odéon in Paris, im Maillon Théâtre de Strasbourg – Scène européenne, beim GREC Festival Barcelona.

8 Uraufführung am 12. Januar 2021 an der Comédie de Genève. Zahlreiche Gastspiele, u.a. im Théâtre de l'Odéon in Paris, im Maillon Théâtre de Strasbourg – Scène européenne, beim Festival d'Avignon sowie im August 2023 beim Edinburgh International Festival.

9 Genette, Gérard: *Palimpsestes*, Paris 1982, 8.

hin zur bloßen Anspielung des einen auf den anderen variieren. Während Koohestani in seiner Arbeit Anna Seghers' bekannten Roman *Transit* mit einem persönlichen Erlebnis verzahnt, nimmt sich Jatahy den Film *Dogville* von Lars von Trier (2003) als Stoff vor, um den Bedingungen des Aufkommens von Ausbeutungs-, Gewalt- und Ausschlussphänomenen bis hin zur Entstehung autoritärer Regime in heutigen Gesellschaften – als Bezugsrahmen gilt hier das Regime Jair Bolsonaro's ihres Herkunftslands Brasilien – nachzugehen.

Als intermedial lassen sich beide Produktionen insofern bezeichnen, als unterschiedliche Medien – in diesem Fall vor allem Bild und Körper – im Theaterraum produktiv und selbstreflexiv interagieren. Nicht selten wird in der Forschungsliteratur der Begriff der Intermedialität in Zusammenhang gebracht mit der Zusammenführung von einerseits „üblichen“ Elementen auf der Bühne – dem Körper von Schauspieler und Schauspielerin, der Stimme, dem Licht usw. – und andererseits neueren Bildtechnologien bis hin zur Verwendung digitaler Dispositive wie projizierte Chat-Gespräche oder den Einsatz von Internet und sozialen Medien. Anders als bei einer solchen Auffassung, bei der Intermedialität als Kopräsenz von „älteren“ und „neueren“ Medien definiert wird, soll in Anlehnung unter anderem an Chiel Kattenbelt und Kati Röttger zwischen Intermedialität und einer bloßen Plurimedialität unterschieden werden. Nicht die bloße Kopräsenz verschiedener Medien kennzeichnet eine intermediale Konfiguration, sondern eine Situation der *Interaktion* zwischen den Medien:

[The concept] emphasizes, in particular, the aspect of mutual influence (interaction). For my own contribution to the art and media theoretical discourses I like to use the concept intermediality with respect to those co-relations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception.<sup>10</sup>

Intermedialität lässt sich demnach als ein dynamischer Prozess verstehen, in dem sich die Verbindungen zwischen den jeweiligen Medien auf deren Wahrnehmung und somit auch auf die Rezeption des gesamten Bühnengeschehens durch den/die Zuschauer:in auswirkt: Ein auf der Bühne agierender Schauspieler:innen-Körper, dessen in Nahaufnahme aufgenommenes

---

10 Kattenbelt, Chiel: Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, perceptions and medial relationships, in: Culture, lenguaje y representación/Culture, language and representation 6 (2008), 19–29, hier 25.

(Teil-)Bild auf eine Leinwand projiziert wird, verändert unweigerlich dessen Wahrnehmung durch eine solche mediale Verdoppelung bzw. Fokussierung oder Ergänzung. Indem sich die verschiedenen Medien aufeinander beziehen, werden sie selbst zum Gegenstand einer Hinterfragung ihrer Funktionsweise und Wirkung.<sup>11</sup>

### En transit: *Theater als Raum des „Dazwischen“*

Das Stück *En transit* von Amir Reza Koohestani ist das Ergebnis einer Begegnung zwischen einer *fiktiven* Erzählung, dem bekannten Roman *Transit* von Anna Seghers aus dem Jahr 1941, und einem *realen* Erlebnis des Regisseurs. Seghers schildert in ihrem Werk die prekäre Situation von vor dem Anmarsch der deutschen Truppen Fliehenden und vom nationalsozialistischen Regime Verfolgten, die im Jahr 1940 in der Stadt Marseille in einem schier endlosen Zeitvakuum und den Mühlen der Bürokratie auf Dokumente warten, die ihnen zur Fortsetzung ihrer Flucht ins Ausland fehlen. 2018 wiederum wurde Koohestani auf dem Weg nach Chile am Münchner Flughafen mehrere Stunden lang in der Transitzone festgehalten und dann in sein Heimatland Iran zurückgeschickt, weil er sein Aufenthaltsrecht im Schengen-Raum unwissentlich um einige Tage überschritten hatte. Als er Seghers' Roman liest, drängt sich ihm die Idee auf, beide Erfahrungen zusammenzuführen, d.h. den Zusammenprall von Zeit (1940, 2018) und Raum (Marseille, München) in ein Theaterstück zu überführen. In der Inszenierung werden also zwei Geschichten und Textebenen verflochten: einerseits Fragmente aus Seghers' Fiktion, andererseits die realen Begebenheiten in München. Dennoch hütet sich der Regisseur vor voreiligen Vergleichen zwischen seiner persönlichen Situation und derjenigen von Flüchtenden oder Exilant:innen gestern und heute. Unmissverständlich äußert er sich wie folgt in einem Interview:

Ich habe keine Legitimität, mich als Vertreter der heutigen Einwanderer aufzuspielen. Die Flüchtlinge, die Immigranten sind in Griechenland, im Mittelmeer oder an der ungarischen Grenze. Für mich war diese Erfahrung lediglich eine Art In-vitro-Experiment, wie wenn man sich in der

---

11 Röttger, Kati: Questionner l'„entre“: une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermediale, in: Larrue, Jean-Marc (Hg.): *Théâtralité et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq 2015, 117–131, hier 127.

Geisterbahn eines Vergnügungsparks befindet: Man erschreckt sich eine Minute lang [...] und weiß ganz genau, dass das Ende des Tunnels nicht weit ist. Ich hatte nichts zu verlieren, sie würden mich bloß nach Teheran zurückschicken und, wie ich im Text sage, ich würde am selben Abend in meinem Bett schlafen und einen vollen Kühlschrank vorfinden. Aber ich befand mich dort neben Menschen, die, wenn man sie nach Hause schickte, alles verlieren würden, manchmal sogar ihr Leben.<sup>12</sup>

Bei dieser intertextuellen Beziehung werden also nicht zwei in Raum und Zeit voneinander abgekoppelte Situationen verglichen oder gar gleichgestellt. Es geht viel eher darum, eine angemessene Form für einen existentiellen Schwellenmoment, einen unsicheren Wartezustand zu finden, bei der Intertextualität als Mittel der Verallgemeinerung in einem auf diese Weise etablierten Echoraum fungiert.

Von den zahlreichen Figuren des Romans – Flüchtende selbst, die auf ihre Abreise warten, Behördenvertreter:innen und anonyme Einwohner:innen der Stadt Marseille – übernimmt Koohestani lediglich drei, die im Stück nicht benannt werden. Es handelt sich zunächst um den Erzähler selbst, der überlebt hat und einige Jahre später einem anonymen Gesprächspartner von den Geschehnissen in der südfranzösischen Stadt erzählt. Die zweite, dem Roman entnommene Figur ist eine Frau, die im selben Hotel wie der Erzähler wohnt. Sie wurde von einem nach Amerika ausgewanderten Ehepaar damit beauftragt, sich um dessen Hunde, die nicht mit aufs Schiff durften, zu kümmern. Im Gegenzug soll sie von den Besitzern ein sogenanntes „Moralzeugnis“ erhalten, dank dem sie ein US-Visum beantragen und selbst samt Hunden ausreisen könnte. Schließlich behält der Regisseur eine Figur namens Marie bei, die in der Stadt unermüdlich nach ihrem Ehemann sucht, von dessen Tod sie nicht weiß. Schließlich geht sie an Bord des letzten Schiffs nach Brasilien, das kurz nach der Abfahrt versinkt.

Diesen aus dem Roman entliehenen Figuren stehen die Figuren der Gegenwart gegenüber: Es handelt sich um den Regisseur selbst, dessen Rolle von der Schauspielerin Mahin Sadri gespielt wird, um eine Grenzpolizistin des Flughafens und um eine Frau, die aufgrund fehlender gültiger Papiere abgeschoben werden soll; schließlich sind noch die Off-Stimmen von diversen Behördenangestellten zu erwähnen. Mit dieser Kopräsenz

---

12 Koohestani, Amir Reza/Meyer Macleod, Arielle: Entretien avec Amir Reza Koohestani, <https://www.comedie.ch/fr/entretien-avec-amir-reza-koohestani-en-transit> [30.10.2025].

von Figuren aus Vergangenheit und Gegenwart korrespondiert eine Vielfalt der Sprachen. Auf der Bühne werden auf Französisch, Englisch, Persisch und Portugiesisch Texte unterschiedlicher Provenienz gesprochen. Es handelt sich um frei erfundene Dialoge, Dialogsituationen aus dem Roman, die adaptiert bzw. umgeschrieben wurden, zitierte Erzählpassagen aus der Vorlage, die, die vierte Wand durchbrechend, an das Publikum adressiert werden. Hinzu kommt eine Form von *Mise en abyme*, als die Theaterfigur Koohestani einem seiner Mitarbeiter am Telefon von seiner Absicht erzählt, den Roman auf der Bühne umzusetzen und dabei dessen Inhalt kurz umreißt.

Bei *En transit* koexistieren also zwei Texte – der eine fiktional, der andere auf der Grundlage der eigenen Erfahrung konzipiert. Dabei kann aber nicht von einem bloßen Hin- und Herwechseln zwischen zwei Handlungssträngen die Rede sein. Indem Koohestani unterschiedliche Überschneidungen zwischen beiden Erzählstoffen erfindet, lässt er eine dritte Erzählung, einen theatralen „Intertext“, entstehen. So kommt zu den bereits erwähnten Figuren eine Anwältin hinzu, die in ihrem Versuch, gleichzeitig Flüchtenden auf einem Flughafen im Jahr 2018 als auch den im Hafen von Marseille gestrandeten Menschen im Jahr 1940 zu helfen, als Schnittstelle zwischen beiden zeitlichen und räumlichen Ebenen fungiert. Auf diesen ambivalenten, weil zeitlosen Status spielt sie selbst an, indem sie sich dem Publikum zuwendend behauptet: „Sie sehen mich seit ein paar Minuten, aber ich stehe hier seit tausend Jahren“, oder später im Stück: „Ich warte hier seit einem Jahrhundert“. Ein weiteres Beispiel für solche Überschneidungen hängt mit dem Werdegang der Hotelnachbarin des Erzählers in Seghers' Roman zusammen. Zweimal im Stück führt die fiktive Figur einen Dialog mit der Koohestani-Figur, so dass Fiktion und Realität, Vergangenheit und Gegenwart auf der Bühne aufeinandertreffen. Als die Frau schließlich mit dem Handy des Regisseurs in Amerika anruft, um die ausgereisten Hundebesitzer aus dem Jahr 1940 zu erreichen, landet sie bei deren Enkel im Jahr 2022. Durch eine solche zeitliche Unmöglichkeit wird die Ausweglosigkeit der Figur noch verstärkt, die zwischen zwei Zeiten, zwischen zwei Räumen, in einer Nicht-Zeit und einem Nicht-Raum gefangen ist, und somit die Situation zahlreicher anonymer Fliehender widerspiegelt, die zwischen Hoffnung auf Asyl und Angst vor Abschiebung leben.

Das Zusammenspiel der verschiedenen auf der Bühne agierenden Medien bestätigt das Gefühl eines solchen Zwischenzustands, der für die gesamte dargestellte Situation gilt. Das aus sich verschiebenden Wänden in unterschiedlichen Grautönen bestehende Bühnenbild erinnert zunächst

abstrahierend an Transiträume moderner Flughäfen und verstärkt deren beklemmende Kälte. Immer wieder werden Kabinen mit durchsichtigen Wänden hin- und hergeschoben, die auf Kontrollschleusen und Sicherheitsportale anspielen, in denen Menschen quasi durchleuchtet und gleichzeitig festgesetzt werden. Vor allem aber nimmt die Videokamera in der Inszenierung einen wesentlichen Platz ein. Als bloßes, auf der Bühne stehendes *Requisit* verweist sie zunächst auf die heute in öffentlichen Räumen allgegenwärtigen Überwachungsrichtungen und -systeme. Als bildproduzierendes *Medium* aber vermag sie es unter anderem, im Laufe der Inszenierung bestimmte Machtverhältnisse bildlich zum Ausdruck zu bringen, so z.B. wenn am Behördenschalter die Gesichter der Antragsteller von oben gefilmt werden, als stehe der/die Zuschauer:in an der Stelle des Kameraobjektivs. Immer wieder trägt die visuelle Verdoppelung auf der Leinwand der auf der Bühne agierenden Körper dazu bei, eine beunruhigende Atmosphäre der Überwachung und Kontrolle zu erzeugen (Abb. 1).

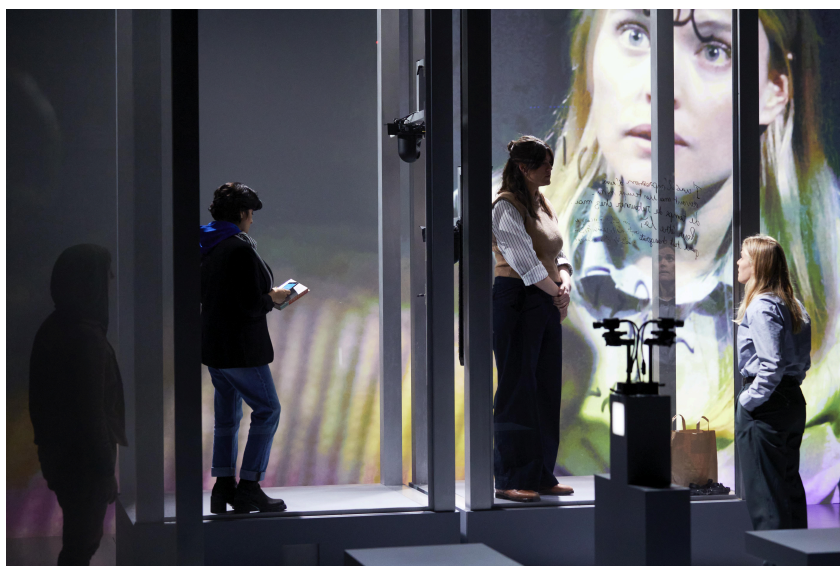


Abb. 1: En transit © Magali Dougados

Schließlich ermöglichen es die Projektionen im Bühnenhintergrund, den Raum durch zahlreiche Licht- und Spiegelungseffekte zu verändern, ihn zu vervielfachen, zu verkleinern oder zu vergrößern. Von zentraler Bedeutung

ist aber das Zusammenspiel der Körper und eines solchen labilen Raums. Immer wieder wirken die Körper zugleich sowohl eingesperrt als auch verloren. Sowohl innerhalb narrativer Vorgänge als auch der physischen Gegenwart fehlt jede Form einer möglichen Identifikation mit dem Raum, dessen Konturen wie fließend wirken. Dieser identitätslose, seelenlose Raum lässt sich deshalb als eine extreme Form eines „non-lieu“ (Nicht-Ortes) im Sinne von Marc Augé<sup>13</sup> oder als „hors-lieu“ charakterisieren, ein Begriff, den Michel Agier in Bezug auf Flüchtlingslager aller Formen und Funktionen als außerterritoriale Machträume verwendet.<sup>14</sup> Durch intertextuelle Verfahren (die Schaffung eines theatralen Dritt-Textes) und intermediale Verfahren (die durch die Kamera erzeugten Veränderungen des Raumes) verleiht die Inszenierung *En transit* der existentiellen Situation, in der sich Migrant:innen und Flüchtende befinden, eine prägende Form: Sie sind in einer doppelten Unmöglichkeit gefangen, derjenigen einer Rückkehr und einer Ankunft, und erleben den Zustand „eines aus aneinandergereihten Augenblicken bestehenden Vorübergehenden“.<sup>15</sup>

### *Entre chien et loup: eine ästhetisch-politische Strategie der (Kon)fusion*

Während sich in *En transit* Romanvorlage und persönliche Erfahrung überlagern und somit einen weder zeitlich noch räumlich zu verortenden Intertext entstehen lassen, gleicht im Falle von *Entre chien et loup* das Verhältnis zwischen der filmischen Vorlage und ihrer theatralen Umsetzung eher einer *Mise en abyme* der ersteren. Die dem Film von Lars von Trier Titel gebende Stadt Dogville ist eine winzige Ortschaft in den Rocky Mountains, in der im bergigen Abseits wenige Einwohner:innen (über)leben, darunter ein junger Mann namens Tom Edison, der davon träumt, Schriftsteller zu werden und sich regelmäßig als Moralprediger der kleinen Stadt aufspielt. Im routinierten Alltag dieser Gemeinschaft taucht plötzlich Grace auf: Diese flieht vor Gangstern, wobei die Gründe der Verfolgung zunächst unbeleuchtet bleiben. Erst später bringen Dorfbewohner:innen in Erfahrung, dass sie sich der (Über)macht ihres Vaters, eines Unterweltbosses, zu entziehen sucht. Tom überzeugt sie, Grace nach einer Probezeit

---

13 Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.

14 Agier, Michel: *Gérer les indésirables. Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris 2008, 15.

15 Bauman, Zygmunt: *La société assiégée*, Arles 2005, 163.

aufzunehmen, in der sie ihnen bei ihren täglichen Beschäftigungen helfen soll: Er versteht das Vorhaben als ein kollektives Experiment, bei dem es darum geht, die wahren menschlichen und moralischen Tugenden der Gemeinschaft auf die Probe zu stellen, indem ihre Bereitschaft sich anderen zu öffnen konkret herausgefordert wird.

Als jedoch ein Polizist aus der Nachbarstadt eine Fahndungsanzeige an eine Hausfassade plakatiert, kippt die Stimmung. Als gesuchte Person wird Grace unerwünscht. Obwohl die Einwohner:innen von Dogville weiterhin beschwören, ihr Zuflucht gewähren zu wollen, verlangen sie von nun an eine Entschädigung dafür, sie zu decken, und zwar in Form von zusätzlicher, unbezahlter Arbeit. Es setzt eine Spirale physischer und psychologischer Gewalt ein, in der Grace von der Gemeinschaft immer mehr ausgebeutet wird, sowohl ökonomisch – die Menge der geleisteten Arbeit steigt ständig – als auch körperlich: Nach einer ersten Vergewaltigung wird sie zum Objekt der Befriedigung der sexuellen Bedürfnisse der Männer. Mit der überraschenden Ankunft ihres Vaters samt bewaffneten Handlangern nimmt die Handlung insofern eine entscheidende Wende, als die bisherigen Machtverhältnisse sich nun umkehren. Grace wird vom Opfer zur Täterin, indem sie aus Rache die gesamte Bevölkerung ermorden und die Stadt niederbrennen lässt.

In Jatahys Bearbeitung des Stoffes tritt an die Stelle der Dorfbewohner:innen eine Truppe von Schauspieler:innen, die an einem künstlerischen Projekt rund um den Film von Lars von Trier arbeiten (Abb. 2). Dieser wird zu einer Art Forschungsgegenstand anhand dessen es darum geht, durch Reenactment das Aufkommen von Ausbeutungsphänomenen und faschistoidem Gedankengut zu reflektieren. Auch hier wird das Unternehmen von einer Figur namens Tom geleitet und die Schauspieler:innen spielen die wichtigeren Figuren des Films, wobei im Unterschied zur Vorlage immer wieder unklar ist, ob der/die Schauspieler:in als Figur des Stückes oder des von den Figuren nachgespielten Films spricht. Unerwartet taucht die Figur der Graça auf, die vor der Diktatur in ihrem Herkunftsland flieht. Ihre Ankunft, ein echtes „Geschenk“ – ein Wort, das im Film in Bezug auf dieses Ereignis von Tom verwendet und hier wieder aufgegriffen wird –, löst die Wiederholung des gleichen Prozesses aus. Trotz der Versuche der Teilnehmer:innen, sich dieser Dynamik zu entziehen, entstehen zwischen der Gemeinschaft der Schauspieler:innen und der Asylsuchenden die gleichen brutalen Machtverhältnisse, wobei Jatahys Adaption den Ablauf des Filmexperiments vor der finalen Gewaltkatastrophe unterbricht.



Abb. 2: Entre chien et loup © Magali Dougados

Entsprach in *Dogville* die Verankerung der Handlung in den 1920er/30er Jahren einer Logik der Verfremdung, bezieht sich die brasilianische Regisseurin eindeutig auf eine politische Aktualität, gemäß dem von ihr vertretenen Standpunkt, dass es im heutigen Theater darum gehe, die Realität in die Fiktion einfließen zu lassen. Auch wenn Graças Heimat ungenannt bleibt, ist der Bezugspunkt unüberhörbar das Brasilien von Jair Bolsonaro, was nicht zuletzt auch der Akzent der brasilianischen Hauptdarstellerin Julia Bernat markiert. Im medialen Paratext zum Stück (Interviews, Videos) verweist die Regisseurin immer wieder auf die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse in ihrem Heimatland. Während der theatrale Hyper- vom filmischen Hypotext hinsichtlich der dargestellten Zeit abweicht, besteht zwischen beiden Werken ein Analogieverhältnis in der Gestaltung des Spielraums. Kennzeichnend für *Dogville* ist die Reduzierung des dargestellten fiktionalen Raums auf einzelne realistische Bühnenelemente, die pars pro toto auf fiktive Räume der Handlung hinweisen. Häuser und Straßen sind nicht zu sehen, sondern nur durch auf dem Boden einer Bühne gezeichnete Abgrenzungen und Inschriften („Elm St.“, „Canyonroad“, „Thomas Edison’s House“ ...) markiert, was den Modellcharakter des gefilmten Schauspiels noch unterstreicht. Lars von Triers Film ist also filmisches Theater, in dem sich unterschiedliche Einstellungen, von

den Schulterkamera-Nahaufnahmen bis hin zur die ganze Bühne als Dorf erfassenden Totalen, abwechseln, und bei dem die Kamera die Funktion eines Kommentators übernimmt. Ein einleuchtendes Beispiel dafür liefert die Szene der Vergewaltigung von Grace durch die Figur des Chuck: Diese findet

zwar in Chucks Haus statt, doch zeigt die Weitaufnahme das ganze Dorf so, dass man am hinteren Bildrand Grace am Boden liegen sieht. Die kommunale Zustimmung zu dieser später sanktioniert vollzogenen Vergewaltigung wird so bereits in deren erster filmischer Darstellung sichtbar.<sup>16</sup>

Jatahy strukturiert die Bühne in unterschiedliche, erkennbare Spielräume und verweist so auf das bekannte Setting des Films. Ihre Anordnung auf der Bühne verändert sich allerdings im Laufe der Handlung. Weil die Bühne hier zu einem Filmset wird, stellt die Raumkonzeption das Gegenteil von *Dogville* dar: Während Lars von Trier Theater filmt, wird bei Jatahy Film theatralisiert.

Ausgehend von dieser doppelten Beziehung zwischen den beiden Stoffen kommt es im Laufe des Stücks zu einer Fusion beider Handlungen, die umso besser gelingt, als die Regisseurin Textbruchstücke und einzelne Motive aus dem Film in ihre Bearbeitung einfließen lässt. So werden einige Repliken um den Preis einer leichten Anpassung übernommen. Das Motiv der kleinen Terrakotta-Figuren z.B., die Grace dank ihrem Gehalt bei einer Händlerin des Dorfes nach und nach erwirbt, nimmt sowohl in *Entre chien et loup* als auch im Film einen bedeutenden Platz ein: Hier wie dort werden sie als Strafe von einer Dorfbewohnerin/Schauspielerin der Theatergruppe zerschmettert, die Grace/Graça zu Unrecht vorwirft, ihren Mann/Freund verführt zu haben. Schließlich fungiert als explizites Zitat aus dem Film die Art und Weise, wie die Vergewaltigung auf der Ladefläche eines Lieferwagens inmitten von Apfelkisten in halbnaher Einstellung aus der Vogelperspektive gefilmt wird, eine Sequenz, die auf eine breite Leinwand im Bühnenhintergrund projiziert wird.

Mit dem intertextuellen Verhältnis zwischen beiden Medien geht damit eine zunehmende Schwierigkeit einher, die Handlung, die sich auf der

---

16 Bühler-Dietrich, Anette: Lars von Trier und Volker Lösch erkunden ihr Medium in *Dogville*, in: Bläske, Stefan/Kirchmann, Kay/Ruchatz, Jens/Schoenmakers, Henri (Hg.): Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme, Bielefeld 2008, 179–185, hier 180.

Bühne entfaltet, von der Handlung im Film, die die Bühnenfiguren spielen sollen, zu unterscheiden. Je weiter die Stückhandlung voranschreitet, desto unklarer wird, ob die Schauspieler:innen, ihrem ursprünglichen Vorhaben gemäß, die Figuren des Films spielen oder ob sie selbst zu Protagonist:innen einer neuen Dynamik des Ausschlusses und der Ausbeutung werden. Es geht Jatahy also darum, den/die Zuschauer:in in eine Situation der Konfusion zu versetzen, der das politische Moment der Inszenierung inneohnt: Die Schwierigkeit, die filmische Handlung selbst von deren Umsetzung auf der Bühne zu unterscheiden, spiegelt die Schwierigkeit wider, in einem bestimmten politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Kontext die keimenden Erscheinungsformen einer politischen Diktatur auf der Grundlage eines ungezügelter Kapitalismus wahrzunehmen.

Nicht allein die intertextuelle Beziehung, sondern, wie bei *En transit*, auch Bild und Körper tragen auf der Bühne zur reflexiv-produktiven Unsicherheit in der Rezeption des Bühnengeschehens bei. Erneut fällt hier die Mehrdeutigkeit der Kamera auf. Als charakteristisches Element eines Filmsets ist sie konstitutiver Bestandteil der dargestellten Handlung; als Medium ermöglicht sie die Sichtbarmachung von auf der Bühne gedrehten Bildern auf einer Leinwand. Dadurch wird das ästhetische Prinzip des gefilmten Theaters von *Dogville* wiederholt, wobei sich ein besonderer Umgang mit dem bildlichen Material peu à peu entfaltet. Der Zuschauer, der seinen Blick abwechselnd auf die Bühne und auf die Leinwand richtet, bemerkt nämlich, dass das, was auf der Leinwand zu sehen ist, eigentlich nicht dem entspricht, was sich auf der Bühne abspielt, sondern punktuell leicht davon abweicht: Mal ist der Blickwinkel der auf der Bühne platzierten Kamera leicht verschoben, mal taucht plötzlich eine Figur im Bild auf, die auf der Bühne abwesend ist, mal scheint ein Gegenstand im Vergleich zum Bühnenbild leicht versetzt zu sein.

Das intermediale Spiel nimmt die Form eines Spiels zwischen Gegenwart und Vergangenheit, d.h. zwischen den im Hier und Jetzt der Aufführung gedrehten Bildern und den im Vorfeld aufgezeichneten Szenen an. Zur Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion kommt also eine Verwirrung in der zeitlichen Einordnung des Geschehens hinzu. Ein solches intermediales Dispositiv fungiert deshalb als eine Art Metapher<sup>17</sup> des kritischen Ansatzes der Inszenierung: In einer Zeit, in der manche

---

17 So der von Jatahy verwendete Begriff in einem Gespräch mit dem Verfasser des Aufsatzes am 04.05.2023, anlässlich der Gastspiele der Produktion am Theater Maillon in Straßburg.

demokratische Systeme von innen durch radikale identitätspolitische Tendenzen bedroht sind, geht es darum, in der Gegenwart die Aufmerksamkeit auf Erfahrungen der Vergangenheit zu richten, um deren Wiederholung zu verhindern. Was hier metaphorisch dargestellt wird, ist allerdings das Scheitern eines solchen Ansatzes: Nach und nach wiederholen die am Experiment Beteiligten jene Mechanismen der Verdinglichung des Außenstehenden, die im Film am Werk sind. Erst der Schluss des Stücks setzt diesem Wiederholungsprinzip ein Ende. Nachdem Graça sich an die Schauspieler:innen wendet und sie vehement an das Ende des Films erinnert, ersetzt ein frontal zum Publikum gesprochener Abschlusstext über die Gefahr faschistoid-unterschwelliger Tendenzen in den heutigen Demokratien den Triumph der Gewalt in *Dogville*.

### Schluss

Als intertextuelle und intermediale Performances zeugen sowohl *En transit* als auch *Entre chien et loup* davon, in welchem Maße das Aufeinandertreffen von Texten und das Zusammenspiel von Medien sich als fruchtbar erweisen, um die Frage nach der Möglichkeit einer gesellschaftlichen Koexistenz von Kulturen und Identitäten aufzuwerfen.

Indem die Aufführung Textmaterialien in unterschiedlicher Manier zusammenführt, vermag sie, kollektive, „real existierende“ Ausschlussphänomene zu hinterfragen. Anna Seghers' *Transit* und Koohestanis Erlebnis im Münchner Flughafen verhalten sich beim iranischen Regisseur insofern symmetrisch zueinander, als beide fiktionale bzw. „reale“ Erzählungen sich in Grensräumen abspielen, bei denen sowohl Rück- als auch Abkehr verweigert werden. Die Analogie macht Berührungspunkte möglich, so dass ein Intertext entsteht, der weder räumlich noch zeitlich verankert werden kann, und somit die reale Lebenserfahrung derer bildlich widerspiegelt, denen die Grenzüberschreitung und somit der Zugang zu einem geteilten Raum verweigert wird. Im Fall von *Entre chien et loup* ist der Film *Dogville* durch das Nachspielen der Schauspielerfiguren in die Aufführung eingebettet. Die Pendel-Bewegung zwischen Binnen- und Außenhandlung, zwischen Fiktion und – freilich vorgespielder – „Realität“ wird im Laufe der Handlung immer weniger wahrnehmbar, was auf die Notwendigkeit, Mechanismen der Abschottung einer weiterhin national-territorial aufgefassen Gemeinschaft bis hin zur Ausbeutung des Außenstehenden in heutigen politischen Systemen rückgekoppelt wird.

In beiden Fällen tragen intermediale Beziehungen zur Verwischung der konstitutiven Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität auf der Ebene des Dargestellten durch das Zusammenspiel von Bild und Körper auf der Ebene der Darstellung bei. So werden in *En transit* identitätslose und Identität auslöschende<sup>18</sup> außertheatrale Grenzräume durch einen visuellen Raum vergegenwärtigt, dessen Grenzen sich aufzulösen scheinen. Die Kamera ist nicht mehr Mittel der mentalen Konstruktion des Raums durch den/die Zuschauer:in, sondern, im Gegenteil, dekonstruiert ihn ständig. Auch bei Jatahy wird die Wahrnehmung des Bühnengeschehens durch die Zuschauer:innen irritiert. Diese werden zunächst in der Illusion gehalten, auf der Leinwand das zu sehen, was sich an zwischenmenschlichen (Macht-)Verhältnissen auf dem Set abspielt, bis im Laufe der Performance sparsame Verschiebungen zwischen Bühne und Bild deren Wahrnehmung stören und eine neue Aufmerksamkeit auf der Ebene der Rezeption hervorrufen.

Gleichzeitig aber wird das Medium Bild zum Gegenstand einer produktiven Hinterfragung: In *En transit* wird in dessen Fähigkeit, Realitäten zu erzeugen und immer wieder neu zu konfigurieren, die (Über-)Macht bildproduzierender Systeme entlarvt, die metonymisch für heutige Überwachungsgesellschaften stehen. In dem Moment, wo der/die Zuschauer:in von *Entre chien et loup* sich der Illusion einer Identität zwischen Projektion und Bühnengeschehen bewusst wird, nimmt er/sie auch die Anziehungs- und Wirkungskraft des Mediums Bild wahr. Insofern beide Stücke Medien sowohl verwenden als auch unterminieren sowie auf dem ästhetischen Prinzip einer Aufhebung von Grenzen und strukturierenden binären Schemata basieren, lassen sie sich als Beispiele einer *Wahrnehmungspolitik* deuten, „die zugleich eine Ästhetik der *Verantwortung*“ ist, wie sie Hans-Thies Lehmann definiert:

Anstelle der trügerisch beruhigenden Dualität von Hier und Dort, Innen und Außen kann [Theater] die beunruhigende wechselseitige Implikation von Akteuren und Zuschauern in der theatralen Bilderzeugung in den Mittelpunkt rücken und so den zerrissenen Faden zwischen Wahrnehmung und eigener Erfahrung sichtbar werden lassen. Eine solche

---

18 Ein Bild dieses Prozesses des Identitätsverlustes in Transiträumen liefert die Figur des am Ende des 19. Jahrhunderts nach Amerika ausreisenden Stavros, dessen Geschichte seinem Neffen Elia Kazan als Stoff seines Films *America America* (1963) dient. Die Szene seiner Ankunft in Ellis Island wird von Michel Agier beschrieben in: *L'étranger qui vient*. Repenser l'hospitalité, Paris 2018.

Erfahrung wäre nicht nur ästhetisch, sondern darin zugleich ethisch-politisch.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, 471.

# Kopräsenz von Sprachen, Künsten, Gattungen und Kulturen im „Progetto Hölderlin“ der „Lenz Fondazione“ und seine Ursprünge auf dem italienischen Theater bei Bruno Maderna und Cesare und Daniele Lievi

Elena Polledri (Udine)

Jede Inszenierung von fremdsprachigen Texten ist schon für sich ein interkultureller Akt, der die Kopräsenz von verschiedenen Kulturen und Traditionen impliziert;<sup>1</sup> in der Transformation und Adaption der übersetzten Texte für die Bühne kommen aber oft nicht nur verschiedene Sprachen und Kulturen, sondern auch verschiedene Gattungen, Formen, Medien und Künste exponentiell miteinander ins Gespräch und sind auf der Bühne kopräsent. Unter den italienischen Theaterprojekten, die gleichzeitig eine starke Interkulturalität und Intermedialität zeigen, erweist sich das langjährige „Hölderlin-Projekt“ („Progetto Hölderlin“) von „Lenz Fondazione“ in Parma (Italien) als exemplarisch. Nach einer knappen Einführung in die produktive theatralische Hölderlin-Rezeption in Italien, in der der Akzent auf zwei Projekte gesetzt wird (Bruno Madernas *Hyperion* und Cesare und Daniele Lievis *Empedokles*-Inszenierung), die eine starke Kopräsenz von Kulturen und Sprachen, Formen, Gattungen und Künsten aufweisen, wird das „Progetto Hölderlin“ von „Lenz Fondazione“ vorgestellt; der Beitrag wird sich insbesondere auf die jüngeren, dem *Hyperion*-Roman gewidmeten *Performances* (2014–2017) konzentrieren, in denen die Kopräsenz auf verschiedenen Ebenen exemplarisch wirkt.

---

1 Der Rezeption von deutschsprachigen dramatischen Texten auf dem italienischen Theater wurden in den letzten Jahren verschiedene Projekte gewidmet. Darunter vgl. die von mir zusammen mit Olaf Müller koordinierten Tagungen jeweils über „Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte“ und über „Deutsch-italienische Theaterübersetzungen nach 1945“, die 2014 in Mainz und 2017 in der Villa Vigoni stattfanden. Aus den Tagungen entstanden folgende Bände: Müller, Olaf/Polledri, Elena (Hg.): Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte, Heidelberg 2021. Polledri, Elena/Müller, Olaf (Hg.): Deutsch-italienische Theaterklassiker nach 1945. Dramenklassiker im interkulturellen Dialog. Berlin u.a. 2025. Darüber hinaus ist das Projekt „ATTIMI – Atlante del Teatro di Lingua Tedesca in Italia – Mediatori e interpreti“ zu erwähnen, das vom Istituto Italiano di Studi Germanici in Rom unter der Leitung von Marco Castellari gefördert wurde.

1. *Hölderlin auf der italienischen Bühne: Kopräsenz bei Bruno Madernas Hyperion. Lirica in forma di spettacolo und Cesare und Daniele Lievis La morte di Empedocle*

Nachdem Giosuè Carducci im 19. Jahrhundert einige Gedichte übersetzt hatte, erlebte Italien, wie Deutschland, erst im 20. Jahrhundert eine Hölderlin-Renaissance; in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wurden Gedichte in literarischen Zeitschriften publiziert und Hölderlin wurde bald zum romantischen Dichter; er wurde neben und mit Leopardi gepriesen; der Vortrag von Karl Vossler *Hölderlin e Leopardi* erschien 1920.<sup>2</sup> Es folgten die Übersetzungen der Gedichte von Gianfranco Contini, Vincenzo Errante, Leone Traverso, Giovanna Bemporad, Giorgio Vigolo. Früh wurden auch sowohl der Roman *Hyperion* als auch das Drama *Der Tod des Empedokles* übersetzt, seit 1886 der *Hyperion*-Roman mindestens achtmal, seit 1936 *Der Tod des Empedokles* fünfmal.<sup>3</sup>

Erst in den sechziger Jahren begann eine produktive Rezeption auf dem Theater, die durch eine starke Kopräsenz von Text und Musik gekennzeichnet ist. 1964 wurde Bruno Madernas *Hyperion. Lirica in forma di spettacolo* (Lyrik in Form einer Aufführung) im Rahmen der Venedig-Biennale aufgeführt.<sup>4</sup> Madernas *Hyperion* ist eine „offene Werkform“,<sup>5</sup> die die Passagen des Romans unterschiedlich wiedergibt: Einige werden vertont, andere

---

2 Vossler, Karl: Hölderlin e Leopardi, in: Rivista di cultura II (1920), 103–110.

3 Vgl. Castellari, Marco: Italien, in: Kreuzer, Johann (Hg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2020, 485–489, hier 486. Über Hölderlins Italien-Rezeption vgl. u.a. Cordibella, Giovanna: Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria, Bologna 2009. Menicacci, Marco: Mario Luzi e la poesia tedesca: Novalis, Hölderlin, Rilke, Firenze 2014. Reitani, Luigi: Da Hölderlin a Hölderlin. Le traduzioni italiane di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento, in: „Il bianco e il nero“ 5 (2002), 95–104; leicht abgewandelt in: Il Veltro 49 (2005), 46, 188–197. Castellari, Marco: Cent'anni di consuetudine. Studi italiani su Hölderlin dal 1915 a oggi, in: Hölderliniana I (2014), 109–123.

4 Über Madernas *Hyperion* vgl. Borio, Gianmario/Rizzardi, Veniero: Die musikalische Einheit von Bruno Madernas *Hyperion*, in: Meyer, Felix (Hg.): Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts, Winterthur 1993, 117–148. Wetters, Brent: Idea and Actualization: Bruno Maderna's Adaptation of Friedrich Hölderlin's „Hyperion“, in: 19th-Century Music 36 (2012), 172–190. Zenck, Martin: Komponieren mit und ohne Hölderlin. Stadien der Hölderlin-Rezeption in der Neuen Musik, in: Borio, Gianmario/Polledri, Elena (Hg.): „Wechsel der Töne“. Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten, Heidelberg 2018, 53–75, insb. 68f. Castellari, Marco: Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation, Berlin 2018, 449.

5 Castellari: Hölderlin und das Theater, 449.

rezitiert, andere wiederum als Orchesterkompositionen ohne Textzitate gespielt, die aber in den Titeln auf die Quelle verweisen. Es handelte sich um ein „work in progress“;<sup>6</sup> der Uraufführung folgten zwei weitere Theaterproduktionen und drei konzertante Inszenierungen, bei denen die Texte und die Musik in ständig neuer Kombination zusammengesetzt wurden. Das Werk umfasst: drei Werke für Magnetband, fünf Orchesterkompositionen, drei Chorkompositionen, zwei Kompositionen für Orchester und Stimme.<sup>7</sup> Hölderlins Texte werden auf Deutsch gesungen und rezitiert; die Textzitate sind Material, Stoff für die Komposition wie die Noten. So sagte Maderna Virginio Peucher, dem Produzenten der ersten *Hyperion*-Aufführung in Venedig: „This could be the material for an opera, but you are the one who will have to give it a form.“<sup>8</sup> Hölderlins Text wird fragmentiert und diese Fragmente aus dem Roman und aus anderen Werken werden dann zusammengesetzt. Gerade der Fragment-Charakter wird zum Hauptkennzeichen der Hölderlin-Musik im 20. Jahrhundert;<sup>9</sup> neben der Fragmentarität scheint gerade die Kopräsenz von verschiedenen Formen, Künsten und Sprachen diese *Lirica in forma di spettacolo* zu charakterisieren. Hölderlins Briefroman wird unterschiedlich verwendet und übersetzt: „[K]ürzeste Wort-Fragmente Hölderlins“<sup>10</sup> kommen „in Form musikalisierter und elektronisch transformierter Sprach-Laute“<sup>11</sup> vor; „die vokale und melismatische Darstellung des *Hyperion-Fragments*“<sup>12</sup> wird durch eine „immer mehr entrückte hohe Sopranstimme (*Aria da Hyperion per soprano, flauto solista e Orchestra*)“<sup>13</sup> und „als Gestaltwerdung der Figur der Diotima durch eine reine Klangskulptur des Orchesters (*Stele per Diotima per Orchestra*)“<sup>14</sup> wiedergegeben. Die Kopräsenz von Musik und Dichtung, Singen, Rezitieren und Spielen, Lyrik und Prosa hat zum Ziel, die Hauptfigur Hyperion, aber gleichzeitig auch Hölderlin auf die Bühne zu bringen und sie zum Paradigma des Scheiterns des modernen engagierten Künstlers,

---

6 Vgl. Wetters: *Idea and Actualization*: Bruno Maderna's Adaptation, 177.

7 Vgl. Wetters: *Idea and Actualization*: Bruno Maderna's Adaptation, 175.

8 Zit. von Wetters: *Idea and Actualization*: Bruno Maderna's Adaptation, 175.

9 Vgl. Borio, Gianmario/Polledri, Elena: Friedrich Hölderlin: Dichtung und Musik. Eine Einführung aus doppelter Perspektive, in: Borio/Polledri: „Wechsel der Töne“, 11–24, insb. 17–21.

10 Zenck: *Komponieren mit und ohne Hölderlin*, 69.

11 Zenck: *Komponieren mit und ohne Hölderlin*, 69.

12 Zenck: *Komponieren mit und ohne Hölderlin*, 69.

13 Zenck: *Komponieren mit und ohne Hölderlin*, 69.

14 Zenck: *Komponieren mit und ohne Hölderlin*, 69.

der in dieser Welt nicht mehr wirken kann, zu erhöhen. Kopräsent sind außerdem der Neugriechen, der Deutsche und der italienische Musiker in der Hauptfigur des Dichter-Flötisten, die vergeblich gegen die Maschine kämpft, um schließlich zu verstummen.<sup>15</sup> Madernas Werk diente als Basis von Klaus Michael Grübers Projekt *Empedokles. Hölderlin lesen*, das am 14. Dezember 1975 an der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer uraufgeführt wurde, und von seiner *Winterreise*, *Hyperion* und *Hölderlin im Olympiastadion* (1977).<sup>16</sup> In Italien folgten im Bereich der Musik Giacomo Manzoni's *Hölderlin (frammento)* (1971) und Luigi Nonos *Streichquartett Fragmente – Stille, An Diotima* (1980).<sup>17</sup> Im selben Jahr von Madernas *Hyperion* wurde eine *Antigone*-Bearbeitung (1964) aufgeführt und 1977 kam es zu der *Empedokles*-Inszenierung in Rom von Bruno Mazzali, der sich an Gruber orientierte.<sup>18</sup>

Den Höhepunkt der italienischen Hölderlin-Rezeption auf dem Sprechtheater stellten aber die *Empedokles*-Inszenierungen von Daniele und Cesare Lievi dar, die Grubers Spuren folgten. Der Regisseur Cesare Lievi und der Bühnenbildner Daniele Lievi führten Hölderlins *Empedokles* zuerst 1982 im Teatro dell'Acqua in Gargnano in der Übersetzung von Cesare Lievi auf, seit 1985 auch im deutschsprachigen Theater und 1987 im Rahmen der „Orestiadi di Gibellina“, auf den Trümmern der 1968 von einem Erdbeben zerstörten Stadt; die aus neun Bildern bestehende Adaption hatte als Kulisse die Ätnainselform und setzte die Übermacht natürlicher Kräfte in den Mittelpunkt. Die Lievis legten den Akzent auf das Verhältnis des Menschen zur Natur und zur Geschichte und auf die Ohnmacht des Menschen vor den Naturkatastrophen; gerade diese Aspekte sind auch im Projekt der „Lenz Fondazione“ zentral. Sie akzentuierten, wie schon bei Maderna, das Fragmentarische und das Unvollendete als Ergebnis einer modernen

---

15 Vgl. Castellari: Hölderlin und das Theater, 449.

16 Vgl. darüber neben Castellari: Hölderlin und das Theater, 450–464 auch Carstensen, Uwe B.: Klaus Michael Gruber, Frankfurt/M. 1988.

17 Vgl. Rocca, Francisco: Hölderlin (frammento) von Giacomo Manzoni: Aufbau des lyrischen Textes und kompositorische Techniken, in: Borio/Polledri: „Wechsel der Töne“, 139–170. Borio, Gianmario: Zur parallelen Rezeption von Hölderlin und Schumann in der kompositorischen Landschaft nach 1968, in: Borio/Polledri: „Wechsel der Töne“, 195–217.

18 Es handelt sich um Brechts *Antigone*-Bearbeitung, Regie von Fulvio Toluoso, Teatro Stabile, Triest 1964, und um Hölderlins *Empedokles*-Fragments, die 1977 mit dem Avantgarde-Ensemble „Il Patagruppo“ zuerst in Rom und dann in Mailand (Regie von Bruno Mazzali) aufgeführt wurden. Vgl. Castellari: Hölderlin und das Theater, 360, 465.

Tragödie, in der die Hauptfigur zum Scheitern verurteilt ist.<sup>19</sup> Zentral waren für sie sowohl die Bilder der Naturkatastrophe als auch Hölderlins Text, aus dem die Schauspieler lasen; so behauptet Cesare Lievi: „Keine Kostüme, kein Spiel, keine Aktion, nur das poetische Wort im Feuer der Natur“<sup>20</sup>. Die Kopräsens wirkt in Lievis Inszenierung in *Ghibellina* auf verschiedenen Ebenen; kopräsent sind Bild und Text, Spielen und Erzählen, aber auch Natur und Geschichte, Mensch und Natur. Erhellend sind dafür seine Worte:

*Cesare Lievi*: *Gibellina* wurde vor 40 Jahren von einem Erdbeben zerstört. Was bleibt jetzt von dieser Stadt, auf deren Trümmern wir den „Empedokles“ gespielt haben? Was uns interessiert hat, ist der Versuch Hölderlins, eine Tragödie zu schreiben in einem Moment, wo es nicht mehr möglich war, eine Tragödie zu schreiben. In der modernen Zeit ist die Tragödie einfach unmöglich. Der heroische Held ist unmöglich. Hölderlin versucht etwas, das nur scheitern kann. Es gibt von Hölderlin drei Fassungen. Diese drei Fassungen sind unmöglich zu spielen, so wie sie geschrieben wurden. Man hat den Eindruck, wenn man die drei Fassungen liest, dass Hölderlin langsam versteht, dass es unmöglich ist, eine Tragödie zu schreiben. Was haben wir gemacht? Wir haben denselben Prozess wie Hölderlin durchgemacht. Wir haben versucht, eine Tragödie zu inszenieren. Wir wussten schon, dass das unmöglich ist und wir haben auch versucht, eine Tragödie zu erzählen. Wir haben so die drei Fassungen zusammengefasst. So, dass es auch für das Publikum möglich war, der Geschichte der Tragödie zu folgen. Aber dann am Ende, wie hier die Bühne, ist der Ort der Aufführung verschwunden. Wir konnten „Empedokles“ nicht weiter spielen. Wir wurden ausgeschaltet. Am Ende haben die Schauspieler auf diesen Trümmern nur Hölderlin gelesen. Keine Kostüme, kein Spiel, keine Aktion, nur das poetische Wort im Feuer der Natur.<sup>21</sup>

---

19 Hölderlin, Friedrich: [Empedokles-Fragmente], Regie von Cesare und Daniele Lievi, Gargnano, Teatro Dell'Acqua, 1982, *Gibellina* 1987. Castellari: Hölderlin und das Theater, 466.

20 Vöhler, Martin: Hölderlin auf dem Theater. Podiumsgespräch mit Dörte Lyssowski, Andrea Koschwitz, Laurent Chetouane, Ralf Fiedler, Carl Hegemann, Cesare Lievi und Patrick Primavesi (29. Mai 2010, Freie Universität Berlin), in: Hölderlin-Jahrbuch 37 (2011), 110–130, hier 121.

21 Vöhler: Hölderlin auf dem Theater, 121.

*Cesare Lievi*: [...] Haben Sie schon einmal eine von einem Erdbeben zerstörte Stadt gesehen? Die Kraft und die Gewalt der Natur sind einfach da. Eine Kultur, eine Stadt wird von der Natur, von einem Erdbeben zerstört. Es bleibt nichts. Im „Empedokles“ gibt es den Satz: „gebt euch der Natur, eh sie euch nimmt!“ Man sieht, was da passiert, wenn die Natur die Menschen nimmt. Diese Kraft ist da wirklich sehr sichtbar; die Worte von Hölderlin. Natürlich haben wir auf Italienisch gespielt, mit einer Übersetzung, und zu allem, was Sie über die Sprache von Hölderlin gesagt haben, käme ein weiteres Thema: „Wie kann man Hölderlin übersetzen?“ Der Ort hat uns geholfen, das Tragische in Hölderlin zu zeigen. Was ist das Tragische? Der Mensch sagt der Natur oft Nein, und die Natur nimmt ihn. Das ist das Tragische, und das ist wirklich sichtbar.<sup>22</sup>

*Cesare Lievi*: Ich glaube, für das deutsche Publikum ist es schwer zu verstehen, was da geschrieben ist. Für das italienische Publikum nicht; es hat eine ganz andere Beziehung zur Tragödie, vor allem in Sizilien. In Sizilien ist die Tragödie noch etwas Lebendiges. Und dann ist natürlich die Sprache in einer Übersetzung leichter zu verstehen. Ich sehe eine große Trennung zwischen dem „Empedokles“ und dem, was in Deutschland passiert. Es ist wie eine andere Welt. Merkwürdigerweise ist diese Trennung in Italien nicht so stark.<sup>23</sup>

Lievis Inszenierung hatte Modellcharakter für das italienische Panorama, dasselbe gilt für seine Übersetzung, die sowohl von Guicciardini im Teatro Antico di Segesta (1993)<sup>24</sup> als auch im Rahmen des „Progetto Hölderlin“ der „Lenz Fondazione“ verwendet wurde.

## 2. Die Anfänge des „Progetto Hölderlin“ von „Lenz Rifrazioni“: 1991–1994

Das „Hölderlin-Projekt“ von „Lenz Rifrazioni“, heute „Lenz Fondazione“ in Parma, begann 1991, als Francesco Pititto als Regisseur zusammen mit Maria Cristina Maestri, die sich um die Bühneninszenierungen und die Kostüme kümmerte, *Der Tod des Empedokles* in der Übersetzung von

---

22 Vöhler: Hölderlin auf dem Theater, 122.

23 Vöhler: Hölderlin auf dem Theater, 125.

24 Roberto Guicciardini inszenierte im Juli 1993 in Segesta den *Empedokles* in der Übersetzung Lievis (Castellari: Hölderlin und das Theater, 466), nachdem er schon 1972 Brechts *Antigone* mit der „Gruppo della Rocca“ auf die Bühne gebracht hatte.

Cesare Lievi auf die Bühne brachte.<sup>25</sup> Von 1991 bis 1994 wurden nicht nur verschiedene Fassungen des Dramas, sondern auch der *Ödipus* und einige Gedichte Hölderlins auf dem Theater dargeboten.<sup>26</sup> Das „Progetto Hölderlin“ besteht aus einer Inszenierungsreihe von „performativen und visuellen Schöpfungen“ („creazioni performative e visuali“<sup>27</sup>). Hölderlin-Texte dienen so als Grundlage für visuelle und akustische Bühnenarbeiten, die wie eine Art Zyklus an verschiedenen Spielorten in und um Parma vorgeführt wurden. Zuerst wurde eine szenische Lesung der verschiedenen Fassungen arrangiert; dieser folgte ungefähr einen Monat danach eine regelrechte Inszenierung; die Wände des Bühnenhintergrundes waren mit dem zu lesenden und spielenden Text beschriftet.<sup>28</sup> Der Text Hölderlins, in der Übersetzung Lievis, spielte zusammen mit den visuellen und akustischen Elementen eine wichtige, ja grundlegende Rolle. Hölderlins Verse werden zu Bildern und Bilder, Worte und Laute sind koprsent auf der Bühne und wirken gleichzeitig auf das Publikum. In der Performance ist Hölderlin nicht nur zu lesen, sondern auch zu sehen und zu hören; die Koprsenz von Bild, Wort, Musik, Gestik und Mimik ist ein Kennzeichen dieser avantgardistischen experimentellen „mise-en-site“<sup>29</sup> so die Bezeichnung der Regisseure. Das Experimentieren erfolgt in verschiedenen Sprachen; der

---

25 Hölderlin, Friedrich: *La morte di Empedocle*, übers. Cesare Lievi, Irene Perini Bianchi, Riva del Garda 1982. Torino 1990.

26 Vgl. die vollständige Bibliographie der Hölderlin-Projekte der „Lenz Rifrazioni“ und der „Lenz Fondazione“ am Ende dieses Aufsatzes. Diesen Beitrag konnte ich dank der Hilfe und der Unterstützung der „Lenz Fondazione“ Parma verfassen, die mir freundlicherweise zahlreiche wertvolle Archivmaterialien (Artikel, Videos, Interviews usw.) zur Verfügung stellte. Dafür möchte ich mich bei Maria Federica Maestri und Francesco Pititto und ihren Mitarbeiter:innen herzlich bedanken. Viele im Folgenden aufgeführten Daten stammen auch von der Webseite der „Lenz Fondazione“, die allen zu empfehlen ist, die sowohl das „Progetto Hölderlin“ als auch die anderen zahlreichen Projekte kennenlernen möchten: <https://lenzfondazione.it/?lang=it/> [21.01.2026].

27 Vgl. Maestri, Federica/Pititto, Francesco: *Lenz Fondazione. Biografia*, <https://lenzfondazione.it/sostieni-lenz-fondazione/archivio-news/progetto-lenz-e-la-calssicita/> [21.01.2026].

28 Vgl. Castellari, Marco: *Hölderlin im italienischen Theater*, in: *Estudios Filológicos Alemanes* 12 (2006), 301–318, insbes. 314–317. Über das Empedokles-Projekt von „Lenz Rifrazioni“ vgl. den Band *Manzella, Gianni/Mulas, Melina (Hg.): Hölderlin Rifrazioni*, Parma 1992.

29 *Lenz Fondazione: Hyperion #2*, <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/hyperion-2/> [11.05.2023]. Die deutschen Übersetzungen der Webseite sowie der Artikel auf Italienisch sind, wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin des Aufsatzes [E.P.].

ins Italienische übersetzte Text des Klassikers Hölderlin wird in Bilder, Laute, Gestik und Mimik übersetzt, um dadurch die Aufführung des als unaufführbar betrachteten Werkes zu realisieren und es verständlich und zugänglich zu machen:

Eine extreme und radikale Treue dem Wort des Textes gegenüber, das bis in die kleinsten Einzelheiten untersucht, übersetzt und für die Bühne bearbeitet wird, und eine lange Laborarbeit mit den Schauspielern. [...] Die Poetik von Lenz Rifrazioni entfaltet sich in der Aufführung großer Klassiker, die man wegen ihres sprachlichen oder dramaturgischen Experimentierens als unaufführbar betrachtet.<sup>30</sup>

### 3. Die Fortsetzung des „Progetto Hölderlin“ der „Lenz Fondazione“ (2014–2016): Hyperion/Diotima, Hyperion#2, Hyperion

Pititto und Maestri, die 2014 aus den Erfahrungen von „Lenz Rifrazioni“ und „Natura Dèi Teatri“ die „Lenz-Fondazione“ gründeten, setzten 2014–2016 das „Hölderlin-Projekt“ fort und realisierten drei dem *Hyperion*-Roman gewidmete visuelle und musikalische Performances. Diesmal dient als Basis für die Bühnenarbeit nicht ein Drama, sondern ein Briefroman, nicht ein Fragment gebliebener Text, sondern ein vollständiger veröffentlichter Roman. Der Text Hölderlins wird auch in diesem Fall, wie schon bei Maderna und anderen Komponisten, fragmentiert und frei als Material verwendet. Die Tradition eines fragmentarischen Hölderlin, der sich auch in Italien durch die Musik, aber auch durch die Übersetzungen durchsetzte,<sup>31</sup> wirkt hier weiter. Die Performances entstehen diesmal aus der Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur Pititto, dem polnischen Komponisten elektronischer Musik Paul Wirkus, der Koregisseurin Maestri, die für die szenischen Installationen und die plastischen Elemente verantwortlich ist, und den Performern Adriano Engelbrecht und Valentina Barbarini, deren Deklamieren immer durch Körpersprache begleitet wird.<sup>32</sup> Die Kopräsenz

---

30 Castellari: Hölderlin im italienischen Theater, 315. Castellari verweist auf die Webseite von „Lenz Rifrazioni“, die nicht mehr online ist.

31 Insbes. Hölderlin, Friedrich: *Inni e frammenti*, hg. und üb. von Leone Traverso. Firenze 1955. Über Hölderlin und das Fragment vgl. Borio/Polledri: *Friedrich Hölderlin: Dichtung und Musik. Eine Einführung*, 17–21.

32 Vgl. für eine Präsentation des Projektes <https://lenzfondazione.it/cerca/Hyperion> [21.01.2026].

des Visuellen, des Mimischen und des Akustischen neben dem fragmentierten rezipierten Hölderlin-Text liegt auch diesem jüngeren Projekt zugrunde. Alle drei Veranstaltungen wurden im „Teatro Lenz“ aufgeführt, einem ehemaligen Industrie-Gebäude der Provinzstadt Parma, das in einem ehemaligen Arbeiterviertel der Vorstadt liegt; auch der Ort ist symbolisch für die Theaterpolitik dieses Theaterensembles, das immer auf der Suche nach alternativen Wegen und Orten ist.<sup>33</sup>

### 3.1 *Hyperion/Diotima*, 2014

Die erste Performance ist *Diotima* gewidmet und wurde 2014 im „Lenz Teatro“ aufgeführt.<sup>34</sup> Die Choreographie besteht aus einer Lichtscheibe im Hintergrund, auf die Bilder projiziert werden, die Naturbilder (Pflanzen, Blumen und Insekten) zeigen. Im Vordergrund sitzt der Musiker mit dem Rücken zum Publikum und spielt elektronische Musik; auf der Bühne steht die Performerin Barbarini; sie trägt einen Regenmantel mit Kapuze und erinnert an einen Kokon. Sie deklamiert Stellen aus dem ersten und dem zweiten Band des Romans mit einer eintönigen Kadenz; rezipiert werden aber auch zwei Hölderlin-Gedichte, die *Diotima* gewidmet sind.<sup>35</sup> Diesmal stammt die Übersetzung vom Regisseur selbst; er entscheidet sich für eine Vereinfachung des Sprachregisters und transformiert die Briefe in direkte Rede, der erzählte Text wird zu einem dramatischen Monolog. Die Textpassagen, die im Original keine Fragmente sind, werden fragmentiert und gekürzt; ganze Stellen werden gestrichen und ferne Sätze werden zusammengebracht. Die Fragmentierung und die Verkürzung des Originals scheinen von der oben erinnerten musikalischen Hölderlin-Rezeption (Nono, Manzoni, Maderna) inspiriert zu sein. Hölderlins komplexe Sprache wird zu einer direkten, relativ einfachen Sprache; Pititto verzichtet auf das Lyri-

---

33 Über die Entstehung, die Geschichte und die Orte der „Lenz Fondazione“ vgl. <https://lenzfondazione.it/la-fondazione> [21.01.2026].

34 *Hyperion/Diotima*, von Friedrich Hölderlin, Choreographie und Dramaturgie: Francesco Pititto, szenische Installationen, Regie, plastische Elemente: Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer: Valentina Barbarini. Parma, Lenz Teatro, Festival Natura Dèi Teatri, 13. Dezember 2014. Vgl. <https://lenzfondazione.it/creazioni/hyperion-diotima> [21.01.2026].

35 Das Regiebuch der drei *Hyperion*-Performances wurde mir freundlicherweise zusammen mit den Videos von der „Lenz Fondazione“ zur Verfügung gestellt, für die ich hier ganz herzlich danke.

sche; die Sätze sind kurz; die langen Perioden verschwinden. Passagen, die im Original Hyperion an Bellarmin schreibt, werden jetzt von der Stimme Diotimas deklamiert: Es handelt sich um jene Stellen, in denen Hyperion seinen Pessimismus zum Ausdruck bringt, nachdem er von dem Freund Alabandas und dem Bund der Nemesis tief enttäuscht wurde. Diotima fragt: „Was ist der Mensch?“<sup>36</sup> Als Antwort werden die Briefstellen zitiert, die Hyperion in seinen düsteren Tagen schreibt: Der Mensch steht allein, vor und in der Natur; er ist „wie ein Chaos“<sup>37</sup> wie „ein fauler Baum“<sup>38</sup> der nie zur Reife kommt; er hat seine Kindheit, seinen Naturzustand verloren und sich von der Natur entfernt. Die Worte Diotimas stellen die Existenz des modernen Menschen dar, der in seiner Seele keine Harmonie mehr findet und sich vom Göttlichen entfernt hat. Sie preist die Liebe („Was sind Jahrhunderte gegen den Augenblick, wo zwei Wesen so sich ahnen und nahn?“<sup>39</sup>) als einzige Rettung in dieser Welt. Es folgen Stellen aus dem zweiten Band, die den Briefen entnommen wurden, die Diotima Hyperion schreibt, um von ihm Abschied zu nehmen; sie lässt ihn zum Erzieher seines Volkes werden und verzichtet auf ihn; Diotima lässt ihn in den Krieg gehen, damit er sein Volk retten kann: „Wem einmal, so, wie dir, die ganze Seele beleidiget war, der ruht nicht mehr in einzelner Freude, wer so, wie du, das fade Nichts gefühlt, erheitert in höchstem Geiste sich nur, wer so den Tod erfuhr, wie du, erholt allein sich unter den Göttern.“<sup>40</sup> Sie selbst kehrt in die Natur zurück. Sie findet im Tod das Leben der Natur wieder und wird dadurch ewig:

Liebster Hyperion! du dachtest wohl nicht, mein Schwanenlied in diesem Jahre zu hören.<sup>41</sup>

[W]enn ich auch zur Pflanze würde, wäre denn der Schade so groß? – Ich werde seyn.<sup>42</sup>

---

36 Der deutsche Text wird aus folgender Ausgabe zitiert: Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden: Band 2: Hyperion / Empedokles / Aufsätze / Übersetzungen, hg. v. Jochen Schmidt in Zus. mit Katharina Grätz, Frankfurt/M. 1994. Abk. KA II, 54.

37 KA II, 54.

38 KA II, 54.

39 KA II, 62.

40 KA II, 142.

41 KA II, 158.

42 KA II, 162.

Es leben umeinander die Naturen, wie Liebende; sie haben alles gemein, Geist, Freude und ewige Jugend.

Beständigkeit haben die Sterne gewählt, in stiller Lebensfülle wallen sie stets und kennen das Alter nicht.<sup>43</sup>

Auf die Lichtscheibe wird das Bild von einigen Fliegen und anderen Insekten projiziert und die SchauspielerIn deklamiert eine Stelle, in der Diotima folgenden Wunsch äußert:

Die Fliegen abzuwehren, das ist künftig unsre Arbeit und zu nagen an den Dingen der Welt, wie Kinder an der dürrn Feigenwurzel, das ist endlich unsre Freude. Alt zu werden unter jugendlichen Völkern, scheint mir eine Lust, doch alt zu werden, da wo alles alt ist, scheint mir schlimmer, denn alles.<sup>44</sup>

Am Ende ist der Himmel „ausgestorben“<sup>45</sup> und die Erde „wie ein Ameisenhaufe“<sup>46</sup> geworden; der Himmel hat sich von den Menschen entfernt; die Natur ist tot. Dieser Zustand der Sterilität der Welt, der Natur wie der Geschichte, wird sowohl durch die Musik als auch durch die Bilder im Kreis vermittelt; auf die Scheibe werden Insekten und eine dürre Natur projiziert:

Ich habe dir's schon einmal gesagt, ich brauche die Götter und die Menschen nicht mehr. Ich weiß, der Himmel ist ausgestorben, entvölkert, und die Erde, die einst überfloß von schönem menschlichem Leben, ist fast, wie ein Ameisenhaufe, geworden. Aber noch giebt es eine Stelle, wo der alte Himmel und die alte Erde mir lacht. Denn alle Götter des Himmels und alle göttlichen Menschen der Erde vergeß' ich in dir.<sup>47</sup>

Was kümmert mich der Schiffbruch der Welt, ich weiß von nichts, als meiner seligen Insel.<sup>48</sup>

In diesem Schiffbruch, der im Text zu lesen, in der Musik zu hören und in den Bildern zu sehen ist, bleibt als einzige Rettung die Liebe; nur diese erlaubt dem Menschen, sich von den Katastrophen der Natur und der Geschichte zu isolieren. Die Performance endet mit dem Deklamieren von

---

43 KA II, 162f.

44 KA II, 164.

45 KA II, 98.

46 KA II, 98.

47 KA II, 98.

48 KA II, 98.

zwei Gedichten Hölderlins: *Diotima* und *An Diotima*. Die Gedichte stellen die Isolierung der Priesterin von Mantinea dar, die in einer barbarischen, dunklen Welt wohnt, aber trotzdem immer noch nach dem Licht der Sonne strebt. In der „frostigen Nacht zanken Orkane sich nun“,<sup>49</sup> aber sie, Diotima, die Liebe und das schöne Leben leben weiter „wie die zarten Blüten im Winter“:<sup>50</sup>

Du schweigst und duldest, und sie versteh'n dich nicht,  
Du heilig Leben! welkest hinweg und schweigst  
Denn ach! vergebens bei Barbaren  
Suchst du die Deinen im Sonnenlichte,

Die zärtlichgroßen Seelen, die nimmer sind!  
Doch eilt die Zeit. Noch siehet mein sterblich Lied  
Den Tag, der, Diotima! nächst den  
Göttern mit Helden dich nennt, und dir gleicht.<sup>51</sup>

Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüten im Winter,  
In der gealterten Welt blühst du verschlossen, allein.  
Liebend strebst du hinaus, dich zu sonnen am Lichte des Frühlings,  
Zu erwärmen an ihr suchst du die Jugend der Welt.  
Deine Sonne, die schönere Zeit, ist untergegangen  
Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nun.<sup>52</sup>

### 3.2 *Hyperion#2*, 2015

Die zweite Performance *Hyperion#2* wurde für das 20. Festival *Natura Déi Teatri* in Zusammenarbeit mit dem Performer, Dichter und Musiker Adriano Engelbrecht aufgeführt.<sup>53</sup> Der Fokus liegt diesmal auf der Opposi-

---

49 Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden: Band 1: Gedichte*, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt/M. 1994. Abk. KA I, 193, v. 12.

50 KA I, 193, v. 9.

51 KA I, 197.

52 KA I, 193.

53 *Hyperion#2*, aus dem *Hyperion* von Friedrich Hölderlin, Dramaturgie und Dramaturgie der Bilder („imago-turgia“): Francesco Pititto, Installationen, Regie, plastische Elemente: Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer: Adriano Engelbrecht, Valentina Barbarini.

tion zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Deutschland und Griechenland. Das tote alte Griechenland und die zerstörte Stadt Athen, die im Roman von den Türken erobert wurden und entgöttert sind, erscheinen Hyperion als ein Schiffbruch. Deklamiert werden zuerst Stellen aus dem zweiten Buch des ersten Bandes: Hyperion unternimmt mit Diotima eine Reise nach Athen und vom Berggipfel beobachten sie „das schöne Phantom des alten Athen, wie einer Mutter Gestalt, die aus dem Totenreiche zurückkehrt.“<sup>54</sup> Die Schönheit, die Kunst, die Religion und die Philosophie der Antike sind in der Gegenwart ausgestorben; um sie in der Gegenwart wiederherzustellen, entscheidet Hyperion, sich von Diotima zu trennen, und hofft zum Erzieher seines Volkes zu werden, damit der Mensch wieder „der Mittelpunkt der Natur“<sup>55</sup> werden kann. Im zweiten Teil beschreibt Hyperion seine Gegenwart ohne Götter, Häuser und Tempel, die von wilden Tieren bewohnt sind und wo der Brunnen vertrocknet ist. Im dritten Teil wird, wie schon in der ersten Aufführung, auf die Kraft der Liebe verwiesen, die im „Schiffbruch der Welt“<sup>56</sup> die einzige Rettung, die einzige „selige Insel“<sup>57</sup> darstellt. Im letzten Teil der Performance rezitiert daher Hyperion Gedichte an Diotima, in denen sie als ein himmlisches Wesen erscheint, das „lebt, wie die zarten Blüten im Winter“<sup>58</sup> die trotz allem auf der Suche nach der Sonne auch „in frostiger Nacht“<sup>59</sup> immer noch ist. Am Ende versucht der Protagonist, sich vor der verwüsteten sterilen Gegenwart zu schützen und in der Liebe zu der verstorbenen Diotima, in der Vision der Geliebten, die noch in der Allharmonie der Natur anwesend ist, einen Zufluchtsort zu finden: „Ich baue meinem Herzen ein Grab, damit es ruhen möge; ich spinne mich ein, weil überall es Winter ist; in seligen Erinnerungen hüll’ ich vor dem Sturme mich ein.“<sup>60</sup>

Der deklamierte Text Hölderlins findet eine Entsprechung und eine Bestätigung in den szenischen Installationen und in der Körpersprache der Performer. In der Szene bewegen sich in der Dunkelheit Hyperion und Diotima; hinter ihnen hängt eine weiße Lichtscheibe, auf die Schriften projiziert werden; es sind die Namen von Städten Griechenlands; die Landschaft und die Natur sind in der Gegenwart ausgestorben; von Athen sind

---

54 KA II, 95.

55 KA II, 95.

56 KA II, 98.

57 KA II, 98.

58 KA I, 193, v. 1.

59 KA I, 193, v. 6.

60 KA II, 72.

keine Ruinen erhalten, nur Schriften, nur Buchstaben; nur die Dichtung erinnert an die Schönheit der Vergangenheit. Die Performer bewegen sich ohne Kohärenz im Dunkeln, unfähig miteinander zu interagieren; sie stehen beide auf der Bühne, aber wie Inseln nebeneinander; die tote Welt wird auch von der Monotonie der elektronischen Musik ohne erkennbare Melodie hervorgehoben; die Dunkelheit und die schwarz-weißen Bilder unterstreichen die Verfremdung der Gegenwart und die Unmöglichkeit, die Schönheit der Antike wiederzubeleben.

### 3.3 *Hyperion*, 2016

Nachdem die erste Performance der Liebe, die zweite der Opposition zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Deutschland und Griechenland gewidmet sind, konzentriert sich die dritte, 2016 in Parma aufgeführt, auf das Scheitern des revolutionären Aktes.<sup>61</sup> Nach dem Ende der Liebe für Diotima und dem Scheitern der Revolution ist Hyperions Schicksal durch einen selbstzerstörerischen Willen gekennzeichnet. Die Szene spielt auf der Bühne des „Teatro Lenz“; der Raum ist schon für sich eine Ruine, denn er ist aus dem Umbau einer alten Fabrik entstanden. Im Zentrum dieses Raums hängt die beleuchtete Scheibe, wie eine weiße Sonne, auf die verschiedene Bilder projiziert werden: ein Stadtplan Athens, der verblasst und wenig sichtbar ist, denn er ist Spiegel einer ausgestorbenen Stadt, und einige Visionen der organischen Natur, vor allem von Insekten, die im deklamierten Text vorkommen (Ameisen, Fliegen). In der Szene bewegen sich die Figuren Hyperion und Diotima ohne Anmut und ohne Richtung. Deklamiert werden hier Passagen, die schon in *Hyperion/Diotima I* und *Hyperion#2* rezitiert worden waren, aber in einer anderen Reihenfolge. Hyperion gibt am Anfang sein Scheitern zu: „Mein Geschäft auf Erden ist aus. Ich bin voll Willens an die Arbeit gegangen, habe geblutet darüber, und die Welt um keinen Pfennig reicher gemacht.“<sup>62</sup> Es sind Stellen, die sich zum Großteil am Ende des ersten Bandes des Romans befinden, in de-

---

61 *Hyperion*, aus dem *Hyperion* von Friedrich Hölderlin, Übersetzung, Dramaturgie und „Imagoturgia“ [Dramaturgie der Bilder]: Francesco Pititto, Installationen, Regie, Kostümdesign: Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer: Adriano Engelbrecht, Valentina Barbarini, Parma, Lenz Teatro, Festival Natura Dèi Teatri, 24. November 2016. Vgl. <https://lenzfondazione.it/creazioni/hyperion> [21.01.2026].

62 KA II, 15.

nen Hyperion seinen Pessimismus und seine Verzweiflung zum Ausdruck bringt und seinen Wunsch „in's All der Natur“<sup>63</sup> zurückzukehren und „Eines zu sein mit Allem, was lebt“<sup>64</sup>

O ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt, und wenn die Begeisterung hin ist, steht er da, wie ein mißratener Sohn, den der Vater aus dem Hause stieß, und betrachtet die ärmlichen Pfennige, die ihm das Mitleid auf den Weg gab.<sup>65</sup>

Ich sah nun still und einsam vor mich hin, und schweift' in die Vergangenheit und in die Zukunft mit dem Auge nicht. Nun drängte Fernes und Nahes sich in meinem Sinne nicht mehr; die Menschen, wenn sie mich nicht zwangen, sie zu sehen, sah ich nicht.<sup>66</sup>

Es kann nichts wachsen und nichts so tief vergehen, wie der Mensch. Mit der Nacht des Abgrunds vergleicht er oft sein Leiden und mit dem Äther seine Seligkeit, und wie wenig ist dadurch gesagt?<sup>67</sup>

Ich denke nach und finde mich, wie ich zuvor war, allein, mit allen Schmerzen der Sterblichkeit, und meines Herzens Asyl, die ewige Welt, ist hin; die Natur verschließt die Arme, und ich stehe, wie ein Fremdling, vor ihr, und verstehe sie nicht.<sup>68</sup>

Auf dieser Höhe steh' ich oft, mein Bellarmin! Aber ein Moment des Besinnens wirft mich herab.<sup>69</sup>

Eines zu sein mit Allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in's All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochende Meer der Woge des Kornfelds gleicht.<sup>70</sup>

Wiederholt wird hier die Frage, die Diotima am Anfang der ersten Performance gestellt hatte: „Was ist der Mensch?“<sup>71</sup> Dieser erscheint vereinzelt

---

63 KA II, 16.

64 KA II, 16.

65 KA II, 16f.

66 KA II, 51.

67 KA II, 51.

68 KA II, 16.

69 KA II, 16.

70 KA II, 16.

71 KA II, 54.

und isoliert, wie ein Chaos, wie „ein fauler Baum“<sup>72</sup> in der aufblühenden Natur. Auch der Himmel ist leer, die Götter sind verschwunden:

Laß uns vergessen, daß es eine Zeit giebt und zähle die Lebenstage nicht!  
Was sind Jahrhunderte gegen den Augenblick, wo zwei Wesen so sich  
ahnen und nahn?<sup>73</sup>

Hyperion blickt von einem Berggipfel auf das alte Athen zurück, als der Mensch „der Mittelpunkt der Natur“<sup>74</sup> war, als die Schönheit auf Erden sichtbar war und man „stille sein über sein eigen Schicksal“<sup>75</sup> lernte. Der prächtigen Schönheit der Vergangenheit setzt sich die Gegenwart entgegen, in der „die Häuser und Tempel ausgestorben“<sup>76</sup> sind und sich die „wilden Tiere in die Tore und Gassen“<sup>77</sup> wagen; das Tor der Stadt: „stumm und öde stehet es da, wie ein vertrockneter Brunnen“<sup>78</sup>. In diesem „Schiffbruch der Welt“<sup>79</sup> gibt es nur noch eine Stelle, in der alles, Götter wie Menschen, vergessen werden kann und der Mensch auf seiner seligen Insel leben kann: die Liebe. Am Ende erscheint Hyperion eine Vision, eine Utopie vielleicht: „Ein verjüngtes Volk wird dich auch wieder verjüngen, und du wirst werden, wie seine Braut und der alte Bund der Geister wird sich erneuen mit dir.“<sup>80</sup> Er blickt auf die Zukunft und drückt die Hoffnung aus: „Menschheit und Natur wird sich vereinen in Eine allumfassende Gottheit.“<sup>81</sup> Wieder werden die Gedichte *Diotima* und *An Diotima* deklamiert, und hervorgehoben wird das Streben der Liebe nach dem Licht und nach dem Schönen auch in der frostigen Nacht:

Denn Diotima lebt, wie die zarten Blüten im Winter,  
Reich an eigenem Geist, sucht sie die Sonne doch auch.  
Aber die Sonne des Geists, die schönere Welt, ist hinunter  
Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nur.<sup>82</sup>

---

72 KA II, 54.

73 KA II, 62.

74 KA II, 95.

75 KA II, 96.

76 KA II, 96.

77 KA II, 96.

78 KA II, 97.

79 KA II, 98.

80 KA II, 102.

81 KA II, 102.

82 KA I, 193.

Dann spricht Diotima: Sie kündigt ihren Tod an, sie nimmt Abschied von den „Jugendspielen, den Hainen und Quellen“;<sup>83</sup> ihren Tod empfindet sie als eine Rückkehr zur Natur; sie wird zur Pflanze und wird durch diese Transformation verjüngt; es ist sie, die Hyperion sein zukünftiges Glück verkündet:

Liebster Hyperion! du dachtest wohl nicht, mein Schwanenlied in diesem Jahre zu hören.<sup>84</sup>

Ach! Oft in meiner stillen Laube hab' ich um der Jugend Rosen geweint! sie welkten und welkten, und nur von Tränen färbte deines Mädchens Wange sich rot.<sup>85</sup>

doch nahm ich einen Abschied um den andern von all den Jugendgespielen, den Hainen und Quellen und säuselnden Hügeln.<sup>86</sup>

denn Priester sollst du sein der göttlichen Natur, und die dichterischen Tage keimen dir schon.

O könnt' ich dich sehn in deiner künftigen Schöne! Lebe wohl.<sup>87</sup>

Das Ende des Romans, in dem Hyperion und Hölderlin ihren Pantheismus ausdrücken, entspricht nicht dem Ende der Performance. Nach den Gedichten an Diotima wird die Stelle deklamiert, die schon in *Hyperion/Diotima* zentral war, in der Diotima von den Fliegen spricht und dadurch ihre Zukunft in der Natur verkündet: „Die Fliegen abzuwehren, das ist künftig unsre Arbeit“.<sup>88</sup>

Hyperion ergreift wieder das Wort und rezitiert die Passage, die sich im Roman am Ende des ersten Bandes befindet: Er ist allein geblieben und möchte sich vor der Welt schützen; er möchte sich mit einem Gespinst umgeben, in einen Kokon einschließen, um sich vor dem Sturm der Natur und der Geschichte zu schützen, und so eingehüllt möchte er von den Erinnerungen der süßen Vergangenheit leben. Aber die Worte Hyperions sind „nur Buchstaben“;<sup>89</sup> es ist nur eine Vision der Künste, die hier auf die Bühne gebracht wird. Pititto ändert und extrapoliert die Stelle aus dem

---

83 KA II, 159.

84 KA II, 158.

85 KA II, 159.

86 KA II, 159.

87 KA II, 163.

88 KA II, 164.

89 KA II, 44.

Roman, in der Alabanda die Dioskuren als Buchstaben bestimmt hatte: „[D]as sind nur Sterne, Hyperion, nur Buchstaben, womit der Name der Heldenbrüder am Himmel geschrieben ist; in uns sind sie!“<sup>90</sup>

Was in dieser Textcollage von den Stimmen der Performer erzählt wird, wird auch auf visueller so wie auch auf akustischer Ebene wiederholt; durch die Kopräsenz der verschiedenen Sprachen und Künste wird die Botschaft der Performance vermittelt. Hyperion hat kein Gesicht mehr, er erscheint als Schatten am Anfang der Aufführung; Diotima ist nur eine Stimme, erst später erscheint sie auf der Bühne, in einem Regenmantel und mit einer Kapuze; sie selbst ist ein Insekt, ein Schmetterling, sie befindet sich in einem Kokon und schützt sich dadurch vor der Grausamkeit der Welt; im Hintergrund werden Schriften der Akropolis projiziert, der alten Stadt, von der keine Reste geblieben sind. Der Tod Diotimas und die Verzweiflung über das Scheitern der blutigen Revolution werden auch durch die Bewegungen und die Mimik und die Farben vermittelt: Hyperion verblutet, auch der Boden ist voll Blut, bis Diotima wie eine Vision erscheint; Hyperion beobachtet und tastet nach dem Blut, dann versucht er es zu beseitigen; Diotima tritt aber auf und er streichelt sie im Gesicht mit blutenden Händen; sie verschwindet und bleibt nur als Stimme, als Erinnerung anwesend. Hyperion behauptet: „Ich baue meinem Herzen ein Grab, damit es ruhen möge; ich spinne mich ein, weil überall es Winter ist; in seligen Erinnerungen hüll’ ich vor dem Sturme mich ein“<sup>91</sup> Hinten auf der belichteten Scheibe werden Bilder einer sterbenden Natur projiziert; zu sehen sind gefallene abgestorbene Blätter; was bleibt, sind „nur Buchstaben“<sup>92</sup> behauptet Hyperion und in diesen letzten Worten, die im Dunkeln deklamiert werden, hört man ein Echo von Hölderlins berühmtestem Vers: „Was bleibet aber, stiften die Dichter“<sup>93</sup>

Da ich einst in heitrer Mitternacht die Dioskuren ihm wies, und Alabanda die Hand auf’s Herz mir legt’ und sagte: das sind nur Sterne, Hyperion, nur Buchstaben, womit der Name der Heldenbrüder am Himmel geschrieben ist; in uns sind sie!<sup>94</sup>

---

90 KA II, 44.

91 KA II, 72.

92 KA II, 44.

93 KA I, 362.

94 KA II, 44.

Zusammenfassend scheint die Kopräsenz in dem „Progetto Hölderlin“ auf verschiedenen Ebenen eine wichtige Rolle zu spielen. Kopräsent sind in den Aufführungen verschiedene Künste und Sprachen: das Visuelle („Lenz Fondazione“ verwendet das Wort „imagogurgia“<sup>95</sup> um ihre Projekte zu bestimmen), die elektronische Musik, die Mimik, Gestik und der Tanz der Performer begleiten und übersetzen den deklamierten dichterischen Text. Der Text selbst ist nicht nur die Übersetzung eines deutschen Werkes ins Italienische, sondern zugleich auch die Übersetzung eines Briefromans in einen dramatischen Text. In der Performance sind so auch verschiedene Gattungen gleichzeitig präsent: der Roman, das Drama (im Monolog der Performer) und die Lyrik; die Gedichte *Diotima* und *An Diotima* werden nämlich zusammen mit den Romanpassagen deklamiert; die prosaischen und lyrischen Textstellen werden alle fragmentiert, neu geordnet und in einer Collage zusammengestellt. Was daraus entsteht, ist nicht einfach ein intermediales Werk, sondern eine komplexe Aufführung, in der die gleichzeitige Präsenz von verschiedenen Künsten und Sprachen dazu beiträgt, einen für schwer aufführbar gehaltenen Klassiker wie Hölderlin auf die Bühne zu bringen und ihn in seiner Diversität und Tiefe einem Publikum nahezubringen, das oft weder die deutsche Sprache noch die deutsche Literatur kennt. Kopräsent sind in den Performances auf der Bühne auch verschiedene Kulturen, Orte und Epochen: Das gestorbene Griechenland, das in seiner Schönheit noch als ein unerreichbares Vorbild wirkt, steht in Opposition zu der deutschen Kultur, die zum Sinnbild für die abendländische Kultur wird; die Vergangenheit (die ausgestorbene Antike), die dunkle entgötterte Gegenwart (ohne Schönheit) und die Zukunft (in der Vision und der Stimme Diotimas) sind kopräsent auf der Bühne. Das avantgardistische Theaterensemble überwindet die kulturelle, zeitliche, räumliche und sprachliche Differenz und profitiert zugleich davon, um seine Botschaft zu vermitteln.

Die kulturelle und mediale Diversität, die auf der Bühne im „Progetto Hölderlin“ kopräsent ist, muss aber nicht als ästhetisches Experiment bzw. als reine Avantgarde verstanden werden. „Lenz Fondazione“ spielt keine *art pour l'art*, sondern möchte ins Gespräch mit der Gegenwart treten und die Gesellschaft sensibilisieren. Ein Beweis dieses sozialen Engagements sind die sogenannten *Pratiche di Teatro Sociale*, die in der Organisation von Workshops und Werkstätten für Schule und Universität, aber auch

---

95 Vgl. <https://lenzfondazione.it/creazioni/imagogurgia/> [21.01.2026].

für psychisch Beeinträchtigte bestehen.<sup>96</sup> Maestri und Pititto stellen sich auf ihrer Webseite folgendermaßen vor: „[Lenz Fondazione] ist ein Spiegel der philosophischen Spannungen und der ästhetischen Unruhen der Gegenwart“.<sup>97</sup>

*Aufführungen des „Progetto Hölderlin“ von „Lenz Rifrazioni“ und „Lenz Fondazione“*

*L'era dei querci* (Progetto Hölderlin) von Francesco Pititto, Regie: Maria Federica Maestri, Bühnenausstattung: Maria Federica Maestri, Emilia Pedrelli, musikalische Dramaturgie: Patrizia Mattioli, Musik: Luigi Boccherini, Paul Hindemith, Video: Uwe Idler, Performer: Anna Amadori, Stefano Beltrami, Monica Bianchi, Adriano Engelbrecht, Piergiorgio Galliani, Pierpaolo Zoni. Parma, Lenz Teatro, 9. Februar 1991.

*La morte di Empedocle. Prima stesura/lettura* (Progetto Hölderlin) von Friedrich Hölderlin, Übersetzung: Cesare Lievi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto. musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, philologische Beratung: Barbara Bacchi, Performer: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Cristina Terzoli. Parma, Lenz Teatro, 15. November 1991.

*Se da lontano* (Progetto Hölderlin) aus der ersten Fassung von *Der Tod des Empedokles* von Friedrich Hölderlin, Übersetzung: Cesare Lievi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, Performer: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Cristina Terzoli, Bariton: Marco Fornasari, Busseto, Teatro G. Verdi, 13. Dezember 1991.

*Edipo il tiranno* (Progetto Hölderlin) von Friedrich Hölderlin. Aufführung in fünf Abenden, Übersetzung: Barbara Bacchi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, Kostümdesign: Lorenzino Piazzi, musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, 1993.

*Hölderlin Foscolo* (Progetto Hölderlin) mise-en-son von Sonetten und Gedichten von Ugo Foscolo und Friedrich Hölderlin, Übersetzung: Barbara Bacchi. Regie und Bühnenausstattung: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, Musik: Carla Delfrate. Performer: Mimma D'Avossa, Adriano Engelbrecht, Pieter Jurriaanse, Cristina Terzoli. Parma, Lenz Teatro, 23. November 1993.

---

96 Vgl. <https://lenzfondazione.it/laboratori/pratiche-di-teatro-sociale/> [21.01.2026].

97 <https://lenzfondazione.it/lenz-fondazione/biografia/> [21.01.2026].

*La morte di Empedocle, seconda stesura/lettura* (Progetto Hölderlin) von Friedrich Hölderlin. Übersetzung: Cesare Lievi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, philologische Beratung: Barbara Bacchi. Performer: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Sandra Soncini, Cristina Terzoli, Bariton: Marco Fornasari. Parma, Lenz Teatro, 25. Januar 1992.

*Come erba secca* (Progetto Hölderlin) aus der zweiten Fassung von *Der Tod des Empedokles* von Friedrich Hölderlin, Übersetzung: Cesare Lievi. Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, Philologische Beratung: Barbara Bacchi. Performer: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Sandra Soncini, Cristina Terzoli, Bariton: Marco Fornasari. Fontanellato, Teatro Comunale, 21. Februar 1992.

*La morte di Empedocle. Seconda stesura/lettura* (Progetto Hölderlin) von Friedrich Hölderlin. Übersetzung: Barbara Bacchi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto. Musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli. Interpreti: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Cristina Terzoli, Chor: Carlo Beltrami, Annamaria Benone, Francesca Fanton. Parma, Lenz Teatro, 20. März 1992.

*Un bagliore che non si spegne* (Progetto Hölderlin), aus der dritten Fassung von *La morte di Empedocle* von Friedrich Hölderlin, Übersetzung: Barbara Bacchi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, Performer: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Sandra Soncini, Cristina Terzoli, Chor: Carlo Beltrami, Annamaria Benone, Ilaria Menozzi, Bariton: Marco Fornasari. Parma, Lenz Teatro, 26. April 1992.

*Hyperion/Diotima*, von Friedrich Hölderlin. Visual und Dramaturgie Francesco Pititto, szenische Installationen, Regie, plastische Elemente Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer: Valentina Barbarini. Parma, Lenz Teatro, Festival Natura Dèi Teatri, 13. Dezember 2014.

*Hyperion#2*, aus dem *Hyperion* von Friedrich Hölderlin, Dramaturgie und Dramaturgie der Bilder [*imagoturgia*]: Francesco Pititto, Installationen, Regie, plastische Elemente: Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer Adriano Engelbrecht, Valentina Barbarini. Parma, Lenz Teatro, Festival Natura Dèi Teatri, 4. Dezember 2015.

*Hyperion*, aus dem *Hyperion* von Friedrich Hölderlin, Übersetzung, Dramaturgie und Dramaturgie der Bilder [*imagoturgia*] Francesco Pititto,

*Elena Polledri*

Installationen, Regie, Kostümdesign: Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer: Adriano Engelbrecht, Valentina Barbarini. Parma, Lenz Teatro, Festival Natura Dèi Teatri, 24. November 2016.

## Kanon und Kopräsenz

Necati Öziri, Heinrich von Kleist und die *Verlobung in St. Domingo*\*

Thomas Wortmann (Mannheim)

### 1. Einführung: Auseinandersetzungen

Die Arbeit am Kanon hat im deutschsprachigen Drama Tradition.<sup>1</sup> Einige der revidierenden Auseinandersetzungen mit ‚klassischen‘ Prätexten haben inzwischen selbst kanonischen Status: Zu denken wäre etwa an Bertolt Brechts *Antigone des Sophokles* (1948), Elfriede Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* (1977) oder Heiner Müllers *Hamletmaschine* (1979). Auch in deutschsprachigen Theatertexten des 21. Jahrhunderts finden sich zahlreiche Beispiele für die Adaption, das Umschreiben oder die Neufassung und Überschreibung von Stücken, die zum Kernrepertoire der Bühnen gehören. Um nur einige Texte zu nennen: 2001 bringt Christoph Schlingensief an der Berliner Volksbühne sein ‚Schlüsselstück‘ *Rosebud* auf die Bühne, in dem er nicht nur Orson Welles’ Filmklassiker *Citizen Kane*, sondern auch Ibsens Drama *Rosmersholm* verarbeitet; Ewald Palmethofers setzt sich gleich in mehreren seiner Theaterstücke (*hamlet ist tot. keine schwerkraft* [2007], *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* [2009], *‚räuber. schuldengenital‘* [2012]) neu- und umschreibend mit Klassikern der deutschen Dramengeschichte auseinander; Elfriede Jelinek schließlich überschreibt mit *Ulrike Maria Stuart* (2006), *Abraumhalde* (2009) und *FaustIn and out* (2012) kanonische Texte Friedrich Schillers, Gotthold Ephraim Lessings und Johann Wolfgang

---

\* Für die intensive Diskussion der ersten Fassung dieses Textes danke ich den Teilnehmer\*innen der internationalen Tagung „Theater und pluralistische Gesellschaften: Potenziale der ‚Kopräsenz‘“ sehr herzlich. Dank gebührt auch dem Verlag Felix Bloch Erben, der mir das Manuskript von Öziris *Verlobung in St. Domingo* zur Verfügung gestellt hat.

1 Sie hat natürlich ebenso Tradition in der theatralen Praxis deutschsprachiger Bühnen, für die die dramaturgische Bearbeitung kanonischer Stücke zentral ist. Das Konzept des Regietheaters wäre ohne eine solche Auseinandersetzung mit klassischen Texten gar nicht denkbar. Vgl. für einen konzisen Überblick dazu: Enghart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*, München 2013, 9–28.

Goethes und prägte für diese Praxis den Begriff des Parasitär- beziehungsweise des Sekundärdramas.<sup>2</sup> Wie Jelinek in einem auf ihrer Homepage veröffentlichten Essay erklärt, sollen ihre Sekundärdramen „kläffend neben den Klassikern herlaufen“.<sup>3</sup> Und weiter:

Nichts davon muß ewig halten. Nichts davon soll ewig halten. Nichts brauchen die Klassiker weniger, als von mir gehalten oder unterhalten zu werden. Es wird aber daran scheitern, daß ich auch diesmal, wie üblich, wieder die Angabe des jeweiligen Klassikers nicht verstehe (oder nicht richtig) und entweder zu einem ganz andren, falschen Stück das richtige Sekundär drama schreibe oder, wahrscheinlicher, das Originaldrama nicht verstehe und dann was total Falsches dazuschreibe.<sup>4</sup>

Was hier in einem (wohl ironisch zu verstehenden) Bescheidenheitsgestus als ‚Scheitern‘ etikettiert wird, fasst das eigentliche Programm nicht nur der Jelinek’schen Sekundärdramen, sondern aller oben genannten Theater Texte. Denn so unterschiedlich Schlingensiefel, Palmethofer und Jelinek auch formal in ihren Texten agieren, sie alle variieren und überschreiben den jeweiligen Klassiker programmatisch – beispielsweise im Hinblick auf Figuren- und Subjektkonzeptionen, auf die Legitimierung von Gewalt oder die Etablierung von Geschlechtervorgaben.

---

2 Vgl. dazu grundlegend: Kovacs, Teresa: Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas, Bielefeld 2016.

3 Jelinek, Elfriede: Anmerkungen zum Sekundär drama, <https://original.elfriedejelinek.com/fsekundaer.html> [13.03.2025]. Jelinek äußert sich hier auch zu den Möglichkeiten der Realisierung – und damit zum Verhältnis von Haupt- und Sekundär drama: „Die Möglichkeiten sind unbegrenzt. Das Hauptdrama kann Szenen aus dem Seitendrama integrieren, der Text kann im Hintergrund als Schrift durchlaufen, man kann ihn wie ein Hörspiel hören, aus dem Off oder von Schauspielerinnen und Schauspielern auf der Bühne, neben dem Hauptstück, nur gesprochen oder auch gespielt. Das Hauptstück kann kurz zurücktreten und dem Sekundärstück Platz machen und umgekehrt. Die Zuschauer können den Text auf ihren Laptops oder Handys im Zuschauerraum mitlesen, nachdem sie ihn sich geladen haben. Das Sekundärstück kann über einzelne Strecken das Hauptstück ersetzen, nur eins geht nicht: Das Sekundär drama darf niemals als das Hauptstück und alleine, sozusagen solo, gespielt werden. Eins bedingt das andre, das Sekundär drama geht aus dem Hauptdrama hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundär drama ist Begleitdrama. Das nimmt eine Menge Druck von mir, uff, und so bin ich froh, das Sekundär drama erfunden zu haben, zu meiner eigenen Entlastung und zur Belastung der Großen, die sich dann damit herumschlagen müssen, nein, sie müssen eh nicht, aber sie können es, wenn sie wollen“.

4 Jelinek: Anmerkungen zum Sekundär drama.

## 2. Agonalität und Kopräsenz

Wenn Necati Öziri in seinen Essays, in Interviews und Vorträgen seinen Bezug auf den Kanon als eine Arbeit *gegen* den Kanon konzeptualisiert,<sup>5</sup> fasst er sein Schreiben grundsätzlich als eine agonale Tätigkeit – und reiht sich damit durchaus in die oben skizzierte Linie ein. Bei seinen beiden Theaterstücken zu Heinrich von Kleists Werk wird dieses spannungsvolle Verhältnis zwischen Prätext und Adaption zum Teil sogar prominent in den Titel gehoben: So trägt die *Verlobung in St. Domingo*,<sup>6</sup> die 2019 unter der Regie von Sebastian Nübling am Schauspielhaus Zürich Premiere feierte, den Untertitel *Ein Widerspruch gegen Heinrich von Kleist*. Öziris zweite Auseinandersetzung mit Kleist, *Gott Vater Einzeltäter*,<sup>7</sup> kam 2022 als Auftragsarbeit am Nationaltheater Mannheim unter der Regie von Sapir Heller mit dem Untertitel *Operation Kleist von Necati Öziri* zur Uraufführung. Während beim ersten Stück die Agenda des Textes mit „Widerspruch“ eindeutig gefasst wird, ist der Untertitel von *Gott Vater Einzeltäter* ambivalenter: „Operation“ lässt sich einerseits medizinisch interpretieren (und tatsächlich ‚seziert‘ Öziri in seinem Stück die Kleist’schen Texte, ‚präpariert‘ beispielsweise deren Männlichkeitsphantasmen heraus), andererseits kann der Begriff auch militärisch im Sinne einer koordinierten Kampfhandlung verstanden werden. Zu dieser Lesart passt, dass *Gott Vater Einzeltäter* im Gegensatz zur *Verlobung in St. Domingo* sich nicht einem, sondern mehreren Texten Kleist widmet und in diesem Sinne eine groß angelegte ‚Operation‘ des Autors Öziri *gegen* Kleist darstellt.

So unterschiedlich beide Stücke Öziris konzipiert sind, sie verbindet der kritisch-revidierende Rekurs auf die Prätexte und deren Rezeption – und dabei geht es in beiden Fällen *auch* um eine Auseinandersetzung mit dem

5 Vgl. Öziri, Necati: Welche Welt bedeuten diese Bretter, in: nachtkritik.de v. 01.11.2017, [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=14570:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-xxxiv-necati-oeziri-bei-den-roemerberg-gespraechen-in-frankfurt-main&catid=101&Itemid=84](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14570:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-xxxiv-necati-oeziri-bei-den-roemerberg-gespraechen-in-frankfurt-main&catid=101&Itemid=84) [04.02.2026]; Ders.: Umschreiben. Abschreiben. Neu schreiben – Key Note auf der Konferenz „Burning Issues X. Performing Arts & Equity“ im Rahmen des Theatertreffens 2022, [https://www.youtube.com/watch?v=4ZDGQJa\\_syk](https://www.youtube.com/watch?v=4ZDGQJa_syk) [04.02.2026]; Ders.: Theater als empathische Anstalt, in: Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (Hg.): Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld 2022, 165–174.

6 Öziri, Necati: Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch gegen Heinrich von Kleist. Textbuch: Stand 04.04.2019, Berlin 2019.

7 Öziri, Necati: Gott Vater Einzeltäter. Operation Kleist von Necati Öziri. Textbuch vom 11.01.2021, Berlin 2021.

Autor Heinrich von Kleist und dessen kanonischem Status: In der *Verlobung in St. Domingo* wird das Theaterstück über den Untertitel nicht (oder nur mittelbar) als Widerspruch gegen den *Text*, sondern als einer gegen dessen *Autor* Kleist markiert.<sup>8</sup> In *Gott Vater Einzeltäter* rückt sich Öziri als Autor neben Kleist in den Titel. Diese Parallelsetzung lässt sich im Hinblick auf das Thema des vorliegenden Bandes als *typographische Inszenierung von Kopräsenz* interpretieren, versteht man den Begriff weniger so, wie er bisher etwa in Anschluss an Arbeiten Richard Schechners,<sup>9</sup> Andrej Wirths oder Erika Fischer-Lichtes theatertheoretisch gefasst worden ist,<sup>10</sup> nämlich im Sinne einer leiblichen Kopräsenz von Schauspieler\*innen und Zuschauer\*innen, die die Bedingung der Ereignishaftigkeit der Aufführung darstellt und durch die sich das Theater von anderen Medien unterscheidet.<sup>11</sup> Vielmehr geht es um eine Konzeptualisierung von Kopräsenz, wie sie jüngst ein interdisziplinär aufgestelltes Autor\*innenkollektiv im Hinblick auf eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Flucht im Rekurs auf postkoloniale Theoriebildung vorgeschlagen hat. Verstanden wird Kopräsenz von Dominik Brodowski, Jonas Nesselhauf, Christiane Solte-Gresser, Florian Weber und Romana Weiershausen als ein sozial, ästhetisch, topographisch oder temporal zu verstehender Moment, im dem „die (mitunter auch problematischen) Energien des Differenten in ihren Kontaktzonen sichtbar

---

8 In *Öziris Widerspruch* wird der Protagonist Gustav zeitweise auch als „Heinrich“ angesprochen, die Differenz zwischen Autor und Figur wird damit negiert. Darauf wird zurückzukommen sein.

9 Schechner, Richard: *Performance Theory*, London/New York <sup>2</sup>2003.

10 Vgl. dazu: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M. 2004; Lehmann, Hans-Thies: *Vom Zuschauer*, in: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld 2008, 21–26.

11 Interessanterweise basiert Öziri sein Konzept eines empathischen Theaters gerade auf dieser Konzeption von körperlicher Kopräsenz: „[E]s wird damit klar, dass es nicht die Funktion der Empathie ist, einfach zurückzuschlagen, sondern aufzuzeigen: Meine Wunden sagen mehr über dich aus als über mich, und du hast sie mir zugefügt. Im Theater sind wir als Körper einander ausgeliefert. Da steht sozusagen ein anderer Körper und ich baue, ob ich will oder nicht, eine Beziehung zu diesem auf.“ Und weiter: „Heutzutage, im digitalen Zeitalter, sind Theater öffentliche Orte, an denen dennoch eine größtmögliche Intimität möglich ist. Und diese Intimität kann zu Empathie führen. Und Empathie kann wiederum zu Solidarität führen. So wird die empathische Anstalt wieder eine moralische“ (Öziri: *Theater als empathische Anstalt*, 168).

werden“.<sup>12</sup> Der Begriff ist damit nicht mehr auf das Theater bezogen (auch wenn es ein Medium bleibt, in dem Kopräsenz in diesem Sinne relevant ist<sup>13</sup>), sondern auf unterschiedliche Kunstformen und Medien, aber auch auf die Gesellschaft im Allgemeinen. Es geht bei dieser Vorstellung von „Kopräsenz“ – hier beziehen sich die Autor\*innen auf Überlegungen Homi K. Bhabhas – nicht um eine Auflösung von Widersprüchen, sondern um deren Wahrnehmung sowie, im Falle der Künste, um deren Ausstellung respektive ihre Inszenierung. Die Autor\*innen erläutern weiter:

Ein Denken in ‚Kopräsenzen‘ ist [...] produktiv, weil das Konzept Bezüge und Wechselverhältnisse von der Makroebene (also plurale Gesellschaften) bis hin zur Mikroebene (einzelne Individuen) umfasst und sich daher in hohem Maße zur innovativen Verbindung verschiedener Forschungsgebiete und Einzelstudien eignet.<sup>14</sup>

Für die Beschäftigung mit Öziris Schreiben, das wird im Folgenden exemplarisch an seiner *Verlobung in St. Domingo* zu zeigen sein, ist dieser Einbezug von Mikro- und Makroebene interessant, weil es dem Autor in seiner Arbeit nicht nur um die Auseinandersetzung mit und den Widerspruch gegen den kanonischen Text geht, sondern darüber hinaus um die kritische Beschäftigung mit den Strukturen des Theaters. Denn indem Öziri Bedingungen zur Zusammenstellung des Produktionsteams für die Aufführung seiner Texte stellt, werden die Theaterhäuser selbst in diesen Aushandlungsprozess einbezogen. Kopräsenz ist bei Öziri nicht nur auf den künstlerischen Prozess bezogen, sondern auch auf die institutionellen Rahmenbedingungen, in dem dieser Prozess stattfindet. Es geht *auch* um das Theater als Organisation.

### 3. Widerspruch programmatisch. Exkurs: Kleist canceln?

Aber eins nach dem anderen: Wenn mit ‚Kopräsenz‘ das spannungsreiche Verhältnis zwischen den beiden Autoren Kleist und Öziri beschrieben ist,

---

12 Brodowski, Dominik/Nesselhauf, Jonas/Solte-Gresser, Christiane/Weber, Florian/Weiershausen, Romana: Kopräsenz denken! Ein Ansatz für die interdisziplinäre Fluchtforschung, in: KulturPoetik 22/2 (2022), 258–292, hier 260.

13 Vgl. die Ausführungen zu Jelineks *Schutzbefohlenen* in: Brodowski/Nesselhauf/Sollte-Gresser/Weber/Weiershausen: Kopräsenz denken!, 269–274.

14 Brodowski/Nesselhauf/Sollte-Gresser/Weber/Weiershausen: Kopräsenz denken!, 262f.

so ist mit dem ‚Widerspruch‘ das ästhetische Programm, mit dem sie im Text ausgestellt wird, auf den Begriff gebracht. Diskutiert hat Öziri diesen Terminus in einer Keynote, die er im Rahmen eines Panels zum Thema „Umschreiben. Abschreiben. Neu schreiben. Was machen wir mit dem Kanon?“ auf dem Theatertreffen in Berlin 2022 gehalten hat.<sup>15</sup> In seinem Vortrag lehnt Öziri alle im Titel der Veranstaltung genannten Konzepte ab: Ein Umschreiben, Abschreiben oder Neuschreiben sei nicht ausreichend, um sich mit dem Kanon auseinanderzusetzen.<sup>16</sup> Er plädiert stattdessen provokant dafür, keine kanonischen Texte mehr zu inszenieren. Dramaturgische Strategien des Regietheaters wie die Modernisierung der Sprache von klassischen Texten, die Konfrontation derselben mit aktuellen oder die kontrastive Besetzung von Rollen (im Hinblick auf *gender* und *race*) sieht er als problematisch an.<sup>17</sup> Ein Text, der dem *male gaze* verpflichtet sei, bleibe diesem verpflichtet und formal misogyn, auch wenn man alle Rollen mit Frauen besetze. Kleists *Verlobung in St. Domingo* ist für Öziri ein rassistischer und sexistischer Text und bleibt dies auf der Bühne, egal wie man dramaturgisch mit ihm umgeht. Ein *reading against the grain*, wie es beispielsweise in der postkolonial orientierten germanistischen Forschung seit den 1990er Jahren unternommen wird, lehnt Öziri als Exkulpationsstrategie ab.<sup>18</sup>

Aufgegriffen sind mit dieser Kritik jüngste Debatten um Fragen der Diversität und Repräsentation im deutschsprachigen Theater, zu denen kürzlich mit einem von Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies herausgegebenen Band eine erste Bestandsaufnahme vorgenommen wurde.<sup>19</sup> Aufgerufen

---

15 Vgl. Öziri: Umschreiben. Abschreiben. Neu schreiben.

16 Öziris Ausführungen lassen sich auch als Antwort auf die Aufnahme seiner Texte durch die Theaterkritik verstehen, in der beispielsweise die *Verlobung in St. Domingo* als „Überschreibung“ etikettiert wurde. Vgl. Heintges, Valeria: Rassismus an der Wurzel packen, in: nachtkritik.de v. 04.04.2019, [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16604:die-verlobung-in-st-doming](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16604:die-verlobung-in-st-doming) [04.02.2026].

17 In seiner Ablehnung des Kanons ist Öziri konsequent und apodiktisch, seine Keynote setzt, auch das ist für programmatische Äußerungen zum Theater durch Autor\*innen etabliert, auf Provokation.

18 Darauf wurde auch in der Theaterkritik hingewiesen: „[D]ieser Widerspruch ist heute Common Sense, daher rennt Necati Öziri mit seinem Werk Türen ein, die längst himmelweit offenstehen. Darum erstaunt der Schaum vor dem Mund, mit dem er sich gegen Rassismus und Sklaverei wendet. Allzu moralinsauer geraten dabei seine Monologe und seine Personenzeichnung allzu grob; die schöne Doppelbödigkeit des Anfangs macht bald großer Eindeutigkeit Platz.“ Heintges: Rassismus an der Wurzel packen.

19 Vgl. Sharifi/Skwirblies (Hg.): Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial.

sind weiterhin ganz grundsätzliche Überlegungen zur Medialität der Bühne beziehungsweise um das Potenzial von Inszenierung, geht es doch um die Frage, inwiefern die Aufführung eines kanonischen Textes, wie sehr man ihn auch dramaturgisch bearbeitet respektive für die Gegenwart aufbereitet, dessen problematische Konzepte von *race* und *gender* wiederholt – oder ob man jede Inszenierung, jedes Auf-die-Bühne-Bringen eines Textes ganz grundsätzlich als ein Zur-Verhandlung-Stellen eben jener Konzepte und auch des Textes selbst versteht. Einordnen lässt sich das in eine breitere Diskussion über den – etwa im Hinblick auf Fragen von Misogynie, Ableismus oder Rassismus – sensiblen Umgang mit historischen Texten im Speziellen und mit kulturellen Artefakten im Allgemeinen. Die Texte Heinrich von Kleists sind dabei auffällig häufig zum Gegenstand der Debatte geworden. So entfaltete sich beispielsweise im Sommer 2019 auf Twitter ein Austausch zwischen dem Germanisten Helmut Müller-Sievers und dem Kunst- und Medienwissenschaftler Steffen Siegel über die Frage, ob man Kleists *Marquise von O...* oder die *Verlobung in St. Domingo* heute noch mit Studierenden lesen solle. Auf Siegels Lob des literarischen Textes<sup>20</sup> erwidert der an der University of Colorado Boulder unterrichtende Müller-Sievers: „Ich sage das ganz ohne Häme: ja, für einen weißen Mann wie Sie und mich können die *Marquise* oder die *Verlobung* spannend sein. Aber nicht für meine StudentInnen, nicht in diesem Land.“<sup>21</sup> In einem 2023 bei Hanser erschienenen Band mit dem Titel *Canceln. Ein notwendiger Streit* hat Hanna Engelmeier diesen Austausch als Grundlage für einen Essay genommen, in dem sie zu den Herausforderungen der Auseinandersetzung mit den Kleist'schen Erzählungen pointiert resümiert:

Problematisch ist an beiden Texten nicht, dass Rassismus und sexuelle Gewalt dargestellt werden. Es muss aber erheblicher Aufwand darauf verwendet werden, zu verstehen, wer sich hier Rassismus wie zu eigen macht: die Figuren? Der Erzähler oder der Autor? Hinzu kommt der Umstand, dass das Phänomen, das heute als Denk- und Handlungsmuster oder soziale Abwertungs- und Benachteiligungsstruktur Rassismus

20 Vgl. [https://twitter.com/steffen\\_siegel/status/1365748769313193984](https://twitter.com/steffen_siegel/status/1365748769313193984) [26.07.2023]. Siegel führt in diesem Tweet aus: „Vor ner Weile hat hier auf Twitter jemand über die Marquise von O dümmlich gelästert, ich las das zufällig kurz vorm Boarding, hab noch am Gate ärgerlich bei Google Books die Erstausgabe geladen, auf dem Flug gelesen und vor erneuter Begeisterung Herzklopfen gehabt. Bester Flug!“

21 <https://twitter.com/MullerSievers/status/1365781696864428034> [26.07.2023].

genannt wird, 1811 weder Rassismus hieß, noch allgemein als Problem betrachtet wurde. Gleiches gilt für die Darstellung sexueller Gewalt.<sup>22</sup>

Natürlich ließe sich, so Engelmeier weiter, zu einem anderen Text aus dem Werk Kleists arbeiten, es stellen sich dann

jedoch lediglich neue Fragen, ohne dass sich diejenigen, die sich anlässlich einer Auseinandersetzung mit der *Verlobung in St. Domingo* ergeben, gelöst hätten: Ist es eine Art der Verzerrung, zunächst mit den Texten anzufangen, die zeitgenössische politische Sensibilitäten weniger irritieren, als das bei der *Verlobung in St. Domingo* der Fall ist? Ist es sinnvoll oder sogar geboten, die Widerstandskraft möglicherweise selbst von Rassismus betroffener Studierender dadurch herauszufordern, dass man ihnen diesen Text inklusive aller seiner historischen Kontexte vorsetzt? Gibt es eine Antwort auf diese Fragen, die in Boulder, Essen und an allen anderen Orten, an denen Kleist unterrichtet wird, gleichermaßen gültig sein könnte? Entscheiden kann man sich nur dafür, welche Fragen man wie stellen will und an welche Antworten man sich zuerst herantasten möchte. (Behutsamkeit in der Lektüre selbst von brachialen Texten: was für eine schöne Idee.)<sup>23</sup>

Es geht also, so ließen sich die Argumente von Müller-Sievers und Engelmeier zusammenfassen, *nicht* um das ‚Canceln‘<sup>24</sup> der Kleist’schen Erzählung, sondern um ein Nachdenken über die institutionellen und kulturellen Rahmenbedingungen des Umgangs mit dem literarischen Text (*race, class, gender, disability, etc.*) in universitären Kontexten. Als ein Beispiel für einen solch ‚behutsamen‘ Zugriff auf Kleists Erzählung nennt Engelmeier den

---

22 Engelmeier, Hanna: Bist du noch zu retten? Dorothee Elmiger überschreibt *Die Verlobung in St. Domingo*, in: Domainko, Annika/Heyl, Tobias/Kessler, Florian/Lendle, Jo/Oswald, Georg M. (Hg.): *Canceln. Ein notwendiger Streit*, München 2023, 17–32, hier 18.

23 Engelmeier: *Bist du noch zu retten*, 19f.

24 Vgl. zur dringend notwendigen Problematisierung dieses ubiquitären Begriffs: Daub, Adrian: *Cancel Culture Transfer. Wie eine moralische Panik die Welt erfasst*, Berlin 2022. Dazu bemerkt Engelmeier: „Kleist oder Kleist-Seminare zu canceln ist eine Überlegung wert. Aber nur dann, wenn die Antworten auf die Frage danach, ob man seine Texte von den Lektürelisten streichen sollte, den Auseinandersetzungen gerecht werden, die es genau um diese Fragen schon viel länger gibt als Cancel-Debatten in Form einer moralischen Panik“ (Engelmeier: *Bist du noch zu retten*, 30).

Umweg über eine Adaption, durch die entsprechende kritische Fragen bereits an den Text gestellt wurden.<sup>25</sup>

Einen solchen Umweg zu Kleist schlägt, um ein letztes Beispiel für Debatten um das Werk des Autors zu nennen, auch Azadeh Sharifi in ihrem Beitrag zum Schwerpunktthema „Literatur und Aktivismus“ des *Jahrbuchs der deutschen Schillergesellschaft* aus dem Jahr 2022 vor, auch wenn sie in Bezug auf die Erzählung sehr viel wertungsfreudiger argumentiert als Engelmeier. Sharifi kritisiert Kleists Erzählung als ein „Zeugnis deutscher Kolonialphantasien“,<sup>26</sup> bemängelt – vor der Folie zahlreicher Forschungsbeiträge zum Thema nicht ganz nachvollziehbar – eine fehlende literaturwissenschaftliche Aufarbeitung dieser Phantasmen in der deutschen Germanistik<sup>27</sup> und skizziert das Projekt, den „deutsche[n] Kanon und dessen Kolonialität“ durch ein als ein „aktivistisches Handeln“ verstandenes Schreiben zu problematisieren.<sup>28</sup> In diesem Sinne sei „die Wissensproduk-

---

25 Engelmeier schlägt dafür Dorothee Elmigers Essayroman *Aus der Zuckerfabrik* vor, den sie als „Forschungsarbeit“ beschreibt, die „in Form eines literarischen Textes genau an den Fragen arbeitet, die auch die Kleist-Forschung seit den 1970ern umtreiben“ (Engelmeier: Bist du noch zu retten, 30).

26 Sharifi, Azadeh: Widerspruch formulieren und performen – Kanon und Kritik im deutschsprachigen Theater, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 66 (2022), 447–452, hier 448.

27 Sharifi erklärt dazu: „Dass eine Auseinandersetzung mit der *Verlobung* in der internationalen Kleist-Forschung geschieht und weniger innerhalb Deutschlands, verweist darauf, wie wenig bisher eine Aufarbeitung kolonialer Spuren im literarischen Kanon geleistet wurde. Und es verweist noch mehr darauf, wie koloniale Weltanschauungen immer noch weiter reproduziert werden, ohne diese als solche kenntlich zu machen“ (Sharifi: Widerspruch formulieren und performen, 449). Ob diese Beobachtung zutrifft, darüber ließe sich diskutieren, denn erste postkolonial orientierte Ansätze finden sich in der Kleist-Forschung in Deutschland bereits Anfang der 1990er Jahre. Vgl. dazu: Weigel, Sigrid: Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo*, in: *Kleist-Jahrbuch* (1991), 202–217; Uerlings, Herbert: Preußen in Haiti. Zur interkulturellen Begegnung in Kleists *Verlobung in St. Domingo*, in: *Kleist-Jahrbuch* (1991), 185–201. Einen Überblick zum Thema lieferte Hansjörg Bay bereits 2005: Germanistik und (Post-)Kolonialismus. Zur Diskussion um Kleists *Verlobung in St. Domingo*, in: Dunker, Axel (Hg.): (Post-)Kolonialismus und deutsche Literatur. Impulse der anglo-amerikanischen Literatur- und Kulturtheorie, Bielefeld 2005, 69–96. Ein (zugegeben: sehr kurzer) Eintrag zum Lemma „Postkolonialismus“ findet sich im *Kleist-Handbuch*: Bay, Hansjörg: Postkolonialismus, in: Breuer, Ingo (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2013, 400–402. Seit 2017 liegt zum Thema auch ein einschlägiges Handbuch vor: Götttsche, Dirk/Dunker, Axel/Dürbeck, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017.

28 Sharifi: Widerspruch formulieren und performen, 447.

tion im Theater als auch in der Theaterwissenschaft als Ausübung und Einforderung von Grundrechten für marginalisierte Subjekte<sup>29</sup> zu verstehen. Als gelungenes Beispiel für solch eine künstlerische Form des aktiven Eingreifens nennt die Theaterwissenschaftlerin Öziris *Verlobung in St. Domingo*. Dessen Projekt bestehe darin, nicht durch Wiederholung – im Sinne einer Neuinszenierung oder Adaption – „ungerechte Verhältnisse sichtbar [zu] machen, wie es immer noch auf der Bühne geschieht, sondern die Kritik von denjenigen, deren Leben durch diese bestimmt sind.“<sup>30</sup>

#### 4. *St. Domingo – historische Kontexte*

Welche Schreibstrategien dabei zur Anwendung kommen, hat Öziri selbst in mehreren programmatischen Texten erklärt.<sup>31</sup> Es geht ihm um ein Aufgreifen nicht des Textes im engeren Sinne, sondern des Stoffes. Den Begriff des Stoffes bezieht der Autor auf das lateinische *textum*, ihn interessieren die ‚Rückseiten‘ der Texte, deren ‚Nähte‘. Ziel ist eine Auseinandersetzung mit den literarischen Verfahren respektive den Affektstrategien eines Textes: Wie werden Figuren beschrieben und charakterisiert? Wie werden Redeanteile verteilt? Welche Figur wird mit einer *backstory* versehen, um ihre Handlungen nachvollziehbar zu machen, welche Figur erhält keine *backstory*? Wie werden die Emotionen des Publikums gelenkt? Ziel der Auseinandersetzung sei es, herauszuarbeiten, wie als kanonisch verstandene Texte implizit Rassismus und Sexismus herstellen – und diese Strategien explizit zu machen und ihnen mit den eigenen literarischen Texten zu widersprechen.<sup>32</sup> Weiterhin sollen Figuren, die im Prätext marginalisiert werden, Raum und eine eigene Stimme erhalten, um sich rassistischen oder misogynen Zuschreibungen entziehen zu können.

Diese Verfahren und ihre Effekte sollen im Folgenden am Beispiel von Öziris *Verlobung in St. Domingo* rekonstruiert werden. Das Stück folgt zu

---

29 Sharifi: Widerspruch formulieren und performen, 447.

30 Sharifi: Widerspruch formulieren und performen, 451.

31 Grundlegend in seiner Keynote: Öziri: Umschreiben. Abschreiben. Neu schreiben.

32 Öziri setzt in seiner Bewertung von Kleists *Verlobung* auf Eindeutigkeit. Zwischentöne und Ambivalenzen werden dabei ausgeblendet. Das ist im Feuilleton auf Kritik gestoßen: „Öziris Dekonstruktion hat keine Geduld und kein Gespür für Kleists Sprache und seine Revolutionsromantik. [...] [Er] nimmt Kleists Figuren ihre Geheimnisse und Widersprüche und reduziert sie auf eindeutig rassistische Codes und Unwörter“ (Halter, Martin: Wie schwarz kann man sehen?, in: FAZ, 06.04.2019, 11).

großen Teilen der Handlung von Kleists Erzählung, setzt allerdings deutlich andere Schwerpunkte. So wird Toni zur Hauptfigur, die Geschichten der Schwarzen Figuren erhalten mehr Raum, zudem bricht die Handlung nach dem Tod Gustavs und Tonis ab, spart also die erfolgreiche Flucht der Strömlis in die Schweiz aus. Der Theatertext besteht aus sieben Szenen, die durch einzelne Zwischenszenen unterbrochen und mit einem Prolog sowie einem Epilog gerahmt sind. Dieser Prolog besteht aus einer Rede nach dem Sieg über die Franzosen, in der der erfolgreiche Befreiungskampf legitimiert, dessen Erfolge gefeiert und schließlich die Ermordung aller Weißen (mit Ausnahme der polnischen Soldaten) gefordert wird. Im Text ist dieser Monolog keiner Figur zugewiesen, historisch zuordnen ließe er sich den Reden Jean-Jacques Dessalines' aus dem Jahr 1804, also nach dem Sieg über die von Napoleon entsandte Leclerc-Expedition, die das Ziel hatte, den Aufstand niederzuschlagen und die Sklaverei wiederherzustellen. Wie die Exposition von Kleists Erzählung kreist auch der Prolog des *Widerspruchs* um das historische Setting der Handlung. In Kleists *Verlobung* wird der geschichtliche Kontext – die Haitianische Revolution – in größter Verknappung eingespielt, nur wenige Worte dienen dazu, Ort und Zeit zu bestimmen, um mit der Formel „als die Schwarzen die Weißen ermordeten“<sup>33</sup> auf den zentralen Konflikt zu verweisen, und die Schwarzen zu Tätern sowie die Weißen zu Opfern zu machen. Diese in den ersten Zeilen klar erscheinende Täter-Opfer-Konstellation wird in Kleists Erzählung im Folgenden tendenziell aufgelöst, indem die Geschichte der Verschleppung Congo Hoangos und seiner Versklavung angedeutet wird, so dass die „Wohltaten“<sup>34</sup> von denen am Ende des ersten Satzes die Rede ist, nur noch als Euphemismus für die Gewalt der Sklaverei zu verstehen sind. Die im Prätext in novellistischer Verknappung äußerst kurz gefasste ‚Vorgeschichte‘ des Aufstands wird im Prolog von Öziris Stück dagegen über mehrere Seiten breit entfaltet – und gleichzeitig einer Auslegung unterzogen:

Wir lebten über hundert Jahre als versklavte Menschen in den Händen von einer Handvoll Plantagenbesitzern. Zwangsverheiratet mit der Zuckerpflanze. Sie verschleppten uns aus Afrika auf diese Insel, sie wandelten hier unsere Körper in Energie um, und diese Energie brachten

---

33 Kleist, Heinrich von: Die Verlobung in St. Domingo, in: Ders.: Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M. 2005, 222–260, hier 222.

34 Kleist: Die Verlobung in St. Domingo, 222.

sie als Zucker auf Schiffen nach Europa. Eine halbe Million Menschen wurden zum Treibstoff ihrer Maschinen, verheizt für Europas Blutzuckerspiegel.<sup>35</sup>

Beschrieben wird der koloniale Dreieckshandel zwischen Europa, Afrika und den transatlantischen Kolonien, der auf Verschleppung und Ausbeutung beruht. Skizziert ist ein ökonomisches Modell, das sich mit dem Begriff des *racial capitalism* bezeichnen lässt. Die Entmenschlichung, die mit der Versklavung einhergeht, fasst Öziris Text im Bild der Maschine respektive des Stoffwechsels, vermittelt jeweils über den Prozess des Verbrauchs beziehungsweise der Verbrennung. Literarisch ‚ins Bild gesetzt‘ ist damit die Verdinglichung und die Vernichtung menschlichen Lebens, die die Grundlage kolonialen Wirtschaftens (und europäischen Reichtums) bildet.

Um diese koloniale Gewalt kreist der Text auch im Folgenden. In Bezug gesetzt wird sie von der Sprechinstanz des Prologs – in einer argumentativen Wendung von der Ökonomie zur Psychologie – zum Prinzip des *otherings*, auf dem die weiße Identität beruhe: „Weil sie nicht wissen, wer sie sind, brauchen sie uns als Anderen“.<sup>36</sup> Mittel dieser Selbstbestimmung sind Gewaltexzesse gegenüber den „Anderen“, die Grenze zwischen Schwarz und Weiß ist eine zwischen Tätern und Opfern:

die *weißen* lieben es,  
andere auf ein Kreuz zu nageln,  
sie lynchen und sie vierteilen,  
sie peitschen zu Tode,  
sie brandmarken,  
sie schneiden Ohren und Nasen ab,  
sie hängen,  
sie überschütten andere mit Pech und zünden es an,  
sie schneiden Kniekehlen durch,  
sie brechen anderen die Knochen und spannen sie auf ein Rad,  
sie köpfen mit Bajonetten,  
sie schmeißen andere in Säcken ins Meer,  
sie binden andere an einen Pfahl in der prallen Sonne,  
sie lassen andere kopfüber hängen, bis die Adern im Gehirn platzen,  
sie schneiden anderen Kehlen durch,

---

35 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 4f.

36 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 5.

sie richten die Waffe auf andere, und zwingen sie, sich selbst die Kehle durchzuschneiden,  
 sie lassen andere Fäkalien essen, die mit der Pest infiziert sind,  
 sie erschießen und sie häuten,  
 sie peitschen andere blutig und legen sie gefesselt neben einem Sumpf,  
 damit die Moskitos sie mit Gelbfieber anstecken,  
 sie sperren andere in Fässer, die innen mit Nägeln bestückt sind, und  
 rollen das Fass einen Berg hinunter,  
 sie sperren andere in Käfige mit Kampfhunden,  
 sie kochen andere in heißem Wasser oder Zuckersirup,  
 sie begraben andere lebendig.“<sup>37</sup>

Dass in dieser Aufzählung durchgängig nicht von „Schwarzen“, sondern konsequent nur von „Anderen“ die Rede ist, zeigt das Prinzip einer Konstitution von *whiteness*, die das Gegenüber nicht einmal benennt, sondern lediglich den Status der Alterität zuschreibt, diese Form der Abgrenzung durch Gewalt manifestiert, geradezu ‚feiert‘ und sogar genießt. Die fast an eine Litanei erinnernde Aufzählung lässt die Gewalt als abscheuliches Spektakel der Grausamkeit erscheinen. Entwickelt ist ein Szenario, das an das ‚Fest der Martern‘ erinnert, wie es Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* beschrieben hat. Das Foltern und Töten dient der Demonstration absoluter Macht, der Körper der Bestraften wird zum Medium, um diese Macht sichtbar werden zu lassen.<sup>38</sup> In Kombination mit der Explizitheit der Schilderung lässt sich die Wahl der *enumeratio* als Stilmittel bei Öziri einerseits als eine Provokation des Publikums verstehen, das mit drastischen Bildern konfrontiert wird. Andererseits wird die Geschichte des gewaltvollen Aufstandes, von der im Prolog die Rede ist und die im Befehl gipfelt, „alle *weißen* in dieser Stadt heute Nacht umzubringen“,<sup>39</sup> als Reaktion auf eine lange Geschichte der Gewalt kenntlich. Im Prolog selbst ist von einer „Spirale der Gewalt“ die Rede, die „der weiße Mann begonnen hat“.<sup>40</sup> Bevor also die Schwarzen die Weißen ermordeten, so ließe sich der Rekurs des *Widerspruchs* auf die Kleist’sche *Verlobung* zusammenfassen, folterten und töteten die Weißen die Schwarzen. Vor diesem Hintergrund erscheint die mit dem Aufstand verbundene Gewalt und der im Prolog ausgesprochene

37 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 5f.

38 Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt v. Walter Seitter, Frankfurt/M. 1977.

39 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 7.

40 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 8.

Tötungsbefehl als Rache und Strafe, als Umkehrung der Hierarchien, nicht zuletzt aber als eine Ermächtigung der Unterworfenen.

### 5. Namenspolitik und Präsenz

Was auf diese Weise im Prolog entwickelt wird, greift auch die erste Szene des Stückes noch einmal auf, in der Toni den Eröffnungssatz der Kleist'schen Erzählung referiert:

Zu Port-au-Prince, auf dem französischen Teil der Insel St. Domingo, lebten, zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die *Schwarzen* die *weißen* ermordeten – Stopp. Das glaubt ihr doch selbst nicht, oder? [...] Natürlich ist dieser Krieg, wie jeder Krieg, immer auch ein Krieg um Worte, und natürlich könnte man anstatt „ermordeten“ auch sagen: „als die *Schwarzen* die *weißen* töteten“ oder „als die versklavte Bevölkerung sich ihrer Ketten entriss“ oder „als die noch schlafende Menschheit endlich erwachte“.<sup>41</sup>

Es ist kein Zufall, dass gleich die erste Figurenrede des Stückes einen Widerspruch gegen den Prätext formuliert. Toni bricht die Rede ab, um das ‚Framing‘ mit dem in Kleists Erzählung von der Revolution die Rede ist, zu problematisieren. Der Kommentar stellt heraus, dass Geschichte – wie es seit Hayden White ein Gemeinplatz ist – *erzählt* werden muss und in diesem Prozess des Erzählens eine spezifische Perspektive ein- und damit Wertungen vorgenommen werden. Dazu zählt beispielsweise, das Handeln der Schwarzen als „Mord“ zu etikettieren und die Kategorie *race* zu nutzen, um die Gegnerschaft der Kriegsparteien zu begründen – und nicht etwa, wie Toni es vorschlägt, die Unterscheidung zwischen Sklavenhaltern und Sklaven. Im Hinblick auf die Fragestellung des vorliegenden Bandes könnte man dies als Überlegung zur Kopräsenz unterschiedlicher historischer Narrative bezeichnen.

Denn den Konflikt zwischen Sklavenhaltern und Sklaven thematisiert Kleists Erzählung am Beispiel Guillaume de Villeneuves und Congo Hoangos, dessen Handeln als exemplarisch für den „allgemeine[n] Taumel der Rache“<sup>42</sup> präsentiert wird. Die Namenspolitik der *Verlobung* im Hinblick auf die Schwarze Figur wird in *Öziris* Adaption als Fortschreibung

---

41 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 9.

42 Kleist: Die Verlobung in St. Domingo, 222.

der Charakterisierung als „fürchterlicher alter N.“<sup>43</sup> verstanden, der Name „Congo Hoango“ wird als „onomatopoetisch-rassistisch[.]“<sup>44</sup> problematisiert: „von den *weißen* früher Kongo bla bla bla genannt“.<sup>45</sup> Dieses „früher“ ist mindestens doppeldeutig, es ist nicht nur als Verweis auf die Zeit vor der Revolution zu verstehen, sondern auch als ein Kommentar zum ‚früheren‘ Theater-, zum Kleist’schen Prätext und den Zuschreibungen, die dort mit der Funktionsstelle *race* verbunden sind. Entsprechend ist die Anlage der Figur in Öziris Theaterstück grundlegend geändert. Das spiegelt sich besonders deutlich im Namen des Protagonisten. In Öziris *Widerspruch* heißt die Figur Bréda, sie trägt also den Namen des haitianischen Generals Toussaint Louverture – und das ist programmatisch zu verstehen: Den Namen „Bréda“<sup>46</sup> nahm der spätere Feldherr anlässlich seiner Befreiung aus der Sklaverei an. Es handelt sich also *nicht* um einen Namen, der ihm gegeben wurde, sondern um einen Namen, den er sich selbst gegeben hat. Und im Gegensatz zu Congo Hoangos Geschichte, die in Kleists *Verlobung* in äußerster Verknappung geschildert wird, wird Brédas *backstory* in Öziris *Widerspruch* entfaltet, die marginalisierte Figur erhält (Bühnen-)Präsenz. In mehreren mit „Zuckerfantasien“ überschriebenen Passagen, die zwischen den einzelnen Szenen des Stückes eingeschoben sind, spricht er lange Monologe, die im Gegensatz zur restlichen Sprache des Textes stehen. Während in den Figurenreden sonst Kraftausdrücke genutzt und Umgangs- respektive Jugendsprache gesprochen wird, wirken Brédas Monolog-Passagen geradezu poetisch. Bréda entfaltet hier die Geschichte seiner Verschleppung und Versklavung, er berichtet unter anderem vom Verlust seiner Familie:

Ich renne der Gestalt und mir hinterher,  
wir rennen nebeneinander,  
dieselbe Musik in ihr.  
Ich schaue neben mich:  
Kein Gesicht,  
derselbe Anzug,  
wir kennen uns,  
ein anderer Anderer,  
nein,

43 Kleist: Die Verlobung in St. Domingo, 222.

44 Sharifi: Widerspruch formulieren und performen, 450.

45 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 24.

46 Der Name „Bréda“ verweist auf die Plantage, auf der Louverture geboren wurde.

ich bin es,  
ich bin der andere Andere.  
Und genau in diesem Moment weiß ich:  
dass ich mal geliebt habe,  
dass ich eine Frau hatte, die zwei Kinder  
– ich hatte zwei Kinder! –  
nicht hier,  
nicht auf der Insel,  
ich hab mal eine Frau geliebt,  
die zwei Kinder abends in den Schlaf gesungen hat,  
die die Tür leise mit ihrer Hüfte schloss.<sup>47</sup>

Über ihren Titel „Zuckerfieber“ sind diese Monologpassagen einerseits als eine Art Fiebertraum lesbar, in denen die Bilder zum Teil widersprüchlich sind, der Träumende erst Orientierung finden und sich selbst als Handelnder sowie die eigene Lebensgeschichte erkennen muss. Andererseits verbindet das im Traum Gesehene die individuelle Erinnerung der Figur Bréda (etwa die Erkenntnis, eine Familie gehabt zu haben) und sein Schicksal als Sklave auf einer Zuckerplantage mit der Kolonialgeschichte Haitis. Der Titel dieser Passage lässt sich damit *auch* als Verweis auf das europäische ‚Zuckerfieber‘ und die damit verbundene Sklaverei verstehen. Entsprechend wird Brédas Lebens- und Leidensgeschichte im *Widerspruch* als verallgemeinerbar dargestellt:

Nein, ich *bin* jahrelang gerannt,  
Ich bin gerannt für sie,  
Jahrhunderte lang für sie.<sup>48</sup>

Mit dieser kollektiven Erfahrung von Gewalt und Verlust korrespondiert der Schluss der Monologpassage, in dem sich Bréda zahlreiche andere Sklaven anschließen und der revolutionäre Aufruhr angedeutet wird:

Ich renne auf der Straße  
hinter mir selbst her  
mit drei weiteren Gestalten,  
nein: fünf,  
nein,

---

47 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 20f.

48 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 18.

wir sind zu acht,  
[...] wir sind so viel mehr, als wir denken,  
nein, wir sind mehr, als *sie* denken.<sup>49</sup>

Neben der Anlage der Schwarzen Figuren in Kleists *Verlobung in St. Domingo* erfährt auch diejenige der weißen Figuren Kritik. So wird etwa Gustavs Status als Schweizer innerhalb des kolonialen Konflikts mehrmals in den Dialogen der Figuren thematisiert. Als Toni Gustav fragt, auf welcher Seite die Schweiz steht, antwortet er „Auf keiner“<sup>50</sup> und gibt erst danach zu, „Offizier bei den Franzosen“<sup>51</sup> gewesen zu sein. An anderer Stelle entwickelt sich ein Gespräch zwischen Toni und Babekan über Gustav zu einer Diskussion, ob es in diesem Krieg weiße Neutralität überhaupt geben kann:

Toni: Dieser hier ist Schweizer. Was hat der uns getan?

Babekan: Klar, und deswegen ist er ein guter *weißer*? Und der auch – und der und der und der. In Wahrheit haben sich eine halbe Million Menschen selbst Ketten angelegt, um Zucker für *weiße* Nasen zu ernten. *Niemand* kann was dafür?

Toni: Er ist kein Pflanze.

Babekan: Aber genauso reich. Hast du gehört, wie er mich bezahlen wollte?

Toni: Ist er deshalb schuldig?

Babekan: Ist er kein Offizier?

Toni: Und wenn er keine Wahl hatte?

Babekan: Als die Polen in ihren Schützengräben hörten, wie unsere Truppen die Marseillaise sangen, ihre Lieder, die der französischen Revolution, haben sie verstanden, dass wir nur einfordern, was Paris allen Menschen versprochen hatte. Also haben [sie] die Seite gewechselt. Jeder hat eine Wahl.<sup>52</sup>

Diskutiert wird die Möglichkeit einer Differenzierung zwischen individueller und kollektiver Schuld im Kontext des Kolonialismus und des Krieges, angespielt wird auf die zeitgenössische Debatte, die sich im Kontext der französischen Revolution darüber entwickelte, ob die in Paris erklärten Menschenrechte auch in den Kolonien gelten. Verwiesen wird schließlich auf das Handeln der polnischen Legion, die von Napoleon mit den fran-

---

49 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 21.

50 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 16.

51 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 16.

52 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 37.

zösischen Truppen nach Haiti entsandt wurde, um dort die französische Herrschaft zu restituieren und die Sklaverei wieder einzuführen. Nicht geringe Teile dieser Legion liefen schließlich zu den Aufständischen über. Auf die Unterstützung des Freiheitskampfs durch die Polen wird bereits im Prolog des *Widerspruchs* hingewiesen, in dem sie durch einen Paragraphen explizit vom Tötungsbefehl ausgenommen werden. Interessant ist diese Erwähnung der polnischen Legion, weil damit erstens ein in Kleists Text nicht erwähnter Aspekt der Haitianischen Revolution zum Thema wird, der sich zweitens nicht in den Gegensatz von Schwarz und Weiß fügt und drittens das Agieren innerhalb dieses Aufstands, mithin die „Wahl“ der Seite im Verantwortungsbereich des Individuums verortet.

## 6. *Tonis Stimme*: agency

Dass ausgerechnet Toni das Stück eröffnet, den ersten Widerspruch formuliert und damit in mehrfacher Hinsicht eine eigene Stimme erhält, ist kein Zufall, avanciert sie bei Öziri, der sie in Kleists Erzählung als doppelt marginalisiert sieht, doch zur zentralen Figur des Textes. In Kleists *Verlobung* wird Toni von den unterschiedlichen Parteien im Hinblick auf die Funktionsstellen *gender* und *race* mit widerstreitenden Zuschreibungen versehen und für die jeweils verfolgten Ziele funktionalisiert: Toni ist zugleich ‚Heilige‘ und ‚Hure‘, sie ist *femme fatale* und Retterin, erscheint als Schwarz und weiß.<sup>53</sup> Dabei sind alle diese Zuschreibungen jeweils mit Regeln und Vorgaben verbunden, an die sich Toni zu halten, und mit Aufgaben verknüpft, die sie zu erfüllen hat. Im Gegensatz dazu erhält die Figur in Öziris *Verlobung in St. Domingo* von Anfang an *agency*. So fungiert sie als ‚Erzählinstanz‘ auf der Bühne, weil sie in das Stück einführt und auch im weiteren Verlauf wiederholt als solche agiert, indem sie die Teile der Handlung, die aus der Erzählung nicht in das Stück übernommen werden, raffend zusammenfasst:

Stopp! Was bisher geschah: war leise. Die Szene kurz vor dieser fast tonlos. Ich auf Zehenspitzen in Gustavs Zimmer, öffne die Zimmertür, kein Knarren, das Fenster einen Spalt geöffnet, Gustav in seinem Bett vor mir, schläft tief und fest. Ich beuge mich über ihn, sein Atem Kaffee,

---

53 Vgl. dazu grundlegend Weigel: Der Körper am Kreuzpunkt.

Wind spielt mit seinem Haar, mein Name geflüstert im Traum. [...] Ich ans Fenster: Bréda! Früher aus Fort Dauphin zurück als erwartet.<sup>54</sup>

Interessant ist hier, dass Tonis Bericht sich an einer entscheidenden Stelle von Kleists Erzählung entfernt: In diesem ist nämlich vom „Kaffee“ im „Atem“ Gustavs keine Rede. Im Kontext von Öziris *Widerspruch* aber ist diese Information von Bedeutung, weil damit auf eine vorangegangene Szene verwiesen wird, in der Babekan von ihrer Vergewaltigung durch Tonis Vater berichtet:

Wir gehen in die Vorstadt, in sein Landhaus, wo er mich zum Kaffee einlädt. Das erste Haus eines Fremden, das ich betreten darf. Zu mir, zwanzig, voller junger Locken, zu den ganzen Tablettts, die ich eine Woche lang aufgeregt fallenlasse. Und dann komm mit mir in sein Zimmer, wo er auf seinem Bett sitzt und wartet und irgendwann mehr will, als ich will. Noch näher, zu seinem Atem, der nach Kaffee riecht. Zu „Komm schon“, als ich mich weigere, zu tausend Entschuldigungen, als er hinterher plötzlich wieder normal wird, als wär er gar nicht dabei gewesen, als wär ich noch ein Mädchen.<sup>55</sup>

Über diesen olfaktorischen Verweis auf eine *der* Kolonialwaren schlechthin rückt Gustav in eine Reihe mit Tonis Vater, der Babekan vergewaltigt, sie vor Gericht des Meineids bezichtigt, ihre Bestrafung dafür in Kauf nimmt – und nicht zuletzt als Mitglied der „Freunde der Schwarzen“<sup>56</sup> die gemeinsame Sache verrät. Gustavs selbsterklärte Neutralität wird über diesen intratextuellen Verweis in Frage gestellt.

Toni erzählt aber nicht nur, sondern sie kommentiert und bewertet in Öziris Stück das Erzählte auch:

Und stopp. Was weiter erfolgt, braucht man eigentlich nicht zu erzählen, weil jeder, der an diese Stelle kommt, es von selbst liest. Trotzdem ganz kurz: Heinrich, ich weiß, in deiner schwammigen Hose geht gerade was ganz anderes ab. Als nächstes fragst du mich wahrscheinlich, ob ich schon mal mit einem *weißen* habe und so weiter. Aber ich habe eine viel bessere Idee: Ohne *Schwarze* Hilfe schafft ihr es niemals bis nach Port-au-Prince. Ich werd dir und deiner Familie helfen, ich besorg Essen,

---

54 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 40.

55 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 40.

56 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 40.

Munition, ich mach Unterschluß klar bei Leuten, die ich kenne. Du bringst mich dafür von dieser Insel.<sup>57</sup>

Im Gegensatz zu Kleists *Verlobung* kehrt Tonis Rede im *Widerspruch* die Hierarchien um. Während in der Erzählung des 19. Jahrhunderts eine Maria-Magdalena-Position in Szene gesetzt wird, in der Toni zu Füßen Gustavs liegt und auf diese Weise zum Objekt des Blickes wird, ist sie im Theatertext des 21. Jahrhunderts eine souveräne Figur. Ihre ‚Beziehung‘ zu Gustav basiert nicht auf Liebe und Faszination, vielmehr sieht sie in ihm die Möglichkeit, die Insel zu verlassen: „Ich bin dein, du bist mein – Ticket“<sup>58</sup>, so erklärt sie ihrem Gegenüber. Tonis Rede variiert eine der ältesten Formeln deutschsprachiger Liebesrede („Dû bist mîn, ich bin dîn“), um einen ‚Deal‘ zu schließen. Die Verlobung sichert kein Liebesglück, sondern ein Ticket. Sie stiftet kein Seelenbündnis, sondern eine Zweckgemeinschaft. Entsprechend beschließt Toni den Dialog mit einem Satz, der an einen Vertragsabschluss erinnert: „Herzlichen Glückwunsch, du bist jetzt mit dem engagiertesten Schutzengel der Welt verlobt.“<sup>59</sup>

Auffallend ist, dass Toni Gustav in dieser Szene (und auch in einigen anderen) mit dem Namen seines Autors anspricht. Damit wird im Rekurs des Stückes auf den Prätext die Grenze zwischen Autor und Figur eingegeben. Das im Text Entworfenen, in diesem Fall: die ‚Verlobung‘ zwischen Toni und Gustav/Heinrich sowie die sexuelle Faszination des weißen Mannes für die Schwarze Frau, wird in Öziris *Widerspruch* als sexuelles Phantasma des Autors markiert. Damit ist im Damentext jene Auseinandersetzung wiederholt, die sich bereits im Titel des Stückes – „Ein Widerspruch gegen Heinrich von Kleist“ – findet. Die in *Öziris Stück* formulierte Kritik bezieht also Autor und Text gleichermaßen ein.

Und gleichzeitig wird ganz generell über diese selbstbewusst-autonome Zeichnung von Toni ein Szenario entworfen, in dem sich eine Figur von ihrem ‚Erfinder‘ Kleist emanzipiert: „Wer bin ich unsymbolisch?“<sup>60</sup> so formuliert es Toni bei Öziri pointiert. Im Gegensatz dazu übernimmt sie im *Widerspruch* die Regie – und das ausgerechnet am dramatischen Höhepunkt der Handlung, dem Zusammentreffen von Gustav und Bréda:

---

57 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 30.

58 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 30.

59 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 30.

60 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 27.

Und stopp. Sein Blick, mein Blick. Und Schuss. Bréda schießt mir zwischen die Augen. Okay, keine kluge Lösung. Also zurück. Zurück auf Anfang, zurück zum Beginn dieses Jahrhunderts, zurück nach Port-Au-Prince, zurück zur Tochter einer ehemaligen Sklavin, die einen Ausweg aus der Geschichte sucht. Und dann: noch mal! Neue Variante: Diesmal sitzt Gustav hinter der Tür, geweckt, gewarnt und bewaffnet von mir. Und los!<sup>61</sup>

In diesen Wiederholungen werden unterschiedliche Optionen durchgespielt, um das tragische Ende zu verhindern: „Und wieder Schuss. Wieder mir zwischen die Augen, Bréda dafür sofort auf Gustav, der schießt nochmal auf Babekan. Stopp und zurück. Muss am Ende einer Geschichte immer jemand sterben? Es muss anders gehen. Zurück und schneller, los!“<sup>62</sup> Während die Wortwahl hier („Es muss anders gehen.“) an den Epilog von Brechts Drama *Der gute Mensch von Sezuan* erinnert („Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!“<sup>63</sup>) und damit die Unmöglichkeit einer ‚einfachen‘ Schließungsfigur für den dramatischen Konflikt erklärt, bringt das Zurückspulen und erneute Durchspielen einer Szene filmische Intertexte ins Spiel. Denken ließe sich etwa an Tom Tykwers *Lola rennt* oder Michael Hanekes *Funny Games*. In beiden Filmen wird die Handlung gestoppt und das bisher Gezeigte einer Revision unterzogen. Damit wird die Fiktion gebrochen, die Genreregeln sind explizit gemacht, gespielt wird mit den Erwartungshaltungen des Publikums. Im Falle von Öziris Theatertext werden ähnliche Effekte erzielt: Das Durchspielen der Schlusszene lässt sich beispielsweise als Auseinandersetzung mit der tragischen Konstellation verstehen, die der Prätext im Hinblick auf Weiblichkeit entwickelt: So durchkreuzt Tonis Handeln im *Widerspruch* Gendervorgaben zu weiblicher Leidensbereitschaft und Aufopferungswillen, die im Text des 19. Jahrhunderts prominent sind. Eine Lösung für diesen Konflikt wird jedoch nicht gefunden:

Und wieder Schluss. Es macht keinen Sinn. Zu Port-au-Prince, auf dem französischen Teil der Insel St. Domingo, zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die *Schwarzen* sich befreien, sind nur die Zuschauer Pazifisten. Und trotzdem. Noch mal zurück auf Anfang ...<sup>64</sup>

---

61 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 44.

62 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 46.

63 Brecht, Bertolt: *Der gute Mensch von Sezuan*, Frankfurt/M. <sup>71</sup>2012, 143.

64 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 48f.

Der Schluss führt wieder zum Anfang, etabliert ist eine Kreisstruktur. Zwar ist nun nicht mehr von der „Ermordung“, sondern von der „Befreiung“ die Rede, aus der Schleife der Gewalt scheint es aber kein Entrinnen zu geben.

### 7. Epilog. Und: Kopräsenz institutionell

Das Stück endet jedoch nicht damit. Wie Kleists Erzählung liefert auch Öziris *Verlobung in St. Domingo* einen Epilog – allerdings mit einer etwas anderen Perspektive auf das historische Geschehen. Kleists *Verlobung* berichtet von der sicheren Heimkunft der Strömlis, die den ‚Verlobten‘ einen Gedenkstein errichten lassen. In *St. Domingo* gibt es zwar den Pakt zwischen den Strömlis und Congo Hoango, der den Schweizern und ihren Geiseln sicheres Geleit gewährt, insgesamt aber erscheint die Insel als ein in revolutionären Wirren, in Gewalt versinkender Ort. Im Gegensatz dazu schließt Öziris Text mit einem Epilog, der aus der Verfassung zitiert, die sich das Kaiserreich Haiti nach dem erfolgreich ausgetragenen Kampf um Unabhängigkeit und der Abschaffung der Sklaverei bereits 1801 gegeben hatte. Und dieser Text richtet den Blick – im Gegensatz zum Schweizer Gedenkstein – nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft: „Diese Verfassung ist nicht das Ergebnis einer höheren Vernunft, auch nicht das Ergebnis unseres Kampfes, sie ist gar kein Ergebnis, höchstens der Anfang.“<sup>65</sup> Es ist also gerade nicht das Chaos, sondern ein Akt der Ordnungsstiftung, der Staatskonstitution, mit der das Stück beschlossen wird.<sup>66</sup>

Öziris Text lässt sich damit in mehrfacher Hinsicht auf das Konzept von Kopräsenz beziehen. „Entscheidend“, so erklären die Autor\*innen,

ist der Befund, dass Kopräsenzen nicht als Gleichsetzungen und Auflö-  
sung von Differenzen misszuverstehen sind. Aber durch das Nähever-  
hältnis im zeitlichen, räumlichen, sozialen, subjektiven und materiellen  
Sinn werden Operationen des Vergleichens in Gang gesetzt und Aus-  
tauschprozesse, die dazu beitragen das Miteinander neu auszuhandeln.<sup>67</sup>

---

65 Öziri: *Die Verlobung in St. Domingo*, 54.

66 Wie unbekannt dieser Teil der Haitianischen Revolution einem europäischen Publikum bis heute ist, zeigt sich unter anderem daran, dass in einigen Kritiken der historische Status dieser Verfassung nicht erkannt, sondern der Text als ein Entwurf Öziris verstanden wurde. Vgl. Kasch, Georg: Kann man Kleists Geschichte neu und besser erzählen?, in: *Berliner Morgenpost*, 03.09.2019, 20.

67 Brodowski/Nesselhauf/Solte-Gresser/Weber/Weiershausen: *Kopräsenz denken!*, 274.

Als eine solche Form der ‚Aushandlung‘ des Miteinanders ist Öziris Text zu verstehen: Die bisher dominante Perspektive wird problematisiert, und es ist die Perspektive der Marginalisierten, die zum Thema wird. Und dabei geht es nicht um eine Gleichsetzung, sondern um eine Markierung der Differenzen, mithin um den Konflikt.

Das ist aber nicht nur auf den Text, sondern auch auf dessen theatrale Realisation bezogen. Ob die Institution Theater, die Diversität auf den Bühnen immer wieder zum Thema macht, in der eigenen Organisation, in den eigenen Prozessen diese Diversität auch umsetzt, ist von der Forschung in den letzten Jahren diskutiert worden. Verwiesen sei hier exemplarisch auf die Arbeiten von Franziska Schößler, Friedemann Kreuder, Ellen Koban und Hanna Voss zum Umgang mit *race* und *gender*, *age* und *class*, *illness* und *disability* in der Schauspielausbildung, in der Ensemblezusammenstellung, in der Besetzungs- und der Personalpolitik.<sup>68</sup> Öziri selbst hat sich dazu auch in seiner Key Note geäußert und beispielsweise kritisiert, dass für People of Color im deutschen Theater- und Repertoirebetrieb oftmals nur Besetzungen *gegen* den Text möglich sind.<sup>69</sup> Ziel seines Schreibens sei es, entsprechende Rollen für PoC zu schaffen. Diversität aber wird durch den Autor zur Bedingung für den gesamten Produktionsprozess erklärt. Seinen beiden Kleist-Stücken fügt Öziri eine Quotenregelung hinzu, an die er die Rechte zur Aufführung koppelt. In der *Verlobung in St. Domingo* lautet diese Klausel:

Jede Aufführung dieses Textes verlangt, dass mindestens zur Hälfte *Schwarze* Menschen und Menschen mit Rassismuserfahrung besetzt werden. Jede Form des Blackfacings und jede Verwendung des N-Wortes ist untersagt.<sup>70</sup>

68 Vgl. dazu Schößler, Franziska: Drama und Theater nach 1989. Prekär, interkulturell, intermedial, Hannover 2013, 69–84; Koban, Ellen/Kreuder, Friedemann/Voss, Hanna (Hg.): Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten, Bielefeld 2017; Kreuder, Friedemann: Un/doing differences. Ein Auftrag für zeitgenössische Theaterinstitutionen, in: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld 2013, 91–99.

69 In einem Interview bezieht Öziri das auch auf das Publikum und verweist auf die „hohen Zugangsschwellen für Marginalisierte vom Ticketpreis bis zur Atmosphäre“ (Kedves, Alexandra: Wie viel Gewalt muss man zeigen, um über Gewalt zu sprechen?, in: Tagesanzeiger, 03.04.2019, 31).

70 Öziri: Die Verlobung in St. Domingo, 1.

Das zeigt: Öziris Arbeiten sind in dreifacher Hinsicht auf Kopräsenz ausgerichtet. Erstens geht es darum, dem Kanon mit neuen Texten zu widersprechen, zweitens schaffen diese Texte Rollenangebote für bisher in der Institution Theater marginalisierte gesellschaftliche Gruppen. Und drittens wird deren Teilhabe am Projekt, deren Kopräsenz auf und hinter der Bühne zur Bedingung der Aufführung des Stückes.

## Milo Raus *Europa Trilogie*: eine pluralistische Gesellschaft?

Marie Urban (Metz)

Am Beispiel der Stücke *The Civil Wars*, *The Dark Ages* und *Empire* des Schweizer Regisseurs Milo Rau möchte ich in diesem Beitrag reflektieren, wie kulturelle Diversität auf der Bühne als politisches Engagement genutzt werden kann. Dabei sollen auch die Ambivalenz der Theaterpraktiken und die daraus resultierende Ästhetik von Milo Rau betrachtet werden. Die Beschäftigung mit der Montagestruktur sowie der Grenzüberschreitung von Realität und Fiktion in dieser Trilogie über Europa führt schließlich zu einer Auseinandersetzung über den „Dia-log“ der Kulturen nach dem Denken des Philosophen François Jullien.

In den letzten Jahren wurde viel von einer Erneuerung der dokumentarischen Ästhetik geschrieben, vom autobiografischen *Akt* und vom Genre der Autofiktion, vor allem in der Literatur, aber auch im Theater.<sup>1</sup> Das Wechselverhältnis zwischen der Biografie und sozialen Strukturen und die individuelle Perspektive auf gesellschaftliche Prozesse werden damit in den Fokus gerückt. Die Theaterpraxis führt in einigen Fällen zur Gegenüberstellung mehrerer biografischer Erzählungen und persönlicher Erfahrungen, die den Zusammenhang zwischen Individualität und sozialen oder historischen Konstellationen hinterfragen.

Eine Untersuchung zu aktuellen dokumentarischen Praktiken im deutschsprachigen Raum zeigt,<sup>2</sup> dass Künstler:innen heute zunehmend Wert darauf legen, in kreativen Prozessen Situationen zu schaffen, die es zu erforschen gilt, und die damit verbundenen Beziehungserfahrungen zu nutzen. Dabei kann es sich um kollektive Kreationen handeln, um Reisen, die mit dem gesamten künstlerischen Team durchgeführt werden, um Methoden, die dem investigativen Journalismus ähneln, oder auch um Feldforschungen. Die so während des Schaffensprozesses gemachten Erfah-

---

1 In einem Artikel aus dem Jahr 2005 stellt Louis Patrick Leroux fest, dass das Autobiografische im Theater sich stark vermehrt. Vgl. Leroux, Louis Patrick: Théâtre autobiographique: quelques notions, in: *La tentation biographique, Jeu: revue de théâtre* III/2 (2004), 75–85, <http://id.erudit.org/iderudit/25505ac> [28.04.2023].

2 Vgl. Urban, Marie: *Création théâtrale et expériences documentaires*, Aix-en Provence 2023.

rungen sind untrennbar mit dem Werk verbunden, auch wenn sie in ihrem fiktionalen Werden mehr oder weniger transformiert werden.

Die Erfahrung und die verschiedenen Arten, Realitäten zu schaffen und sie in einem relationalen Raum außerhalb der klassischen Produktionsmethoden zu erfahren, sind politisch. Die politischen Dimensionen dieser neuen Praktiken zeigen sich auch in der Suche nach Authentizität und neuen Bühnenpräsenzen, genauer gesagt in dem Wunsch, Menschen mit gewöhnlichen Schicksalen, Expert:innen des Alltags,<sup>3</sup> manchmal auch die Unsichtbaren der Gesellschaft,<sup>4</sup> in den Vordergrund zu stellen. Die Erneuerung von dokumentarischen Praktiken trägt dazu bei, eine pluralistische Gesellschaft auf der Bühne darzustellen. Um genauer zu sein, geht es zunehmend darum, im Theater der Gegenwart die Pluralität zum Vorschein zu bringen. Auch wenn biografische Theaterarbeit oft mit der Teilnahme von „nicht-professionellen Performer:innen“ einhergeht, sind es auch immer häufiger professionelle Schauspieler:innen, die auf der Bühne ihre eigene Geschichte (also einige biografische Elemente) erzählen. So werden sie zu Darsteller:innen ihrer selbst. Der „performative Geisteszustand“,<sup>5</sup> der daraus entsteht, betont die Bedeutung von Unmittelbarkeit, Erfahrung und Authentizität im Theater. Nicht professionelle Darsteller:innen oder Performer:innen entwickeln durch ihre Zeugenaussagen auf der Bühne neue „Dramatizitäten“.<sup>6</sup> Die Bühne entwickelt dann ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit, indem ästhetische und politische Aspekte miteinander verknüpft werden.

---

3 Der Begriff wurde von dem Kollektiv Rimini Protokoll eingeführt, wird heute aber weiter gefasst verwendet.

4 Hier könnte man zum Beispiel die Arbeit von Didier Ruiz nennen, die er seit vielen Jahren mit den von ihm so genannten „Unschuldigen“ durchführt, d. h. mit nichtprofessionellen Darsteller:innen, die sowohl individuelle als auch kollektive Geschichten mit sich tragen.

5 Frei übersetzt. Im Original: „L'état d'esprit performatif“. Dieser Begriff wird mehrfach von Joseph Danan in seinem Buch *Entre théâtre et performance* benutzt. Vgl. Danan, Joseph: *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles 2016.

6 Frei übersetzt. Im Original: „dramaticités“. Dieser Begriff wird mehrfach von Joseph Danan in seinem Buch *Entre théâtre et performance* benutzt. Er verwendet den Begriff „Dramatizitäten“, um das Einsetzen von Handlungen innerhalb von Dramaturgien zu beschreiben, die der Performativität entlehnt sind und nicht vollständig mit der Repräsentation brechen. Er zieht es vor, von neuen Dramatizitäten zu sprechen, anstatt den Begriff „postdramatisch“ zu verwenden.

### 1. Pluralität in der Trilogie: die kulturellen Wurzeln Europas

Milo Rau hinterfragt in seiner Trilogie über Europa das Verhältnis von Individuum und Kollektiv. Die Analyse Europas, die er durch die Stücke *The Civil Wars*,<sup>7</sup> *The Dark Ages*<sup>8</sup> und *Empire*<sup>9</sup> entwickelt, präsentiert eine Polyphonie von singulären Stimmen von Schauspieler:innen verschiedener Nationalitäten, die Fragmente ihrer Biografien enthüllen. Wichtig ist es auf die Vielzahl von Sprachen und Kulturen hinzuweisen, die alle drei Stücke durchziehen und die die kulturelle Dynamik Europas in seinen transnationalen, nationalen und provinziellen Kulturen widerspiegeln. Das Dispositiv ist in allen drei Stücken gleich: Die Schauspieler:innen befinden sich auf der Bühne innerhalb eines realistischen Bühnenbilds, das in jedem Stück einem Ort entspricht, der in ihren Erzählungen wichtig ist. Über ihnen befindet sich eine Leinwand, auf die ihre Gesichter in Großaufnahme projiziert werden. Durch das Sprechen vor der Kamera und durch schwarz-weiße Nahaufnahmen, die auf der Leinwand gezeigt werden, vermischen sich ihre Geschichten. Die drei Stücke bieten intime Porträts der Schauspieler:innen, in denen sich die Ideologien Europas, die Umbrüche, Kriege und seine turbulente Geschichte des 20. Jahrhunderts widerspiegeln. Es gibt diejenigen, die vor Europa geflohen sind, ebenso wie diejenigen, die versuchen in Europa einen idealen Zielort zu finden. Bei einer übergreifenden Betrachtung der gesamten Trilogie wird eine Bewegung, eine Art Zirkel sichtbar, der die Migrationsbewegungen in Europa repräsentiert.

*The Civil Wars* geht von Recherchen zu jungen Europäern aus,<sup>10</sup> die nach Syrien ausreisen, um „am Horror eines Krieges teilzunehmen, der nicht ihr

---

7 Die Uraufführung von *The Civil Wars* fand am 27. August 2014 im Rahmen des Festivals Zürcher Theater Spektakel in Zürich statt. Ich habe *The Civil Wars* am 18. April 2015 an der Schaubühne in Berlin gesehen.

8 Die Uraufführung von *The Dark Ages* fand am 11. September 2015 im Residenztheater in München statt. Ich habe am 6. Februar 2016 das Stück im Theater Nanterre Amandiers in Paris besucht.

9 Die Uraufführung von *Empire* fand am 1. September 2016 im Rahmen des Festivals Zürcher Theater Spektakel in Zürich und am 8. September 2016 in der Schaubühne in Berlin statt. Am 11. September 2016 besuchte ich das Stück an der Schaubühne in Berlin und am 13. März 2019 im Theater du Maillon in Straßburg.

10 Der Regisseur hat mit *The Civil Wars* Recherchen in den Brüsseler Stadtteilen Molenbeek und Vilvoorde unternommen, indem er Familien interviewte, deren Söhne zum Kämpfen nach Syrien gegangen waren (noch bevor der Islamische Staat und sein Kalifat 2014 gegründet wurden).

Krieg ist“<sup>11</sup> und berichtet von Gewalt und Vaterlosigkeit in ihren Biografien. Die Reflexion über das Patriarchat in Europa wird also umkreist von der Thematik der Radikalisierung. In *The Dark Ages* widmet Rau sich den dunklen Perioden der jüngsten Geschichte des vereinten Europas. In diesem zweiten Teil der Trilogie sind es Schauspieler:innen aus Deutschland, Russland, Bosnien und Serbien, die über ihre Erfahrungen während der Kriege im ehemaligen Jugoslawien oder in Deutschland während des Zweiten Weltkriegs und danach berichten. Sie erzählen über die Notwendigkeit oder den Zwang, das Land zu verlassen. Sie enthüllen ihre von Entwurzelung geprägten Lebenswege. Es geht um die großen ideologischen Veränderungen in Europa, insbesondere um jene im Osten nach Titos Tod, nach dem Ende des kommunistischen Regimes in Jugoslawien, um das Wiederaufleben des Nationalismus und um die blutigen ethnischen Konflikte, die darauf folgten. Im Stück *Empire* stehen sowohl Zeitzeug:innen aus dem alten Europa als auch junge kurdische und syrische Schauspieler:innen auf der Bühne, die nach Europa gekommen sind, um hier Zuflucht zu finden. Nach West- und Osteuropa konzentriert sich Milo Rau in diesem letzten Teil auf den Süden und fragt, wo die Grenzen des „Europäischen Reichs“ liegen. Der Regisseur betont in zahlreichen Texten und Interviews die zerstörerische Realität des europäischen Imperialismus insbesondere aufgrund der Festung, die heute in Europa angesichts der Migration errichtet wird.

## 2. Politisches Engagement und Arbeitsprozess

Milo Rau verurteilt die unmenschliche Politik der Europäischen Union, die korrupten Partner in Afrika und im Nahen Osten.<sup>12</sup> Er betont in einem Artikel der Zeitschrift *Theater der Zeit*: „Die Wahrheit Europas liegt in Zentralafrika, in der Ukraine, in Syrien.“<sup>13</sup> Damit verteidigt er die Idee eines „globalen Realismus“. Anstatt seine Arbeit als dokumentarisches Theater zu beschreiben, kann man sagen, dass seine Projekte, so unterschiedlich sie

---

11 Auszug aus einem Text, der von dem Schauspieler Sébastien Foucault in dem Stück *The Civil Wars* gesprochen wurde, Uraufführung Zürich 28.08.2014. Im Original: „participer à l'horreur d'une guerre civile qui n'est pas la leur“.

12 Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass sich diese Kritikpunkte sehr explizit in seinem Projekt *Das Kongo Tribunal* zeigen.

13 Rau, Milo/Bossart, Rolf: Buchenwald, Bukavu, Bochum. Was ist globaler Realismus? Milo Rau im Gespräch mit Rolf Bossart, in: *Theater der Zeit* Oktober 2015, 27–31, hier 29.

auch sein mögen, das Ergebnis einer politischen Praxis sind. Seine Vorgehensweise ist von seinem Studium der Soziologie, seiner Tätigkeit als Journalist und Reporter und seiner Tätigkeit als Aktivist geprägt. Er entwickelt eine politische Praxis, die durch eigene Erfahrungen und Recherchen gekennzeichnet ist. Dazu gehören Begegnungen und Reisen, insbesondere in Konfliktgebieten, um die Widersprüche unserer Gesellschaft besser zu verstehen. Er wünscht sich, dass neue dialektische Gedanken über Europa und die Welt entwickelt werden, da wir Teil einer globalisierten Welt sind und sich die Politik heute auf die Verwaltung der Globalisierung beschränkt. Der Regisseur hält es daher für notwendig, eine globale politische Sensibilität zu entwickeln.<sup>14</sup> Dazu ruft er die Künstler:innen der Zukunft auf, wieder zu Reisenden zu werden: „Sie müssen Distanz gewinnen zu ihrem Land, zu ihrem Kontinent, zu ihrem Leben und zu ihrer Zeit.“<sup>15</sup> Er beklagt, dass wir uns von einer Situation nicht betroffen fühlen, solange wir sie uns nicht vorstellen können, wie die Klimakatastrophe, die für viele noch weit weg scheint und doch bereits sehr nahe ist. Milo Raus Ansatz ist es, diese Themen sichtbar zu machen. Die Kunst kann somit zu einer Form der Bewusstmachung unbewussten Wissens beitragen, indem sie eine Reise unternimmt, die sowohl imaginär als auch konkret ist. Von einem eher philosophischen Standpunkt aus betrachtet, schreibt er in seinem Manifest von 2015: „Man erkennt das Eigene nur aus der Entfernung.“<sup>16</sup> Diese Distanz stellt er in seinen kreativen Prozessen auf die Probe.

Die Recherchen für das Stück *Empire* führten Milo Rau und sein Team beispielsweise in die Grenzgebiete zwischen Syrien und dem Irak, um mit dem Schauspieler Ramo Ali die Spuren seiner Vergangenheit nachzuverfolgen. Der Regisseur betont, dass Ramo Ali auf diese Weise sein Land und seine Mutter wiedersehen konnte.<sup>17</sup> Die Reisen sind für Milo Rau auch eine Möglichkeit, all die Stimmen abseits der klassischen Medien zu hören, denn er sagt, dass er während seiner Recherchen „sowohl mit Daesh-Sympathisanten als auch mit deren Opfern“<sup>18</sup> gesprochen habe. Hier zeigt sich die Notwendigkeit, persönlich zu recherchieren, um ein alternati-

---

14 Vgl. Rau, Milo: An die Künstler der Zukunft, Manifest per Skype von Ursina Lardi gelesen, Sophiensaele, Really usefull Theater, 20. November 2015.

15 Rau: An die Künstler der Zukunft.

16 Rau: An die Künstler der Zukunft.

17 Vgl. Rau, Milo: Entretien avec Milo Rau: Tu ne te feras point d'image, in: Programm des Stückes *Empire*, IIPM – International Institute of Political Murder und Schaubühne Berlin, Spielzeit 2016/17, 31.

18 Rau: Entretien avec Milo Rau, 31.

ves Wissen zu den klassischen Medieninformationen zu produzieren. Diese Vorgehensweise ist Teil des Konzepts und könnte als eine Art „ästhetischer Journalismus“<sup>19</sup> bezeichnet werden. Stefan Bläske stellt in einem Interview klar, dass ihm diese Recherche-Reisen – an denen er als Dramaturg beteiligt ist – immer zu kurz erscheinen. Er fügt jedoch hinzu, dass diese Zeit bereits ein immenser Luxus sei, wenn man sie mit der eines Journalisten vergleiche, der nur zwei Tage vor Ort verbringe, bevor er seinen Artikel veröffentlicht.<sup>20</sup>

Die Reise an die Grenze zu Syrien birgt Risiken, zu denen Milo Rau von Journalist:innen oft befragt wurde. Die Arbeit des Regisseurs zeichnet sich durch einen pragmatischen Ansatz mit einer politischen Dimension aus. Aber dieser direkte Bezug zur Realität hat auch Auswirkungen auf den Kontext, in dem der Regisseur und sein Team handeln. Milo Rau arbeite „ohne Netz“,<sup>21</sup> schreibt die Journalistin Ghania Adamo, aber welche Folgen kann das haben? Am Ende von *Empire* zeigt Ramo Ali ein Video, das für das Theaterprojekt gedreht wurde, als er das Grab seines Vaters besuchte. Auf dem Video sieht man, wie er sich übergibt, während er auf der Bühne erzählt, dass dies die Reaktion seines Körpers sei, wenn er traurig ist. Dann wird in den wenigen Gesprächen, die er mit dem Kameramann führt, die ständige Gefahr um sie herum deutlich, da sich ein türkischer Wachturm in der Nähe befindet. Seine Heimat Qamichli liegt an der Grenze zur Türkei und erlebte 2016 (das Jahr der Premiere des Stücks) Auseinandersetzungen zwischen dem syrischen Regime und den Kurden, aber auch Anschläge des Islamischen Staates. Schließlich gelingt es Ramo Ali, den vorbereiteten Text wiederzugeben. In den meisten seiner Aufführungen geht Milo Rau von sehr schockierenden Fakten aus und erforscht Möglichkeiten der Darstellung, indem er nach der Grenze des Erträglichen sucht. Wie Milo Rau selbst sagt, sind seine Aufführungen keine bloßen Provokationen.<sup>22</sup> Eindeutig zeigt sich hier die Überschreitung der Grenze zwischen Realität und Fiktion, zwischen dem Theaterprozess und dem intimen Leben des Schauspielers, der als Flüchtling nach Europa gekommen ist. Trotz der

---

19 Vgl. Cramerotti, Alfredo: *Aesthetic Journalism. How to inform without informing*, Bristol/Chicago 2009.

20 Ein Interview wurde mit Stefan Bläske am 14. März 2019 in Straßburg geführt.

21 Milo Rau in einem Interview mit Ghania Adamo. Vgl. Rau, Milo/Adamo, Ghania: „Les scènes de guerre de Milo Rau“, in: *La Liberté*, 01.10.2016.

22 Vgl. AFP: Milo Rau, le théâtre de la controverse à Avignon, in: *L'Express*, 08.07.2018, [https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/milo-rau-le-theatre-de-la-controverse-a-avignon\\_2023798.html](https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/milo-rau-le-theatre-de-la-controverse-a-avignon_2023798.html) [28.04.2023].

unbestreitbaren Komplexität seiner Arbeit ist in diesem Video eine Suche nach Sensationalismus zu erkennen, die Gefahr läuft, einen exhibitionistischen Charakter anzunehmen.<sup>23</sup>

### 3. Europas Pluralität: zwischen intimer Erzählung und kulturellem Gedächtnis

Eher allgemein betrachtet, versucht Milo Rau aus diesen Personen auf der Bühne Figuren zu formen und aus ihren Geschichten einen neuen Mythos zu erschaffen. Aus diesem Grund verknüpft er die Biografien der Schauspieler:innen mit dem Theater und der Geschichte des Theaters. Die Fassaden des Bühnenaufbaus werden zu Beginn jeder Vorstellung gedreht, um zu signalisieren, dass das Publikum hinter die Kulissen blicken wird. Hier spielt sich „das Welttheater“ ab, womit sich Milo Rau unter anderem auf Shakespeare bezieht. Man könnte sich aber auch fragen, ob es sich um die „Gesellschaft des Spektakels“ handelt, die vor unseren Augen aufgerufen wird. In diesem Fall geht Milo Rau das Risiko ein, die schmerzhaften Erlebnisse, die von den Schauspieler:innen durchlebt und enthüllt werden, zu ästhetisieren. Trotz der Wiederholung der Aufführungen bleibt der Text, zumindest teilweise, sehr intim. Stefan Bläske berichtet in diesem Zusammenhang, dass es für die Schauspieler:in Maia Morgenstern psychisch belastend sei, das Stück *Empire* zu spielen.<sup>24</sup> Das Dispositiv stellt also ethische Fragen, die auch durch die Vielzahl an Aufführungen nicht an Brisanz verlieren. Die reale Erfahrung der Schauspieler:innen wird nach Ansicht des Regisseurs durch eine archetypische Bedeutung ergänzt, die an wichtige Ereignisse der europäischen Geschichte anknüpft. Diese Geschichten sind für Milo Rau beispielhaft für unsere Zeit und bilden einen neuen dramatischen Text, den der Regisseur als eine neue Sprache betrachtet.

---

23 Es wäre möglich, eine ähnliche Auseinandersetzung in Bezug auf eine andere Szene des Stücks *Empire* zu entwickeln. Wenn der Schauspieler Rami Khalaf von der Suche nach seinem vermissten Bruder unter zwölftausend Gesichtern von Menschen erzählt, die in den Gefängnissen des Bashar-el-Assad-Regimes gefoltert wurden und gestorben sind, lässt er einige Fotos dieser Gesichter auf der Leinwand ablaufen und sagt nach jedem Bild auf Arabisch „weiter“. Am unerträglichsten ist hier zweifellos der Moment, in dem Rami Khalaf sich umdreht und den Blick der einzelnen Zuschauer:innen im Publikum sucht.

24 Stefan Bläske, Dramaturg von Milo Rau, erwähnte diesen Aspekt während eines Workshops, der am 16. März 2019 in Straßburg mit Kunststudenten im Rahmen der Aufführungen von *Empire* im Theater Maillon, am 13. und 14. März 2019, durchgeführt wurde.

Die in der Trilogie verwendeten Dokumente sind sowohl mit dem persönlichen als auch dem kulturellen Gedächtnis verbunden. Ein Beispiel hierfür sind die Archivaufnahmen der Anschläge in Sarajevo, die in *The Dark Ages* gezeigt werden. Die Schauspielerin Vadrana Saksan war Zeugin dieser Anschläge. Erwähnenswert ist auch der gefälschte rumänische Pass des syrischen Schauspielers Rami Khalaf, der in *Empire* zu sehen ist: Dieser private und politische Gegenstand ermöglichte ihm die Flucht nach Paris. Entweder verweisen historische oder Archivadokumente auf Ereignisse aus der persönlichen Geschichte der Schauspieler:innen oder persönliche Dokumente wie ein Foto beziehen sich auf Ereignisse, die zur Geschichte Europas gehören. Das Foto von Sara De Bosschere, auf dem sie als Kind auf einem Stuhl schläft und welches sie in *The Civil Wars* zeigt, verweist auf einen politischen und historischen Moment, da es während eines internationalen trotzkistischen Treffens aufgenommen wurde. Später erfährt man, dass ihr Vater zu dieser Zeit seine erste Depression durchmachte. Die biografischen Fragmente, die mit Migration oder Verlust verbunden sind, werden in ein Spannungsfeld versetzt und durch die Montagetechnik in eine Beziehung zu historischen Ereignissen gestellt. Durch Dialoge mit mehreren Stimmen setzen sie Singularitäten in Beziehung, die ein kulturelles Gedächtnis bilden und so der Vergangenheit eine besondere Bedeutung verleihen.

Während das kommunikative Gedächtnis hierbei zunächst der Alltagsorganisation und -deutung dient, sind mit dem kulturellen Gedächtnis ideologische und politische Zielsetzungen verbunden: Das kulturelle Gedächtnis ist nicht der Speicher des Vergangenen an sich, sondern der Entwurf derjenigen Vergangenheit, die eine Gemeinschaft sich geben will.<sup>25</sup>

Es gibt nur sehr wenig Interaktion zwischen den Schauspieler:innen, die vor der Kamera sprechen, und doch vermischen sich ihre Lebensgeschichten in jedem Stück ebenso wie zwischen den Stücken. Auf diese Weise schafft der Regisseur einen Reflexionsraum, der diese Erzählungen und damit die biografische Identität sowie die Geschichte neu hinterfragt und in Bewegung setzt.

---

25 Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung, Hamburg 2008, 65.

#### 4. Realismus und Theatralität

Die formale Ästhetik der Trilogie trägt dazu bei, diesen oft sehr intimen Mikro-Erzählungen einen exemplarischen Charakter zu verleihen. Die realen Biografien sind zugleich authentisch und gespielt. Die Gesichter der Schauspieler:innen in Nahaufnahme bieten eine intensive Präsenz, die durch die Verschmelzung von Schauspieler:in und Zeitzeuge oder Zeitzeugin noch betont wird. Aus ihren Erzählungen entstehen Bilder: Die Gesichter werden zu Projektionsflächen für die Zuschauer:innen. Die schlichten Inszenierungen der Trilogie zwingen dazu, über das unmittelbar Sichtbare hinauszusehen. „Über das hinauszu sehen, was der Blick uns wahrnehmen lässt, bedeutet kurz gesagt, sich zu bemühen, *gegen* das Sichtbare zu sehen.“<sup>26</sup> Diese Dramaturgie des Fragments entfaltet eine Dialektik zwischen dem Sichtbaren und dem Verborgenen, zwischen der Leere und der Fülle. Der Akt des Sprechens wird auf eine Form reduziert, die dazu neigt, die Präsenz der Schauspieler:innen hervorzuheben und die Konzentration der Zuschauer:innen zu aktivieren. Milo Rau definiert Realismus im Theater wie folgt: „Realismus heißt nicht, dass etwas Wirkliches repräsentiert wird. Realismus heißt, dass der Vorgang der Repräsentation selbst real wird.“<sup>27</sup> Die Präsenz des Schauspielers oder der Schauspielerin wird durch seine/ihre Geste des Bezeugens real. „Was wird aus einem Zeitzeugen oder einem Schauspieler, wenn er über sich selber spricht [...]? Es geht heute also um Theater als Präsenzmedium. [...] Theater stellt Gegenwärtigkeit her – Gegenwärtigkeit von Vergangenen, aber auch von Zukünftigem.“<sup>28</sup> Was Milo Rau als „das Erscheinen“ bezeichnet, wäre hier in der Spannung zwischen dem/der Schauspieler:in, der/die eine Rolle spielt, und dem authentischen Zeugen oder der Zeugin angesiedelt.

Milo Rau greift auf das intime Wort der Zeuginnen und Zeugen zurück und hinterfragt das gelieferte Material, indem er mit dem Rahmen der Aufführung spielt, insbesondere durch die Verschachtelung der Medien und der *Mise en abyme*. Er untersucht das Theater und seine Fähigkeit, aus realen Erzählungen eine dramatische Form zu erzeugen, um andere

---

26 Frei übersetzt. Im Original: „Voir au-delà de ce que nous laisse percevoir le regard, c'est en somme faire l'effort de voir *contre* le visible.“ Vgl. Curnier, Jean-Paul: *Montrer l'invisible*. Ecrits sur l'image, Arles 2009, 73. Hervorhebung im Original/bei Curnier.

27 Rau, Milo: Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, hg. u. mit e. Essay v. Johannes Birgfeld, Berlin 2019, 29.

28 Rau: Das geschichtliche Gefühl, 60.

Potenziale der Vergangenheit und der Zukunft aufzuzeigen. Wir befinden uns zwar im Theater, aber es könnte sich durchaus um ein Filmset handeln, zumal die Gesichter in Schwarz-Weiß und in Großaufnahme dazu beitragen, die individuellen Biografien in einem Spiel zwischen Porträt, Reportage und Film zeitlos zu machen. In der Tradition des Storytellings sehen die Zuschauer:innen die Mimik der Gesichter in ihren Details; und die Schauspieler:innen, die auf der Bühne in die Kamera sprechen (außer wenn sie Auszüge aus Stücken des klassischen Repertoires spielen), können flüstern und eine intime Diktion annehmen, die normalerweise dem Kino eigen ist.

Jedes Stück ist von einer wichtigen Theaterreferenz durchzogen, die als Metapher für die Inhalte jedes Teils der Trilogie dient. Vom Tschechowschen Realismus einer entzauberten Welt (in *The Civil Wars*), in der jedes Detail unersetzlich ist, umgeben von Barockmusik, geht es weiter zu Shakespeares *Theatrum mundi* (in *The Dark Ages*), in dem die Figuren wie Marionetten in einer chaotischen und absurden Welt wirken, begleitet von der slowenischen Band Laibach. Schließlich bezieht sich *Empire* auf antike Tragödien, indem *Medea* von Euripides und die *Orestie* von Aischylos zitiert werden und auf die Ursprünge Europas verweisen. Außerdem berichten die Schauspieler:innen in jeder Aufführung auf unterschiedliche Weise von ihren Erfahrungen als Schauspieler:innen, da das Spiel, die Fiktion und das Theater integrale Bestandteile ihres Werdegangs sind. Dieses Verfahren vermischt geschickt das Theater mit ihrer Realität. Ganz am Ende von *Empire* stellt sich der exilierte griechische Schauspieler vor, wie er nach Hause zurückkehrt und *Agamemnon* vor dem Haus seines Vaters inszeniert. Seine Rückkehr ist somit ein Echo auf Agamemnons Rückkehr nach Mykene, mit der Aischylos' *Orestie* beginnt.

Der im deutschsprachigen Raum sehr bekannte Schauspieler Manfred Zapatka erzählt in *The Dark Ages* eine Anekdote, in der seine alternde Mutter einmal fest daran glaubte, dass er gestorben sei, weil sie in einem Fernsehfilm gesehen habe, wie er ermordet wurde. Er fügt dann hinzu, dass sie nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterscheiden könne. Dieser Satz zieht sich durch das gesamte Stück, das immer wieder mit dieser Porosität zwischen Realität und Fiktion spielt und metaphorisch darauf verweist, wie Lebensgeschichten von Fiktionen entlehnt sind. Die intime Nähe des Erfahrungsberichts steht in Spannung zu einer theatralen Distanz, die immer wieder enthüllt wird. Mehr als um einen Verweis auf das Theater handelt es sich um mehrere *Mise en abyme*, die ineinandergreifen und den

Eindruck von Unendlichkeit vermitteln. Rau möchte seinen Stücken und seinen Schauspieler:innen „eine tragische Blindheit“<sup>29</sup> verleihen. Er bekräftigt sein Interesse an der Kunst der *mimèsis* in dem Sinne, dass das Theater die Konstruktion einer Realität ermöglicht.<sup>30</sup> Die mimetische Darstellung bei Rau ist mit einer Intensivierung der Erzählung durch die reale Präsenz des Zeugen oder der Zeugin in der Trilogie verbunden. Johannes Birgfeld analysiert Milo Raus Konzept der *mimèsis*, das seiner Meinung nach nicht völlig von Aristoteles' Konzept abweicht, sondern „eine signifikante Variation“ davon ist, wie folgt:

Entscheidend an der Mimesis ist nicht die Frage ihrer Ursachen – angeborene Fähigkeit, Einsicht in den sozialen Konventionscharakter aller Realitätsbehauptung –, sondern der Befund, dass das Spiel als Nachahmung auf eine grundsätzliche Befähigung des Menschen trifft, das Nachgeahmte als Realität zu behandeln, sich ihm gegenüber – für einen begrenzten Zeitraum – wie zu einer Realität zu verhalten.<sup>31</sup>

Es gibt einen symbolischen Akt im theatralischen Sprechen des Zeitzeugen oder der Zeitzeugin. Man könnte von einem utopischen Akt sprechen, der zum Handeln aufruft und sich im Handeln verankert. Die *mimèsis*, die er einsetzt, entspricht der Definition, die Philippe Lacoue-Labarthe in einem Text über Nietzsche anführt, in dem er von einer *mimèsis* spricht, die ihre Modelle konstruiert, kurz gesagt, einer „kreativen *mimèsis*“,<sup>32</sup> die sich durch ihre Kraft durchsetzt und aus einzigartigen Schöpfungsprozessen soziale und politische Modelle schafft.

Die Herstellung eines theatralen Rahmens stellt die Zeuginnen und Zeugen und ihre persönlichen Geschichten in Spannung zum Gesellschaftlichen und Historischen. Die Trilogie zeigt die Notwendigkeit, über die europäische Vergangenheit nachzudenken, das Europa von gestern und heute. Trotzdem könnte man sich fragen, ob Milo Raus Behauptung, mit dieser Trilogie „eine politische Psychoanalyse unserer Zeit“ zu schaffen, oder „das kollektive Unbewusste unserer Zeit“<sup>33</sup> zu untersuchen, nicht et-

---

29 Rau: Entretien avec Milo Rau, 35.

30 Vgl. Rau: Das geschichtliche Gefühl, 32.

31 Birgfeld, Johannes: Milo Raus Theater der Revolution. Mimesis, Immersion und Transzendenz, Tragödie und globaler Realismus, in: Rau: Das geschichtliche Gefühl, 149–171, hier 155.

32 Lacoue-Labarthe, Philippe: L'imitation des Modernes, Paris 1986, 108.

33 Im Original: „À travers la parole des acteurs, c'est un inconscient collectif de notre époque qui est visé.“ Rau: Entretien avec Milo Rau, 4.

was zu hochgegriffen ist. Es wäre wahrscheinlich richtiger zu sagen, dass die Trilogie die Deutung der Geschichtsschreibung in Frage stellt. Die Stücke der *Europa Trilogie* beleuchten und erneuern vor allem die Lektüre des Einflusses der Vergangenheit auf unsere Gegenwart. Milo Rau reist an die Grenzen Europas und mischt die Aussagen der Zeuginnen und Zeugen aus dem alten und neuen Europa, um die kulturelle Vielfalt auf dem alten Kontinent zu erleben. Er möchte eine Verbindung zwischen den individuellen Erzählungen und der großen Geschichte herstellen. Diese Dramaturgie des Fragments entfaltet eine Dialektik zwischen dem Sichtbaren und dem Verborgenen, zwischen der Leere und der Fülle. Milo Rau wünscht sich, dass diese realen Personen zu universellen Charakteren werden. Dieses Streben nach Universalität muss aber näher erläutert werden, da „die pseudo-universalistische Vernunft“<sup>34</sup> heute heftig kritisiert wird. Anstatt einen Archetyp zu repräsentieren, lassen die Schauspieler:innen die Lücke zwischen ihren biografischen Fragmenten sichtbar werden und verknüpfen sie auf diese Weise miteinander. Die Lücke, die die Aussagen der Zeuginnen und Zeugen hinterlassen, verweist auf andere mögliche individuelle Erzählungen. In seinem Text *La dent, la paume*<sup>35</sup> nähert sich Jean-François Lyotard dem Theater über die Frage der Abwesenheit.

Die Theatralität wird von Lyotard in der Beziehung zwischen Verbergen und Zeigen gesehen. Lyotard hinterfragt das theatralische Zeichen in unserer Erfahrung des modernen Kapitalismus, in dem alles austauschbar ist. Der/die Schauspieler:in wäre ein Zeichen, wenn er/sie nichts tut. Die Zeugenschauspieler:innen würden eine Präsenz schaffen, die auf die „Intensitätseffekte“ verweist, von denen Lyotard beim Lesen der Texte von Zeami spricht. Denn nach Zeami läge die Macht des Bezeichnens in der Lücke und der Leere.

---

34 Suaudeau, Julien/Niang, Mame-Fatou: *Universalime*, Paris 2022, 18. Im Original: „La raison pseudo-universaliste n'est autre que la raison coloniale : elle n'est pas l'universalisme comme projet pour l'humanité, mais une idéologie de l'universel au service de la supériorité européenne.“

35 Vgl. Lyotard, Jean-François: *La dent, la paume*, in: Ders.: *Les Dispositifs pulsionnels*, hg. v. Christian Bourgeois, Paris 1980, 89–97.

## 5. Fazit

Es lässt sich festhalten, dass genau diese Lücken, oder nach François Jullien diese *Abstände*, zwischen den Aussagen der Zeuginnen und Zeugen das *Gemeinsame* zum Vorschein bringen. Aber dieses *Gemeinsame* darf nicht mit dem *Gleichartigen* verwechselt werden. So definiert der Philosoph den Abstand folgendermaßen: „Abstand meint eine Distanz, die sich auftut, die Getrenntes einander gegenüberstellt, die ein *Zwischen* zum Vorschein bringt, welches die einmal getrennten Terme in Spannung versetzt und sie dazu nötigt, sich gegenseitig zu betrachten.“<sup>36</sup> Dank einem *Zwischen*, das vom *Abstand* eröffnet wird, wird es möglich, über die Perspektive der Identität hinauszugehen und über unsere kulturellen *Ressourcen*<sup>37</sup> und nicht über unsere Unterschiede nachzudenken. Im Fall der Trilogie setzt die Kopräsenz der biografischen Erzählungen die Abstände in Spannung.<sup>38</sup> Dies wird mit der intensiven Präsenz der Gesichter der Darsteller:innen auf der Bühne und auf der Leinwand in Nahaufnahme noch verstärkt. Das *Gemeinsame* aus dem Abstand wird von Jullien als „aktiv und intensiv“ beschrieben.<sup>39</sup> Laut Jullien hat der *Abstand* eine ethische und politische Dimension, weil er einen Rückzug auf sich selbst sowie eine feste und essentialistische Definition von Identität vermeidet.<sup>40</sup> So betrachtet, gibt es keine europäische kulturelle Identität zu definieren, sondern vielmehr die Vielfalt der Kulturen zu erfahren. François Jullien betrachtet das Kulturelle in der Intensität des *Abstands*, das transformiert und dessen Heterogenität anerkannt werden muss.<sup>41</sup>

Diese kulturelle Heterogenität eröffnet die Möglichkeit, durch eine – wenn auch nur teilweise – Erneuerung der Theaterpraxis und eine Rückkehr zur Empirie, Europa zu hinterfragen. Milo Raus Trilogie stellt individuelle Schicksale in Spannung zur Rationalität, zum Humanismus oder auch zum Universalismus Europas. Eine vielstimmige und einzigartige Gemeinschaft untersucht die großen europäischen Werte, während sie sich immer wieder auf ihre Mythen und Grundlagen beruft.

---

36 Jullien, François: Es gibt keine kulturelle Identität. Übers. a. d. Frz. v. Erwin Landrichter, Berlin 2017, 85.

37 Vgl. Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität, 42.

38 Vgl. Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität, 36–37.

39 Vgl. Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität, 88.

40 Vgl. Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität, 41–42.

41 Vgl. Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität, 38–44.



II.  
Kopräsenz in/von theatralen und sozialen Räumen



# Zur Potenzialität von Kopräsenz als multifunktionales Interferenzphänomen<sup>1</sup>

*Koku G. Nonoa (Luxemburg)*

Ziel dieses Beitrags ist es, ausgehend vom physikalischen Interferenzphänomen einige Erscheinungsformen der Potenzialität sowie der Prozessualität, die der Kopräsenz inhärent sind, herauszuarbeiten, und zwar in Theater- bzw. Performanceproduktionen, die sich wiederum auf die Aushandlung kultureller Diversität sowie sozialer und identitätspolitischer Machtrelationen beziehen. Dadurch wird etwa aufgezeigt, dass es bei der Kopräsenz um einen dynamischen und nicht ganz planbaren Prozess geht, in dessen Verlauf die Potenzialität von Kopräsenz durch die Anwesenden (Darstellenden und Zuschauenden) an einer Theater- oder Performanceproduktion entfaltet, erfahrbar und beobachtbar werden kann.

In der vorliegenden Untersuchung wird zuerst das physikalische Interferenzphänomen beschrieben und mit der Potenzialität von Kopräsenz verglichen. Zweitens wird auf die Simultanität und die Überlagerung mit zwischenmenschlichen Lebensumständen sowie deren Wirkungserfahrung der Potenzialität von Kopräsenz eingegangen. Drittens geht es um die Untersuchung der transkulturellen und postkolonialen Dimension der Potenzialität von Kopräsenz. Zum Schluss wird der Zusammenhang zwischen der leiblichen und dem interrelationalen Bewusstsein von (Ko-)Präsenz analysiert.

## *1. Zur Potenzialität von Kopräsenz in Analogie zur Interferenz*

Der Vergleich der Potenzialität von Kopräsenz mit einem Interferenzphänomen zielt in diesen Überlegungen zum einen darauf ab, zu verdeutlichen, dass der Potenzialität von Kopräsenz je nachdem sowohl konstruktive als

---

1 Dieser Beitrag ist eine überarbeitete Version vom Punkt „3.2. Kulturelle Interferenzphänomene: von Transkulturalität bis zum kulturellen Synkretismus im Theater“ des dritten Teils „Theater als Kunst sowie Ästhetik kultureller Selbstreflexion und Selbstveränderung“ meiner Dissertation: Nonoa, Koku G.: *Gegenkulturelle Tendenzen im postdramatischen Theater*, Tübingen 2020, hier 305–318.

auch destruktive Umstände bzw. Momente innewohnen können; zum anderen dient dieser Vergleich dazu, einige entscheidende Einflussfaktoren der Wirkungserfahrung von Kopräsenz zu objektivieren, um ihre Potenzialität in eine konstruktive Richtung möglichst produktiv machen zu können.

In seinem Artikel *Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz – Helena in Edinburgh, Paris und Moskau* entwickelt Sebastian Donat einen Beschreibungsansatz für das Phänomen des literarischen bzw. kulturellen Ineinandergreifens, indem er sich vom physikalischen Konzept von Interferenz inspirieren lässt. Dadurch möchte Donat das Interferenzkonzept für die Betrachtung und Untersuchung der Interaktion von unterschiedlichen Elementen literarischer bzw. kultureller Natur anwendbar machen. Donat geht zunächst in Anlehnung an Einträge im *Metzler Lexikon Sprache* und im *Brockhaus ABC Naturwissenschaft und Technik* von einer etymologischen Begriffsbestimmung aus: Interferenz, die sich aus lat. *inter-* (zwischen) und *ferens* (tragend)<sup>2</sup> zusammensetzt, benennt ursprünglich in der Physik die „Überlagerung mehrerer Wellen beim Zusammentreffen in einem Raumpunkt.“<sup>3</sup> Dabei entstehen, „[a]bhängig von Faktoren wie Stärke und Position der Impulsgeber, Wellenlänge, Phase und Polarisation“, „im betrachteten Feld Verstärkungen (konstruktive Interferenz) oder Auslöschungen (destruktive Interferenz).“<sup>4</sup> Donat schlussfolgert, dass folgende Merkmale als zentrale Elemente von Interferenz festgehalten werden können: das „Vorhandensein von mindestens zwei Impulsen“, ihr „gleichzeitiges Wirken“, ihre „Nachbarschaft“, ihre „Einbettung in ein verbindendes Medium“, die „resultierende Überlagerung der Wirkung der Impulse, die zu Verstärkungen oder Abschwächungen“ führt, sowie „deren Beobachtbarkeit in Form von Musterbildungen auf der Oberfläche des verbindenden Mediums“.<sup>5</sup>

Das Interesse dieser Beitrag an dem Interferenzphänomen knüpft an Donats weitere Auslegung und Übertragung von Erscheinungsformen von Interferenz auf nichtphysikalische Anwendungsbereiche an: auf das Ineinandergreifen von literarischen und kulturellen Elementen. Im Sinn von Mieke Bals „[w]andernde[n] Begriffe[n], sich kreuzende[n] Theorien“ zur *Kultur-*

---

2 Vgl. Gippert, Jost/Schmöe, Friederike: Interferenz. In: Helmut Glück/Michael Rödel (Hg.). *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart 2024<sup>6</sup>. Aufl., 287.

3 *Brockhaus ABC Naturwissenschaft und Technik*. 2. Bd., 13. Aufl. Leipzig 1980, Bd. 1, 537.

4 Donat, Sebastian: *Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz – Helena in Edinburgh, Paris und Moskau*, in: *Goethe-Jahrbuch* Bd. 134 (2017), Göttingen 2018, 99–110, hier 99.

5 Donat: *Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz*, 100.

analyse<sup>6</sup> deutet Donat das physikalische Interferenzmodell für die Beschreibung kultureller Interferenzphänomene folgendermaßen um: „Überall dort, wo in enger Nachbarschaft gleichzeitig zwei oder mehr kulturelle Impulse wirken und es ein verbindendes Medium gibt, kommt es zu Phänomenen der Überlagerungen im Sinne einer positiven oder negativen Interferenz.“<sup>7</sup> In der Folge fokussiert sich Donat auf *Intertextualität* und *Hybridität* als benachbarte Beschreibungskonzepte für „Phänomene, die dadurch gekennzeichnet sind, dass zwei oder mehr Elemente – Werke, Autoren, Sprachen, Kulturen oder ähnliches – daran beteiligt sind.“<sup>8</sup> In einer Fußnote vermerkt er zudem, dass in diesem Zusammenhang weitere „Begriffe bzw. Konzepte wie z.B. Synthese, Polyphonie, Inter- und Transkulturalität sowie – allerdings mit einer anderen Art von Konstellation – Intermedialität“ einschlägig sind.<sup>9</sup>

Donats Umdeutung und Auslegung des Interferenzphänomens wird in nachstehenden Überlegungen auf die Potenzialität und Prozessualität von Kopräsenz übertragen und erweitert.

In diesem Zusammenhang geht es bei der Inblicknahme der Prozessualität und Potenzialität theatraler und performativer Kopräsenz im Vergleich mit der Interferenz um Folgendes: das dynamisch-relationale Verhältnis zwischen Darstellenden und Zuschauenden als Vorhandensein von mindestens zwei Impulsen; die Gleichzeitigkeit des Darstellens und des Zuschauens als Voraussetzung des gleichzeitigen Wirkens; die dabei entstehende Nachbarschaft der interrelational-simultanen und zeiträumlichen Bühnen- und Zuschauerraumaktionen; ihre Einbettung ins Theater als verbindendes Medium: hier „besteht die mediale Bedingung von Aufführungen in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“;<sup>10</sup> die in der Interferenz resultierende Überlagerung der Wirkung der Impulse lässt sich mit simultanen und/oder ineinander eingreifenden Interaktionen unter Darstellenden und Rezipierenden vergleichen, die (Interaktionen) zu Verstärkungen oder Abschwächungen führen: z.B. „das Spiel der Schauspieler gewinnt oder verliert an Intensität; ihre Stimmen werden laut und

---

6 Bal, Mieke: Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien. Von den *cultural studies* zur Kulturanalyse. In: Dies.: Kulturanalyse. M. e. Nachwort hg. v. Thomas Fechner-Smarsly u. Sonja Neef. A. d. Engl. v. Joachim Schulte, Frankfurt/M. 2006, 7–27.

7 Donat: Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz, 100.

8 Donat: Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz, 100.

9 Donat: Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz, 100, Anm. 9.

10 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2004, 58.

unangenehm oder im Gegenteil immer anziehender“;<sup>11</sup> die Beobachtbarkeit der ineinander eingreifenden und gegenseitig beeinflussenden Interaktionen: konkret handelt es sich während einer Theater- oder Performanceaufführung um wahrnehmbare Reaktionen, die „sich sowohl von den anderen Zuschauern als auch von den Schauspielern wahrnehmen [lassen] – sie spüren, hören oder sehen sie. Und diese Wahrnehmungen resultieren wiederum in wahrnehmbaren Reaktionen der Schauspieler und der anderen Zuschauer.“<sup>12</sup>

Einige Erscheinungsformen der Potenzialität von Kopräsenz in Analogie zum Interferenzphänomen haben in diesem Beitrag eine dreifache Konstellation: Erstens handelt sich dabei um die Simultanität und Überlagerung der Wirkungserfahrung von aktiven Teilnehmenden in einer Theater- bzw. Performancesituation am selben Ort und zum selben Zeitpunkt und/oder über durch IT vernetzte Orte und Menschen; zweitens geht es um die theatrale und performative Aushandlung unterschiedlicher Kulturelemente, Wahrnehmungsordnungen sowie um die produktions- und rezeptionsästhetischen Machtrelationen; drittens wird die leibliche Kopräsenz als nicht nur die einzige Voraussetzung für eine Theater- oder Performanceaufführung betrachtet, sondern als eine von vielen Bedingungen in der zeitgenössischen Medienkultur.

## *2. Simultanität und Überlagerung von der Wirkungserfahrung der Potenzialität von Kopräsenz*

Zur Veranschaulichung der Simultanität und Überlagerung der Wirkungserfahrung der Potenzialität von Kopräsenz dient Christoph Schlingensief's Theateraktion bzw. Container-Aktion *Bitte liebt Österreich! Erste österreichische Koalitionswoche*. Vom 9. bis 16. Juni 2000 stellte Christoph Schlingensief im Rahmen der erwähnten Theateraktion einen Container mit der Aufschrift „Ausländer raus“ vor den Haupteingang der Wiener Staatsoper. Die Parole spielte auf die Fremdenfeindlichkeit der rechtspopulistischen österreichischen Partei FPÖ an. Auf dem Containerdach wurden blaue Fahnen gehisst, an den Wänden Wahlplakate der FPÖ angebracht. Schlingensief wollte dadurch die Partei auf eine subversive Art und Weise beim Wort nehmen. Beschwerden seitens der FPÖ waren vergeblich. Die Ak-

---

11 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 58–59.

12 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 58.

tion begann und wurde von einer großen öffentlichen Aufmerksamkeit begleitet: Zwölf aus verschiedenen Bundesländern Österreichs kommende Asylsuchende, die auf ihren Asylbescheid warteten, zogen für eine Woche in den aufgestellten Container ein. Die Aktion bezog sich direkt auf die TV-Show *Big Brother*, die über mehrere Staffeln lief und zu diesem Zeitpunkt vom Sender RTL II in Österreich gezeigt wurde, und zitierte viele Elemente dieses stark umstrittenen TV-Sendeformats der Medienindustrie. In Schlingensief's Projekt wurden die ‚Insassen‘ des Containers durchgehend gefilmt, wodurch dem Publikum ein tiefer Einblick in die Privatsphäre der Teilnehmenden gewährt wurde. So konnte auf einer eigens eingerichteten Internetseite unter [www.auslaenderraus.at](http://www.auslaenderraus.at) auf einem Livestream mitverfolgt werden, wie die Asylbewerber:innen durch das aktiv am Aufführungsablauf teilnehmende Publikum abgewählt und abgeschoben wurden: Am Container war eine Gebrauchsanweisung angebracht, die lautete: „Wählen Sie Ihren Ausländer! Wählen Sie seine Nummer! Schmeißen Sie ihn aus dem Land! Jeden Tag werden 2 abgeschoben!“ Am Auswahlverfahren konnte jeden Tag per SMS oder Internet-Voting teilgenommen werden. Abschiebungen, korrespondierend mit dem Titel der Aktion, fanden angeblich tatsächlich statt und erfolgten unter der Anmoderation von Christoph Schlingensief.

Die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst blieb im Verlauf der gesamten Aktion unklar: Die Inszenierung vollzog sich auf einem Schauplatz, auf welchem sich ein aktiver Austausch zwischen Akteur:innen und Passant:innen im Sinne einer außergewöhnlichen Form von Kopräsenz abspielte. Vor Ort lud Schlingensief Menschen ein, vorbeizukommen, um sich die Containerbewohner:innen anzuschauen. Interessierte Passant:innen kamen näher, besahen sich veränderte Biografien der Asylsuchenden, die an dem um den Container herum errichteten Bauzaun aufgehängt worden waren. Das Geschehen im Container konnten die Passant:innen vor Ort entweder über an Außenwänden des Containers befestigten Fernsehbildschirmen live oder auch durch einen Schlitz in der Wand beobachten. Tourist:innen wurden von Schlingensief gebeten, Fotos zu machen und diese in ihr Heimatland zu schicken. Er kommentierte und behauptete, die Veranstaltung sei ernst zu nehmen und weckte dabei den Eindruck, als ob es um eine Veranstaltung der FPÖ ginge. Es kam zu heftigen politischen Auseinandersetzungen, Anfeindungen, Demonstrationen sowie wiederholten Attacken von rechten wie linken Gruppierungen, die versuchten, den Container zu stürmen oder in Brand zu setzen.

Am Ende der Aktion am 17. Juni 2000 meldete die *Hamburger Morgenpost*, dass Schlingensiefs Aktion in Wien „ordnungsgemäß beendet“ worden sei; von den ursprünglich zwölf Asylbewerber:innen sei am Ende ein Mann aus Sri Lanka übriggeblieben. Er solle die Möglichkeit erhalten haben, eine Österreicherin zu heiraten und so im Lande zu bleiben. Die anderen elf Flüchtlinge seien im Zuge der Aktion per Telefonwahl abgeschoben worden.<sup>13</sup>

Die Simultanität und die Überlagerung der Vorgänge sowie Interaktionen zwischen den Pro- und Antagonist:innen einerseits und andererseits zwischen Darstellenden und Publikum, die in dieser Theateraktion von Schlingensief zum Überschreiten der Wirkungserfahrung der Potenzialität von Kopräsenz bewogen haben, entspringen vor allem den sozio-kulturellen und politischen sowie zeiträumlichen Umständen und ihrer entsprechenden Kontextualisierung: „Sinnfälliger lässt sich kaum die Verschränkung zwischen dem inszenierten Zynismus des Fernsehens und dem objektiven Zynismus einer Gesellschaft zeigen, die Asylpolitik nach ihrer Mehrheitsfähigkeit beurteilt, unter Absehung von moralischen Werten.“<sup>14</sup> „*Bitte liebt Österreich* hat irgendwo in der gesamtwienerischen Befindlichkeit ins Schwarze getroffen. Da, wo es weh tut.“<sup>15</sup> Die politisch-relationalen und die affektauslösenden Elemente dieser Theateraktion funktionieren nach dem Prinzip des dokumentarischen Theaters, das auf authentischen Belegen<sup>16</sup> beruht:

Fahnen der FPÖ und ein Transparent der Kronen Zeitung, die schon im Vorfeld der Aktion die Wiener Kulturverantwortlichen und Luc Bondy als den Leiter der Festwochen aufs Heftigste attackiert hatte, werden am Container befestigt. Österreichische Fremdenführerinnen werden im Laufe der folgenden Tage Christoph Schlingensief davon zu überzeugen versuchen, dass man Bilder wie diese vermeiden müsse, da amerikanische und japanische Touristen die dann mit nach Hause brächten.<sup>17</sup>

---

13 Hamburger Morgenpost 2000: Schlingensief – Aktion in Wien programmgemäß beendet, <http://www.mopo.de/19418932> [29.07.2017].

14 Jessen, Jens: „Warten auf das Böse. Aber bei ‚Big Brother‘ wollte es sich noch nicht zeigen“, in: DIE ZEIT, 08.06.2000.

15 Gilles, Catherina: Kunst und Nichtkunst. Das Theater von Christoph Schlingensief, Würzburg 2009, 53.

16 Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, in: Weiss, Peter: Rapporte 2, Frankfurt/M. 1971, 91–104, hier 91.

17 Gilles: Kunst und Nichtkunst, 50.

Die Potenzialität von Kopräsenz entgrenzter Kommunikation und Interaktion entspringt auch dem theatralen Schauplatz als öffentlichem Raum, in dem die Aufführung stattfindet: dem Herbert-von-Karajan-Platz neben der Staatsoper in Wien, außerhalb der institutionellen Kunsteinrichtung. Wie Susanne Hochreiter betont, regt Kunst dann auf, wenn sie sich außerhalb des künstlerischen und sozialen Rahmens bewegt, der ihr zugestanden wird; Kunst, die nach bestehender institutioneller und konventioneller Logik als akzeptabel gilt, ist diskurskompatibel.<sup>18</sup>

Schlingensiefs künstlerisches Schaffen hat in diesem Sinne großteilig zur umkehrenden Revision dominanter Perspektiven auf die Wahrnehmung von Kunst beigetragen – und nicht zuletzt am Beispiel seines Operndorfprojekts in dem westafrikanischen Land Burkina Faso.

### 3. *Transkulturelle und postkoloniale Dimension der Potenzialität von Kopräsenz*

Schlingensiefs Operndorf Afrika ist Ausdruck sowie Inbegriff einer transkulturellen und postkolonialen Dimension der Potenzialität von Kopräsenz, die mehr auf der Ebene kultureller und ästhetischer Inferenzphänomene abspielt. Das Operndorfprojekt startete im Mai 2009 mit der Suche nach dem geeigneten Ort. Schlingensief entschied sich für das westafrikanische Burkina Faso, um dort sein Projekt umzusetzen. Das Konzept beabsichtigte den Bau verschiedener sozialer und kultureller Einrichtungen. Dazu zählen etwa Schulgebäude, eine Krankenstation, Unterkünfte und ein Festspielhaus. Diese sollten allen zugänglich sein: Einheimischen und Gästen aus allen Teilen der Welt. Erst im Oktober 2011, ein Jahr nach Schlingensiefs Tod, wurde die Schule eröffnet. Obwohl das Operndorfprojekt vor Schlingensiefs Tod nicht vollständig realisiert werden konnte, vermittelt es die Vision eines transkulturellen und postkolonialen Kopräsenz-Projekts. So zeigt das Operndorf Afrika jenseits der humanitären bzw. hegemonialen Blickregime innovative Horizonte. Wie bei der hier bereits skizzierten Container-Aktion, spielt vor allem die geographische Lage des Schauplatzes in Relation mit dem Oper-Begriff eine entscheidende Rolle für Schlingensiefs kommunikative *feedback*-Schleife-Strategie, die bei Betrachtenden ein

---

18 Vgl. Hochreiter, Susanne: „Den Skandal erzeugen immer die anderen“. Überlegungen zu künstlerischen und politischen Strategien Christoph Schlingensiefs“, in: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief, Wien 2011, 435–459.

Hinterfragen hegemonialer und kolonial-geerbter Wahrnehmungsordnungen hervorrufen sollen. Zu diesem Punkt sei daran erinnert, dass sich das Operndorf eben in einem vielfältig-kulturellen Umfeld befindet, in dem ursprünglich weder eine medienspezifische Aufteilung der Kunst in verschiedene Künste noch eine eindeutige Trennung zwischen Kunst und Leben oder zwischen Ästhetischem, Sozialem und Existentialem besteht: In einem Gespräch erinnert Aino Laberenz an Schlingensiefs Satz „Alles ist Kunst, weil Überleben längst eine Kunst ist.“

Der Satz steht natürlich in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Operndorf Afrika in Burkina Faso. Aus dieser Perspektive betrachtet, geht es darum, unseren einerseits ziemlich ausgefranst, andererseits oft sehr hochgehängten Kunstbegriff in ein Verhältnis zu bringen mit anderen Kulturen, die um einiges geerdeter mit ihrer Kultur umgehen. Da sind existenzielle Fragen oft auch Fragen des Alltags – und eben des alltäglichen Überlebens. Das setzt bei den Leuten da eine ganz andere Kreativität frei, als wir sie heute hier erleben und wie sie ab und zu ja schon von den Kulturbetrieben selbst – Theatern, Opern, Museen – bemängelt wird.<sup>19</sup>

Im Kontext des Operndorfs Afrika gilt es vor allem, Schlingensiefs selbstkritische Intention mitzureflektieren, die heißt:

Natürlich hab ich auch ganz bewusst von Begriffen wie Festspielhaus, Opernhaus gesprochen. Damit viele Leute eintreten in den Gedanken. Ihre eigene Fantasie freisetzen. Oper ist nun mal in Deutschland der Überbegriff für den elitären Glanz der Hochkultur. Eigentlich in der ganzen Welt. Deswegen fand ich den Begriff schon mal gut, weil er zu Missverständnissen eingeladen hat, weil man an den Reaktionen gemerkt hat, wie plakativ wir hier in Europa sind. Weil er uns zwingt, mal über unseren Kunstbegriff nachzudenken.<sup>20</sup>

Dem Zitat ist Folgendes zu entnehmen: Schlingensiefs vielfältige *feedback*-Schleife-Strategie, die die Potenzialität von Kopräsenz aktiviert, erweist sich als ein stets sich situativ-anpassendes und bedeutungsvariables Kom-

---

19 Gebbers, Anna-Catharina/Laberenz, Aino/Müller-Tischler, Ute: Ich bin hier nicht im Bild. Gespräch mit Anna-Catharina Gebbers und Aino Laberenz über die Christoph-Schlingensief-Retrospektive, in: Theater der Zeit 1 (2014), <https://tdz.de/artikel/b7960c24-c704-4159-8f9f-1c71967bd6ad> [04.02.2026].

20 Schlingensief, Christoph: Ich weiß, ich war's. Hg. v. Aino Laberenz, Köln 2012, 166.

munikationsdispositiv, das sich etablierten Wahrnehmungsordnungen und gewohnten Publikumserwartungshaltungen entzieht. Schlingensief behauptet diesbezüglich, dass Kunst für ihn nur interessant sei, wenn sie auf das Leben bezogen sei und an der Trennung von Kunst und Leben kratze.<sup>21</sup>

[Schlingensief] wollte immer auch etwas Utopisches, den Ansatz einer Vision – etwas zu sehen geben, was man normalerweise nicht sieht [...]. Die Umkehrung der Perspektive hat [ihn] immer interessiert: Wenn man glaubt, man sieht etwas, aber dann dreht sich das um, nicht nur in der Realität, sondern auch und gerade im eigenen Kopf.<sup>22</sup>

Damit fordert das Operndorf eine Relativierung von westlich-dominanten Lesarten: Denn Schlingensiefs Operndorf befindet sich in einem Umfeld von Kulturen, die auch „ihre geschichtlich konstruierte Identität über eine Vielzahl kategorial unterscheidbarer und typologisch bestimmbarer, diskursiv verfestigter mündlicher Traditionen bestimmen, die als Medien transsubjektiver Speicherung kulturellen Wissens fungieren.“<sup>23</sup>

In einem transkulturellen Kopräsenz-Kontext handelt es sich außerdem um eine bereits beobachtbare Sachlage eines kulturellen Interferenzphänomens sowie um die damit einhergehenden kulturellen Konflikte und Machtverhältnisse. Wie Wolfgang Welsch feststellt, „spielt sich [die] Transkulturalität nicht in einem machtfreien Raum ab. [...] Das ist teilweise im Globalisierungsdiskurs, vor allem jedoch im postkolonialen, postfeministischen und generell im Minoritätendiskurs vielfach untersucht und dargestellt worden.“<sup>24</sup>

Die Herausforderungen für eine produktive Potenzialität von Kopräsenz in Analogie zur Interferenz sind diesbezüglich destruktive und asymmetrische Faktoren und Machtrelationen der jeweiligen beteiligten impulsgebenden Komponenten, die je nachdem eine Überlagerung und/oder eine Überlappung sozialer, ökonomischer, politischer und nachwirkend-historischer Umstände sowie bestehender Machtstrukturen aufweisen. Wie Patricia Hill Collins und Sirma Bilge aus intersektionaler Perspektive verdeut-

---

21 Schlingensief: Ich weiß, ich war's, 50.

22 Schlingensief: Ich weiß, ich war's, 59.

23 Jäger, Ludwig: Medialität und Mentalität. Die Sprache als Medium des Geistes, in: Krämer, Sybille/ König, Ekkehard (Hg.): Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?, Frankfurt/M. 2002, 45–75, hier 51.

24 Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität?, in: Darowska, Lucyna/Lüttenberg, Thomas/Machold, Claudia (Hg.): Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität, Bielefeld 2010, 39–66, hier 53.

lichen, drehen sich die interrelationalen und intersubjektiven Dynamiken von Ordnung um die Interdependenz und die Interferenz von Ungleichheit, Relationalität, Macht, sozialem Kontext, Komplexität und sozialer Gerechtigkeit.<sup>25</sup> Darüber hinaus kann es aufschlussreich werden, wenn aus einer interdisziplinären Perspektive postkoloniale Ansätze miteinbezogen werden, um mit historischen Zusammenhängen umzugehen; zum Beispiel „ermöglicht“ es „eine Beschäftigung mit postkolonialen Theorien [...], sich Wissen über die andauernde Vergangenheit anzueignen, ein gelehrtes Hoffen zu lernen und das Archiv der Kritik und der Ethik zu erweitern.“<sup>26</sup> Hierzu geht z.B. die Theaterwissenschaftlerin, Dramaturgin und Programmkuratorin Joy Kristin Kalu in ihrem Plädoyer für eine postkoloniale und rassismuskritische Aufführungsanalyse über Fischer-Lichtes Kopräsenz-Aufführungsbegriff hinaus und argumentiert, dass „Bedeutungen [...] nicht fix und schon gar nicht in der Inszenierung festgelegt“ seien.

Vielmehr entstehen sie auf der Basis dessen, was sich im Akt der Wahrnehmung zeigt. [...] Dass diese (Be-)Deutungen, wie jene Wahrnehmungen, auf denen sie beruhen, von Machtdynamiken durchgezogen sind, kommt bei Fischer-Lichte, aber auch in Christel Weilers und Jens Roselts ebenfalls phänomenologisch ausgerichteten Überlegungen zur Aufführungsanalyse zu kurz.<sup>27</sup>

Eine kritische Reflexion über die Prozesse und die kulturellen Sozialisationsumstände der Wahrnehmungsdimension, die identitär-politische Repräsentationsfrage unter Darstellenden auf der Bühne wie im Publikum im Zuschauerraum, und die Enthüllung kolonialer Ideologien beim Aufführen stehen u.a. im Mittelpunkt ihrer postkolonialen und rassismuskritischen Überlegungen.<sup>28</sup>

Werden diese Auslegungen auf das Operndorf übertragen, so wird verständlich, inwiefern eine transkulturelle und postkoloniale sowie intersektionale Herangehensweise die kontextbezogenen Komponenten des multifunktionalen Kopräsenz-Dispositivs aufschlussreich sein kann. Bei der

---

25 Hill Collins, Patricia/Bilge, Sirma: Intersectionality, Cambridge 2016, 25.

26 Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: Vorwort zur 3. Auflage, in: Dies. (Hg.): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2020, 9–13, hier 13.

27 Kalu, Joy Kristin: Das implizite Publikum: Ein Plädoyer für eine postkoloniale und rassismuskritische Aufführungsanalyse, in: Sharifi, Azadeh/Skzirblies, Lisa (Hg.): Theaterwissenschaft postkolonial/decolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld 2022, 77–85, hier 80.

28 Vgl. Kalu: Das implizite Publikum, 79–80.

theatralen Behandlung einer solchen Situation kann eine Umkehrung der Betrachtung produktiv werden, um vielfältige Varianten bzw. Variationen in der Auffassung des Kulturbegriffs und der kulturellen Kopräsenz angesichts der Machtverhältnisse als ambivalent zu hinterfragen. Für Gegenwartskunst- und Theater impliziert dieser transkulturelle Prozess einen Wandel ebenso wie Pluralisierungsdynamiken, die, wie Benjamin Wihstutz und Benjamin Hoesch argumentieren, drei Entwicklungsstränge aufweisen:

erstens [...] eine damit verknüpfte Diversifizierung von Zuschauerspektiven, zweitens eine Vervielfältigung der Perspektiven auf die Geschichte und Historiografie von Theater, die ein monolithisches Geschichtsverständnis nachhaltig auflöst, und drittens eine Inblicknahme der institutionellen, ökonomischen und sozialen Rahmenbedingung von Theater und eine damit einhergehende Annäherung an die Sozialwissenschaften.<sup>29</sup>

#### *4. Zwischen der leiblichen und dem interrelationalen Bewusstsein der (Ko-)Präsenz*

Hans-Thies Lehmann zufolge sind „die Theater mitten in unseren Städten“ nicht nur Aufführungsorte in einem institutionellen Rahmen, sondern auch „steinerne (oder auch gläserne, metallene) Verkörperungen eines Theaterverständnisses, das bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht.“<sup>30</sup> Die leibliche Kopräsenz als Aufführungsbedingung hebt ausschließlich auf das leibliche/physische, dynamisch-relationale Verhältnis zwischen Darstellenden und Zuschauenden innerhalb dieses klassischen Theaterverständnisses ab:

Die Konstellationen, die sich zwischen ihnen herstellen, bedingen den Verlauf der Aufführung. Damit eine Aufführung stattfinden kann, bedarf es also der leiblichen Ko-Präsenz aller Beteiligten. [...] Zwar mögen

---

29 Hoesch, Benjamin/Wihstutz, Benjamin: Für einen Methodenpluralismus in der Theaterwissenschaft, in: Dies. (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld 2022, 7–21, hier 10.

30 Lehmann, Hans-Thies. In der bearbeiteten Fassung des mündlichen Statements vom 1. April 2011 im Kölnischen Kunstverein, im Rahmen von HEIM SPIEL 2011: Theater, Workshops, Symposium, Festival „GET DOWN AND PARTY. TOGETHER. Partizipation in der Kunst seit den Neunzigern (I)“, 29. März – 3. April, <https://www.yumpu.com/de/document/read/21257393/statement-von-hans-thies-lehmann-heimspiel-2011> [04.02.2026].

manche Reaktionen der Zuschauenden als rein „innere“, das heißt imaginative und kognitive Prozesse ablaufen. Überwiegend handelt es sich jedoch um wahrnehmbare Reaktionen.<sup>31</sup>

Ich postuliere, dass das interrelationale Bewusstsein der (Ko-)Präsenz bei bestimmten Formen der Theateraufführung in/über moderne Medientechnologien auf einer anderen Ebene ähnliche imaginative und kognitive Interferenzprozesse sowie intersubjektive und wahrnehmbare Interaktionen hervorruft. In diesem Zusammenhang lässt sich in den letzten zwei Jahrzehnten eine Reihe von heterogenen Theater- und Performance-Praktiken ausmachen, die zunehmend in digitalen und virtuellen Räumen stattfinden. Im Jahr 2001 bezweifelt die Theaterkritikerin Esther Slevogt in einer Rezension für die deutsche Zeitschrift *Theater der Zeit*, dass es Theater im Internet gibt; sie kommentiert:

Am 12. Dezember 1994 wurden ein paar Dutzend Menschen vor ihren Computermonitoren Zeugen eines Ereignisses, das vielleicht noch Theatergeschichte machen wird: die Aufführung einer Parodie von Shakespeares „Hamlet“ auf einem IRC-Kanal im Internet. IRC ist das Kürzel für „Internet Relay Chat“, einer Urform des Chats. [...] Es gab 18 Darsteller, die restlichen Teilnehmer waren Zuschauer, die zwischen Silicon Valley, Europa und Israel vor ihren Computern saßen. Aufführungsort war ein speziell für dieses Ereignis eingerichteter Chat-Kanal mit der Bezeichnung #hamnet. Und Hamnet-Players nannte sich auch die Gruppe um den Schauspieler und Computerspezialisten Stuart Harris, der hier zum ersten Mal in der Geschichte das Internet als Bühne benutzte – jedenfalls wenn man der Jerusalemer Anthropologin Brenda Danet glaubt, der die Überlieferung dieses Ereignisses zu verdanken ist. Denn mit „hamnet“ ist es kaum anders, wie mit den meisten Theaterprojekten im Internet: sie existieren in der Regel als Gerücht. Selten hat jemand sie wirklich gesehen.<sup>32</sup>

Dennoch hat Esther Slevogt Recht, wenn sie anmerkt, dass „Neulinge“ in diesem Bereich zunächst erwarten dürfen, darüber aufgeklärt zu werden, wie Theater ohne reale Räume und Körper überhaupt funktionieren soll;

---

31 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung, Bielefeld 2021<sup>4</sup>. Aufl., 64.

32 Slevogt, Esther: Theater und Internet – Eine Expedition in die Tiefen des www auf der Suche nach dem Theater. Könnte Lara Croft die Ophelia spielen?, in: Theater heute 12 (2001), <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/zur-geschichte-internet-und-theater> [04.02.2026].

sie argumentiert weiter, dass bei dem „Versuch, eine Hamnet-Aufführung zu beschreiben, [...] die klassischen Instrumente der Theaterkritik“ versagen.<sup>33</sup> Im zeitgenössischen Kontext zunehmender Digitalisierungsprozesse kommen entsprechend andere bzw. nichtgewohnte Dispositive von Theater- und Performanceproduktionen sowie entsprechender Rezeptionsapparat in Frage. Die Hinwendung zu kreativen Arbeiten in der COVID-19-Pandemie hat nämlich alternative künstlerische Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten in den Vordergrund gerückt, die mit der heutigen unbestreitbaren Existenz der Humanities in virtuellen und digitalen Räumen verbunden sind. Bereits zwei Jahre vor COVID-19 hat der Schauspieler, Performer, Aktionskünstler und Filmemacher Saladin Dellers 2017 mit einer multidisziplinären Künstlergruppe das *onlinetheater.live* mit dem Titel „ALL THE WORLD WIDE WEB'S A STAGE“<sup>34</sup> auf ihrer Website POWERED BY NUU.ch initiiert und gegründet, um den Versuch ihrer digitalen Theaterästhetik zu beschreiben:

Wir wollen unsere digitale Lebenswirklichkeit mit einem zeitgenössischen Theater besetzen – online und in digitaler Kopräsenz übertragen wir Stücke und Performances per Live-Stream, in sozialen Medien und in eigens geschaffenen Oasen im Internet. Mit dem Ziel, unsere digitale Öffentlichkeit aktiv mitzugestalten, nutzen wir die kreative, emanzipatorische und gestalterische Kraft des Theaters und suchen nach neuen, eigenständigen Formen, die unserer hybriden Zeit gerecht werden.<sup>35</sup>

Dies lässt sich anhand ihres interaktiven Live-Theaterspiels *Hyphe – Don't judge* (2020) veranschaulichen, in dem ein mysteriöser Vogelmann, Birder, die zentrale Figur des Stückes ist. Birder lädt die Teilnehmenden in der endlosen digitalen Welt ein, gemeinsam real zu sein und einander anonym ihre tiefsten Geheimnisse zu entlocken, indem sie radikal ehrlich sind. Nur so können sie wie Pilze überleben. Birder ermutigt Zuschauende, selbst zu Pilzen zu werden und sich nicht länger hinter einer vermeintlichen Normalität zu verstecken.

Die Produktionsvorbereitung von *Hyphe – Don't judge* dauerte etwa ein Jahr; die Online-Premiere der Produktion war am 13. Mai 2020, mitten in der COVID-19-Krise. Nur eine begrenzte Anzahl von insgesamt 50 Teilneh-

---

33 Slevogt: Theater und Internet.

34 ALL THE WORLD WIDE WEB'S A STAGE, <https://onlinetheater.live/about> [20.11.2023].

35 ALL THE WORLD WIDE WEB'S A STAGE.

mern konnte sich für jede Show über *hyphe.live* mit einem bereitgestellten Zugangscodes einloggen und bis zum 24. Mai 2020 an diesem digitalen kommunikativen Experiment teilnehmen. In ihrer Rezension zum Online-Theater mit dem Titel „Seid wie die Pilze“, erschienen in der *Süddeutschen Zeitung* am 20. April 2020, schreibt Anna Fastabend:

Die Theaterprobe findet im Internet statt, nicht nur wegen Corona, sondern auch, weil die Wohnorte der Theatermacher weit entfernt liegen. Die vier gehören zu einem deutsch-schweizerischen Kollektiv [...]. Saladin Dellers, der Initiator, sitzt in Bern. In Hamburg wohnt der Dramatiker Sean Keller, die Game-Theater-Regisseurin Johanna Kolberg lebt in Berlin ebenso wie die Dramaturgin der neuen Produktion Fabiola Kuonen.<sup>36</sup>

### 5. Schlussbetrachtungen

Die Fragestellung rund um die Existenz des Theaters in medialen und virtuellen Räumen betrifft die bereits erwähnte und etablierte Aufführungsbedingung, die gleichzeitig-leibliche Kopräsenz von Darstellenden und Zuschauenden im selben Raum voraussetzt. Entsprechend formuliert Brenda Danet 1995 in der Einleitung zum Schwerpunktheft *Play and Performance* des *Journal of Computer-Mediated Communication*:

The very notion of virtual theater is provocative – it has always been assumed in the past that the magic of theater could take place only in a physical space in which performers and audience are co-present<sup>37</sup>

und:

The publication of this special issue on „Play and Performance“ gives prominence to a „new wave“ of research on expressive aspects of computer-mediated communication (CMC). In the 1970’s and 1980’s, pioneering research on CMC [...] focused primarily on instrumental or work-related aspects of the new medium, usually within organizations,

---

36 Fastabend, Anna: Seid wie die Pilze. Online-Theater, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.04.2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/online-theater-seid-wie-die-pilze-1.4882285> [04.02.2026].

37 Danet, Brenda: General Introduction, in: *Journal of Computer-Mediated Communication* 1/2 (1995), <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1995.tb00323.x> [04.02.2026].

rather than between organizations or between people generally. While researchers took some note of expressive phenomena such as „smiley“ icons, and began to realize that „online communities“ could develop via computers (Hiltz and Turoff, 1978; 1993), they were mainly interested in how the new medium affected organizational functioning – efficiency, hierarchical relationships, and so on.<sup>38</sup>

Ich argumentiere, dass die wichtigsten charakteristischen Funktionen und die zentrale Säule der leiblichen Kopräsenz, die es ermöglicht, dass eine Performance- oder Theateraufführung stattfinden kann, die vielfältigen Interferenzmöglichkeiten der (inter-)kulturellen, sozialen Begegnungen und Kommunikation sowie der zwischenmenschlichen Interaktionen und der Bildung von Gemeinschaften in einer Theatersituation sind. Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich die Kommunikationsmittel und ihre ästhetischen Kopräsenz-Potenziale sowie die damit verbundenen künstlerischen Strategien theatraler Rollen(re)präsentationen nicht ausschließlich auf physische Interaktionen zwischen Künstler:innen und Teilnehmenden im realen Theaterraum beschränken. In diesem Sinne zählen auch performative und digitale Ausdrucksformen und virtuelle (Re-)Präsentationen in der Medienkultur: Sie haben, wie Brenda Laurel argumentiert, das Potenzial, imagi-näre Welten zu schaffen, die eine besondere Beziehung zur Realität haben – Welten, in denen wir unsere eigenen Fähigkeiten zu denken, zu fühlen und zu handeln erweitern, verstärken und bereichern können.<sup>39</sup>

In a theatrical view of human-computer activity, the stage is a virtual world. It is populated by agents, both human and computer-generated, and other elements of the representational context (windows, teacups, desktops, or what-have-you). The technical magic that supports the representation, as in the theatre, is behind the scenes. Whether the magic is created by hardware, software, or wetware is of no consequence; its only value is what it produces on the ‚stage‘. In other words, *the representation is all there is*.<sup>40</sup>

---

38 Danet: General Introduction.

39 Laurel, Brenda: Computers as Theatre. Reading, Massachusetts 1991, 33.

40 Laurel: Computers as Theatre, 17.

Als künstlerisches und dynamisches Medium kultureller Praxis ist Theater ein „offener und instabiler Prozess des Aushandelns von Bedeutungen“<sup>41</sup> und trägt nach den Worten des Theaterwissenschaftlers Patrick Primavesi dazu bei, den Horizont der Theater- und Darstellungskunstforschung und -praxis für disziplinübergreifende Methoden zu öffnen, um die komplexen Wechselwirkungen zwischen theatralen Praktiken und ihren kulturellen, politischen und ökonomischen Kontexten verständlich zu machen. Für Primavesi haben „die Thematisierung von Wahrnehmungsverhältnissen sowie die Enttäuschung und Erweiterung von Erwartungshorizonten [...] die theatrale Praxis vieler Epochen und Kulturen in unterschiedlicher Mischung geprägt“.<sup>42</sup> Diese ästhetische Verschiebung in der Struktur theatraler Diskurse und künstlerischer Ausdrucksweisen<sup>43</sup> lenkt den Blick darauf, dass das dramatische und klassische Theaterverständnis für „eine historisch spezifische, vor allem und bisher aber strukturell begrenzte Option des Theaters“<sup>44</sup> steht. Dies entspricht auch einer radikalen Verschiebung von der klassischen leiblichen oder Face-to-Face Kopräsenz-Kommunikation als Bedingung einer Aufführung hin zur interrelationalen und transkulturellen Erfahrung des Bewusstseins der (Ko-)Präsenz im Interferenzbereich realer und/oder virtueller Räume.

---

41 Wimmer, Andreas: Kultur. Zur Reformulierung eines sozialanthropologischen Grundbegriffs, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 48. Jg., H. 3, 401–425, hier 407.

42 Primavesi, Patrick: Theaterwissenschaft heute. Praxis und Theorie der Überschreitung, in: Baumbach, Gerda/Darian, Veronika/Heeg, Günther/Primavesi, Patrick/Rekatzky, Ingo (Hg.): Momentaufnahme Theaterwissenschaft: Leipziger Vorlesungen, Berlin 2014, 164–182, hier 164.

43 Vgl. Otto, Ulf: Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien, Bielefeld 2013.

44 Menke, Bettine/Menke, Christoph: Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen, in: Dies. (Hg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel, Berlin 2007, 6–17, hier 6.

# Potenziale der Kopräsenz. KI und Digitalisierung als Herausforderung des Theaters

Andere Formen der Kopräsenz?

*Johannes Birgfeld (Saarbrücken)*

## 1. Einführende Bemerkungen

Es ist kein Geheimnis, dass Formen der Digitalisierung seit Jahren in den Theatern im deutschsprachigen Raum Einzug gehalten haben und die Theater auch verändern: zunächst graduell, durch die Corona-Pandemie und ihre Lockdowns des gesamten Lebens inklusive der Theater aber verstärkt und schließlich durch das Eindringen künstlicher Intelligenz in den Alltag nochmals beschleunigt. Ich möchte hier den Versuch unternehmen, einigen Veränderungen nachzugehen und sie zu skizzieren, die sich aus der zunehmenden Digitalisierung im Theater für die klassische Kopräsenz von Darstellenden und Zusehenden wie für Kopräsenz im weiteren Sinn ergeben. Einführend darf ich Florian Radvan zitieren, der den allgemeinen Einzug der Digitalität im Theater knapp und treffend skizziert hat:

Praktiken der Digitalisierung und Fragen der Digitalität sind auf dem Theater allgegenwärtig. Davon sind verschiedene Ebenen betroffen: das Operative (u.a. digitale Bühnentechnik), das Inszenatorische (u.a. Online-Probe), das Ästhetische (u.a. digitale Projektionstechnologien auf der Bühne), das Thematische (u.a. Virtual Reality oder soziale Medien als Sujet), das Kommerzielle (u.a. Werbung in Netzwerken).<sup>1</sup>

Anders gesagt: Zunächst unterliegt das Theater wie alle gesellschaftlichen Bereiche allgemein einem Prozess der Digitalisierung dahingehend, dass in Bereichen, in denen der Einsatz von Computern und Computersteuerungen Abläufe zu erleichtern versprechen, Digitalisierungsprozesse auch erfolgen. Die Bühnentechnik wird heute ebenso digital statt analog gesteuert, wie die Kommunikation mit potenziellen Kunden weniger über Handzettel

---

1 Radvan, Florian: Theater und Aufführung, in: Franken, Anna Ulrike/Pertzel, Eva (Hg.): 12 Perspektiven auf den Deutschunterricht. Wissenswertes für Deutschlehrkräfte, Berlin 2022, 145–176, hier 170.

als über Webseiten und Auftritte in sozialen Medien erfolgt. Bühnenbilder werden an digitalen Zeichentischen entworfen, Beleuchtungssequenzen programmiert, etc.

Zweitens werden Prozesse der Digitalisierung auch in Arbeitsbereichen eingesetzt, die für das Theater spezifisch sind. Diese Digitalisierung des Theaters soll nachfolgend an verschiedenen Beispielen im Fokus stehen und auf ihren Einfluss auf die Frage der Kopräsenz hin befragt werden.

## 2. William Forsythe: Black Flags (2014)

Im Jahr 2014 realisiert der US-Amerikanische Tänzer und Choreograph William Forsythe (\*1949) in der Kunsthalle im Lipsiusbau der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden seine 28 Minuten dauernde Performance *Black Flags*. Forsythe ist am bekanntesten für seine Choreographien für menschliche Tänzer, hat seit den 1990er Jahren aber wiederholt auch Installationen und Skulpturen entwickelt, die er *choreographic objects* genannt hat: Sie laden die Besucher:innen ein, in die Installationen einzutreten, sich zu ihnen zu verhalten, in ihnen zu agieren. Hier entstehen spontane Bewegungsfolgen bzw. Choreographien, die aus dem Dialog zwischen den installatorischen Vorgaben und den Bewegungsreaktionen der Besucher:innen resultieren.

*Black Flags* nun nimmt seinen Ausgangspunkt bei einer von 1992/93 stammenden Choreographie Forsythes mit dem Titel *As a Garden in this Setting*: „Back then, we had made a 3D calligraphy in the air using satin ribbons and a fly-fishing rod in the piece“:<sup>2</sup>

One of the performers who works with me, David Kern, has a very long carbon fishing pole and on the end is attached a very long ribbon. And David goes ahead and performs a very, very complicated choreography for the ribbon.<sup>3</sup>

Mehr als 20 Jahre später verfolgte Forsythe dann die Idee, die ursprüngliche Choreographie im Jahr 2014 mit Hilfe eines Industrieroboters zu reprodu-

---

2 Forsythe, William/Osterweis, Ariel: William Forsythe, L'Art du Mouvement. [Interview], in: Gagosian Numéro December/January 2018, 01.12.2017, 73–78 (frz. Fassung) u. 224–226 (engl. Fassung), <https://gagosian.com/media/gallery/press/2017/c687d209ef8a8a5a28b7487581a103d9.pdf> [16.03.2025], hier 225.

3 Stumpp, Ulrike: William Forsythe. Black Flags. [Film]. Erstveröffentlichung auf YouTube am 18.12.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=NDVLFuQTafQ> [16.03.2025], TC 00:49–01:08.

zieren. Seine Vorstellung, die gefilmte Bewegung direkt in die Programmierung eines Roboters zu übersetzen, erwies sich jedoch als zu komplex, auch, weil im Zentrum der Choreographie eine Reaktion des Tänzers auf die Bewegungen des an der langen Stange befestigten Stoffes stand, die in Echtzeit für den Roboter nicht realisierbar bzw. programmierbar war.

Statt das Projekt aufzugeben, entschied sich Forsythe für einen neuen Ansatz: Anstelle eines Menschen wählte er als Performer nun zwei schwarz lackierte, einarmige Industrieroboter der Firma KUKA aus der KR QUANTEC-Serie: Montiert auf zwei eigens angefertigten Sockeln – je im Umfang von vier mal vier Metern, 20 cm hoch und mit einem „Eigengewicht von knapp 7 Tonnen“<sup>4</sup> –, die je das Gewicht der Roboter und die Kräfte ihrer Bewegungen aufnehmen, sind am Ende der Roboterarme je 5.5 Meter lange schwarze Fahnenmasten aus Carbon befestigt, an denen wiederum je eine schwarz gefärbte Stofffahne einer Fläche von 5 mal 5 Metern angebracht ist.<sup>5</sup>

Choreographisch entstand so, was Forsythe eine *abstract narration*<sup>6</sup> nennt: Während der 28-minütigen Choreographie heben und senken sich die Roboterarme und die Fahnen entsprechend einer feststehenden, einprogrammierten, bei jeder Performance gleichen Bewegungsabfolge: Schnelle, dynamische und langsame, ruhige Bewegungen der Fahnen wechseln sich ab, erzeugen in der Wechselwirkung mit der Luft Flächen, Linien und Körper im Raum. Mal bewegen die beiden Fahnen sich parallel synchron, mal spiegelbildlich synchron, dann gehen sie in voneinander unabhängige Bewegungen über, kreuzen ihre Bahnen, kommen einander nahe oder bleiben sich fern. Die Fahnen werden in alle Richtungen im Raum geführt, von unten nach oben, von oben nach unten, diagonal, vertikal, horizontal. Die Stoffe der Fahnen bauschen sich, hängen gerade herab, fallen in sich zusammen, senken sich auf Fahnenstangen oder auf den Boden der Ausstellungshalle und erheben sich dann wieder: kraftvoll schnell oder auch (durchaus meditativ) langsam.<sup>7</sup> Da die Fahnen mit einer Fläche von je 25

---

4 Vgl. zu den Daten: Stumpp: Forsythe (2014), TC 06:00–06:14.

5 Stumpp: William Forsythe. Black Flags, TC 04:43–04:51.

6 Stumpp: William Forsythe. Black Flags, TC 08:50–08:51.

7 Gabriele Brandstetter notiert zu den Bewegungen: „Die wehenden Stoffe bewegen sich, geführt durch die Roboter-„Arme“ miteinander, parallel, synchron und de-synchron, mit wechselndem Tempo, begleitet von den sirrenden Betriebsgeräuschen der Roboter motoren“ (Brandstetter, Gabriele: Chimärische Körper. Zum Verhältnis von Tanz und Technik bei Pina Bausch, Florentina Holzinger, William Forsythe und Ola Maciejewska, in: Dreckmann, Kathrin/Butte, Maren/Vomberg, Elfi (Hg.): Technologi-

Quadratmetern groß dimensioniert sind, dürfte bei den meisten Betrachtern ihre Bewegung stärker im Mittelpunkt der Wahrnehmung stehen als die der Roboter, die von den Fahnen auch mitunter verdeckt werden.

Wie aber lässt sich dieses Projekt nun mit Blick auf Digitalisierung und Kopräsenz interpretieren? Die von Forsythe in *Black Flags* choreographierten Bewegungen werden digital erzeugt durch die Programmierung von Industrierobotern. An ihrer Ausführung sind keine Menschen beteiligt. Die Entscheidung für Maschinen als Performer erzeugt dabei einen mehrfachen Gewinn: Dieser liegt erstens in der besonderen, übermenschlichen Kraft der Roboter begründet,

[T]he robots, with their superhuman strength, can allow for a certain magnificent scale of spectacle. I basically amplified what were originally human activities since the flags are large versions of the flags that are waved at soccer games. [...] There's a very limited repertory of movements that a human can do with them, due to the sheer physics of the event. So the robots can take it to another level, one the sports fan could only dream of.<sup>8</sup>

und zweitens in ihrem spezifischen Aufbau mit vielen Gelenken, die besondere und besonders elegante Bewegungen ermöglichen:

The KUKA robots [...] [a]re possessed of an extraordinary elegance and fit our requirements. [...] These robots possess seven rotating joints, meaning seven degrees of freedom, which offers a planar complexity that for my practical purposes is inexhaustible.<sup>9</sup>

---

en des Performativen, Bielefeld 2020, 25–41, hier 38). Vgl. auch Elkin, Lauren: William Forsythe. Gagosian Le Bourget, Paris, France, 02.11.2017, <https://www.frieze.com/article/william-forsythe> [17.03.2025]: „In *Black Flags* [...] two industrial robot arms wave around an enormous black flag, sometimes in unison, sometimes in counterpoint, in immense, impressive sweeps. [...] During the 28-minute sequence, the flags wave overhead and brush the ground or drag across it; the arms create straight lines, reaching up, or out, or down, or manipulate the flags so quickly that they make popping, rippling sounds.“

8 Forsythe/Osterweis, William Forsythe, *L'Art du Mouvement*, 225.

9 Forsythe, William/Neri, Louise: William Forsythe. In advance of his fall exhibition in Paris at Gagosian Le Bourget, the choreographer discusses his mindful objects with Louise Neri, a longtime friend and collaborator, in: Gagosian Quarterly Fall 2017, <https://gagosian.com/quarterly/2017/09/01/william-forsythe-louise-neri/> [17.03.2025].

Dieser spezifische Beitrag der Roboter zu *Black Flags* wurde auch von Besuchern artikuliert. Sie loben etwa die „atemberaubende[] Präzision, die aus menschlichen Bewegungsfolgen heraus nicht zu erreichen wäre.“<sup>10</sup>

Signifikant für *Black Flags* ist somit die mit der Entscheidung für die Arbeit mit den KUKA-Industrierobotern sich ergebende Erweiterung der Optionen des Tanzes bzw. der Bewegungskunst jenseits der Möglichkeiten menschlicher Körper. Die Roboter – und damit eine digital gesteuerte Bewegungskunst – ermöglichen neue ästhetische Erfahrungen auf der Bühne, indem die Choreographie nun mit höchster Präzision, Verlässlichkeit und endloser Wiederholbarkeit vorgetragen werden kann. Die Digitalisierung des Theaters zeigt sich damit in *Black Flags* in der Gestalt einer digital gesteuerten, post- und superhumanen Tanzchoreographie, die auf der Bühne auf den Menschen als Performer und damit als Ermöglicher und Vermittler spezifischer ästhetischer Erfahrungen verzichtet.

Mit Blick auf Fragen der Kopräsenz ist *Black Flags* (1.) eine choreographische Installation mit Robotern und ohne Menschen, die auf der Performerseite non- oder posthuman ist, sich aber an ein menschliches Publikum richtet. Hier wird eine theatrale Erfahrung ermöglicht, die sich auch als Ausblick in eine mögliche Zukunft verstehen lässt, in der theatrale Kopräsenz ohne menschliche Darsteller womöglich häufiger auftreten wird.

Die theatrale Kopräsenz aber verändert sich nicht allein auf der Ebene der beteiligten Personen: Der Einsatz der Maschinen bringt es mit sich, dass (2.) zentrale Merkmale des Theaters wie die Gleichzeitigkeit von „Produktion und Rezeption“ oder seine „absolute Gegenwärtigkeit“<sup>11</sup> verloren gehen: Die Performance der Maschinen kann endlos in weitestgehender Gleichförmigkeit wiederholt und rezipiert werden. Und noch eines verändert sich: Die Roboter sind (3.), da für industrielle Produktionsstraßen konzipiert, nicht mit Sensoren ausgestattet, die zu schützende Hindernisse erkennen würden. Anders gesagt: Sorgen im alten griechischen Theater alle organisatorischen Entscheidungen – Finanzierung, Bühnenanlage etc. – dafür, dass das Theaterspiel dezidiert als Teil des Gemeinschaftslebens begriffen wurde und in einem gemeinsamen Raum stattfand, konnten in

---

10 Koch, Gertrud: Maschinenästhetik. Animation durch Technik, Animation der Technik, in: Fleckner, Uwe (Hg.): Vorträge aus dem Warburg-Haus Bd. 15, Berlin/Boston 2021, 91–108, hier 100.

11 Vgl. zu diesen zentralen Merkmalen nach wie vor einschlägig: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Bd. 1: Das System theatralischer Zeichen, Tübingen 1998<sup>4</sup>, 15.

Shakespeares Globe Theatre Zuschauende sich am Rand der Bühne anlehnen und unmittelbar mit Darstellenden Kontakt aufzunehmen versuchen, konnte noch in Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* ein Zusehender die Bühne stürmen,<sup>12</sup> muss in *Black Flags* eine strikte Trennung zwischen dem Raum der Performance und dem des Zusehens durchgesetzt werden, weil sonst Lebensgefahr für die Menschen drohen würde. Die Maschinen führen ihre Bewegungen mit großer Kraft und ohne Rücksicht auf Hindernisse aus. Kopräsenz ist hier nur unter strikter räumlicher Segregation denkbar.

### 3. Exkurs: Roboter in der Liliom-Inszenierung von 2019

Einarmige Industrieroboter gewinnen in den letzten Jahren eine beachtliche Präsenz in Theaterprojekten weltweit. Dass die physische Kopräsenz dabei auch anders gehandhabt werden kann, als wie in *Black Flags*, sei kurz angedeutet mit Blick auf die 2019 erfolgte Salzburg-Hamburgische-Ko-Inszenierung des in Budapest 1909 uraufgeführten Schauspiels *Liliom* von Frenc Molnár (1878–1952). Hier sind ebenfalls zwei Industrieroboter auf der Bühne zu sehen. Auch sie sind fest montiert. Gleichwohl treten sie hier *zusammen* mit menschlichen Schauspielern auf, das Bühnenspiel erfolgt um sie herum und unter ihnen, auch wenn die Roboter wieder kein Sensorium für die Gefahr besitzen, die sie für die Mitspieler bedeuten können.

In dieser Inszenierung kommt ihnen eine randständigere, aber nicht zu übersehende Rolle zu: Gut sichtbar sind sie rechts und links der Bühnenmitte fixiert. Über größere Strecken der Inszenierung verharren sie bewegungslos, aber unübersehbar als ein in den Spielverlauf und die Spielwelt nicht integriertes Element und damit als eine bewusst gesetzte optische Störung im Hintergrund des Geschehens.

Gelegentlich aber erhalten sie die Aufgabe, das Bühnenbild auf- und umzubauen, etwa, recht früh im Verlauf der Inszenierung, Requisiten zu einer Parkszene zusammenzufügen, indem sie zunächst mehrere höhere Sträucher hinter eine Parkbank heben und dort platzieren, dann, indem der vom Publikum aus gesehen rechte eine beleuchtete Kugel über die sich auf der Parkbank abspielende Szene hebt, als es im Spiel Nacht wird und die Glaskugel am Roboterarm nun die Szene als ein Mond erhellt.

---

12 Vgl. die TV-Aufzeichnung der Uraufführungsregie von Handkes Stück durch Claus Peymann: Handke, Peter: Die Publikumsbeschimpfung. Sprechstück von Peter Handke. Regie: Claus Peymann. Eine Aufführung des Theaters am Turm Frankfurt/M. Eine Sendung des HR und NDR 1966, TC: 00:39:24–00:40:09.

Die Leistungskraft der digital betriebenen Roboterarme übersteigt in dieser Salzburg-Hamburgischen *Liliom*-Inszenierung nicht die der traditionellen Theater-technik. Der Regisseur Kornél Mundruczó begründet ihren Einsatz vornehmlich metaphorisch:

Ich habe mich mit dem Wesen der Erinnerung beschäftigt und mich gefragt, wie man diesen Vorgang auf der Bühne darstellen kann. Das Bild einer Erinnerung ist oft bruchstückhaft zusammengesetzt, unvollständig und in seiner Auswahl manipuliert. Diese beiden Roboterarme zeigen, wie eine Erinnerung (vor den Augen der Zuschauerinnen und Zuschauer) Stück für Stück rekonstruiert wird und dennoch bruchstückhaft bleibt. Welche Kulissen und Requisiten werden angeordnet, damit ein Bild entsteht? Das anfänglich realistische Bühnenbild wird dabei von Szene zu Szene surrealer. Auch verkörpern die beiden Roboterarme in gewisser Weise die modernen klinischen Hände Gottes, die vor Lilioms Augen das Setting seines Lebens zusammenbauen. Das hat eine extrem unheimliche Wirkung.<sup>13</sup>

Man kommt wohl nicht umhin, Defizite dieser metaphorischen Deutung zu bemerken: Da die Bewegungsfolge der Sechsarmeroboter offensichtlich im Vorfeld der Aufführung von Menschen programmiert wurde, lässt sich die Tätigkeit der Roboter weder schlüssig als Metapher für die bruchstückhafte Erinnerung noch für die Hände Gottes begreifen. Wenige Dinge sind so eindeutig in ihrem Verhalten vollständig von einer bewussten und arbeitsaufwändigen menschlichen Programmierung abhängig wie Roboterarme. Dass sich aus dem Einsatz der Roboter gleichwohl stimmungsvolle und originelle Bilder ergeben, liegt auf der Hand.

Zusammengefasst: Wie in *Black Flags* wird hier in Theater eine digital erzeugte Bewegung einer nicht-humanen Entität eingebracht. In *Liliom* sind sie als Teil einer klassischen theatralen Kopräsenz gedacht, ihre Aufgabe ist es, die Inszenierung metaphorisch zu bereichern. Sie dienen nicht dazu, die ästhetischen Möglichkeiten des menschlichen Theaters zu steigern. Gleichwohl ist diese Kopräsenz äußerst prekär, jedenfalls für die im Umfeld der Maschinen agierenden humanen Darsteller.

---

13 Belling, Christina/Hering, Bettina/Mundruczó, Kornél: Es ist nicht in Mode, dem Herzen zu folgen. Ein Gespräch. Übersetzt von Eszter Johanna Barta, in: Thalia Theater Hamburg: *Liliom*. Spielzeit 2019&2020. Programmheft Nr. 195, Hamburg 2019, 8–16, hier 12–13.

#### 4. Theater für die VR-Brille: kinesphere vom Staatstheater Augsburg

Auf die Herausforderungen des Theaters durch die Digitalisierung hat das Staatstheater Augsburg im Jahr 2020 mit der Einstellung von Tina Lorenz, einem ehemaligen Mitglied des Chaos Computer Clubs, als erster Digitalbeauftragten an einem deutschen Theater reagiert.<sup>14</sup> Angefeuert von den Einschränkungen des Theaterbetriebes in der Corona-Pandemie, gefördert von der Kulturstiftung des Bundes und der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, wurden danach am Haus systematisch Möglichkeiten eines digitalen Theaters, einer Bühne im virtuellen Raum („Elektrotheater“)<sup>15</sup>, der virtuellen Präsentation und Vermittlung von Theaterereignissen aber auch von Kopräsenz-Projekten eines „gemeinsame[n] Spielen[s] und Erleben[s] im virtuellen Raum“<sup>16</sup> erprobt und entwickelt. Seit 2020 besitzt das Haus eine eigene Digitalsparte<sup>17</sup> und bietet seinen Besuchern ein breites Angebot von Theatererfahrungen, die nicht in Präsenz vor Ort, sondern auf dem einen oder anderen digitalen Weg gemacht werden.<sup>18</sup>

Ein Zweig dieser Bemühungen sind die „VR-Angebote für zu Hause“. Worin diese bestehen, erläutert das Staatstheater auf seiner Webseite:

Erleben Sie immersive Theatererlebnisse, die eigens an die Erfordernisse der 360-Grad-Perspektive angepasst wurden. Wählen Sie zwischen unserem lokalen Augsburg-weiten Versand per Fahrradkurier, unserem deutschlandweiten Leihbrillen-Versand, oder streamen Sie unsere Produktionen auf die eigene VR-Brille.<sup>19</sup>

---

14 Vgl. dazu näher: Molnár, László: Oper und Theater werden sich das Digitale einverleiben. Ein Gespräch mit Tina Lorenz vom Theater Augsburg, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.02.2021.

15 Vgl. dazu die Webseite des Staatstheaters Augsburg: „Das Elektrotheater ist eine Bühne im virtuellen Raum, in der sich Publikum und Spieler:innen live und kopräsent begegnen können – als Avatare in schier unendlichen immersiven Welten“ (Staatstheater Augsburg: Elektrotheater. Eine Bühne für das Metaverse, 2022, [https://staatstheater-augsburg.de/vr\\_elektrotheater](https://staatstheater-augsburg.de/vr_elektrotheater) [16.03.2025]).

16 So Tina Lorenz im Gespräch mit László Molnár, s. Molnár: Oper.

17 Vgl. Mlakar, Vesna: Beseelter Kugelkopf. Ricardo Fernando: kinesphere, in: Die deutsche Bühne, 14.09.2021, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/beseelter-kugelkopf> [16.03.2025].

18 So betreibt das Staatstheater Augsburg neben den nachfolgend skizzierten Experimenten mit VR-Brillen u.a. auch einen eigenen Kanal auf Twitch.TV.

19 Staatstheater Augsburg: vr-theater@home, 2022, <https://staatstheater-augsburg.de/vr-theater> [16.03.2025].

Ich möchte dieses Angebot am Beispiel der 2021 entstandenen Tanztheaterarbeit *kinesphere. Inszenierung für Virtuelle Realitäten. Ein Mensch-Maschine-Tanzabend* genauer diskutieren. Diese Arbeit ist schon deshalb besonders interessant, weil sie gleich doppelt digitalisiert ist: Erstens steht im Mittelpunkt der Handlung die Begegnung zwischen menschlichen Tänzer:innen und einem KUKA Iontec KR 30R2100 Industrieroboter, so dass ein Teil des Bewegungsmaterials auf der Bühne von einer Maschine ausgeführt und digital über ihre Programmierung erzeugt wird. Zweitens ist die Choreographie für das Publikum nicht live vor Ort zu erleben. Sie wurde direkt für die Nutzung auf einer Virtual-Reality-Brille konzipiert und ist nur mit einer solchen Brille zu rezipieren.

Die Handlung selbst beschreibt ein knapper Einführungstext im Programmheft des Augsburger Staatstheaters:

In einer abgelegenen Industriehalle steht einsam ein Industrieroboter. Als Überbleibsel aus einer Zeit, in der Maschinen uns Menschen die Arbeit abgenommen haben, führt er nach wie vor die Montagebewegungen aus, mit denen er programmiert wurde – obwohl es längst keine Arbeit mehr gibt, die er sinnvoll verrichten kann. Nur seine Programmiererin ist mit ihm an diesem Ort verblieben [...]. Aus einer zufälligen Begegnung und einer Konfrontation wird schließlich ein Zusammenspiel und Miteinander.<sup>20</sup>

Wie aber rezipiert nun der Zuschauende die Performance? Nach dem Aufsetzen der VR-Brille erscheint auf dem Bildschirm ein Display, das der Zusehenden ermöglicht, das Abspielen der Performance zu beginnen, es zu pausieren, den Ablauf zu wiederholen, aber auch: vor- und zurückzuspulen. Auch hier gehen somit die theaterspezifische Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption sowie die absolute Gegenwärtigkeit des Theaterspiels verloren. Jeder Teil der Aufführung ist zu jedem Zeitpunkt beliebig oft wieder abrufbar.

Im Fall von *kinesphere* hat das Produktionsteam darüber hinaus entschieden, die Zuseher:in im Verlauf des Stücks an verschiedenen Punkten relativ zum Geschehen zu platzieren: mittendrin, über ihm schwebend und an wechselnden Positionen eher am Rand der Ereignisse. Wo genau sich die Zuseher:in aufhält, ist dabei von vornherein festgelegt, kann von der Zuseher:in also nicht selbst festgelegt werden, zudem kommt es zu

---

20 Staatstheater Augsburg: *kinesphere. Ein Mensch-Maschine-Tanzabend. Eine Inszenierung für virtuelle Realitäten*, [Programmzettel], Augsburg 2021, unpag. Bl. 2<sup>f</sup>.

abrupten Positionswechseln der Zusehenden zum Geschehen. Muss die Zuseher:in hier also passiv erdulden, sich immer wieder unvermittelt an neuen Betrachterorten relativ zum Spielraum vorzufinden, öffnet die gewählte Aufnahmetechnik zugleich bemerkenswerte Erfahrungsräume: Alle Akteure erscheinen nicht als zweidimensionale Reproduktionen wie auf einem Bildschirm, sondern die Zuseher:in befindet sich virtuell inmitten einer dreidimensionalen Welt. In dieser kann sie sich völlig frei umsehen, sie kann 360 Grad in alle Richtungen schauen – und überall gibt es auch etwas zu sehen. Zu konstatieren ist allerdings ebenso, dass es zu keinerlei Formen der Interaktivität kommt: auf den Verlauf des Geschehens hat die mitunter inmitten der Tänzer stehende Zuseher:in keinerlei Einfluss. Das präsentierte Tanzgeschehen läuft stets gleich ab.

Der vom Theater Augsburg gewählte Weg, *kinesphere* als Videoaufzeichnung für eine VR-Brille zu realisieren und die Verschickung der Brille mit der Aufzeichnung an Interessierte gegen Gebühr als einzige Zugangsform vorzusehen, hat offensichtliche *Vorteile*:

(1.) gewinnt das Theater die Möglichkeit, Zuschauern innerhalb Deutschlands und Österreichs<sup>21</sup> einen raum- und zeitunabhängigen Zugang zu eröffnen. Das Theater kommt in die eigenen vier Wände, kann an einem selbstgewählten Ort und zu einer selbstgewählten Zeit im privaten Umfeld<sup>22</sup> betrachtet werden. Anders als in den meisten theatralen Settings ermöglicht die VR-Technik (2.) eine Positionierung der Zusehenden inmitten des Geschehens. Eine 360°-Aufnahmetechnik spielt *einen* ihrer spezifischen Reize gerade dann aus, wenn der Standort der Betrachter so gewählt wird, dass ein Wechsel der Blickrichtung produktiv wird, also: zentral, mittendrin. Räumliche Distanz zum Geschehen schwindet folglich, ein Gefühl besonderer (körperlicher) Nähe der Betrachter zum Geschehen entsteht fast zwangsläufig. Zumindest einem räumlich bestimmten Immersionsgefühl leistet diese Technik zweifellos Vorschub.

---

21 Auf diese Länder ist der Versand der Produktionen des Staatstheaters Augsburg beschränkt (Stand November 2021).

22 Obgleich die VR-Technik leicht transportabel ist, empfiehlt sich ein Einsatz im öffentlichen Raum, etwa an einem warmen Abend in einem Park, aufgrund der visuellen Abschottung von der Umwelt, die mit dem Gebrauch einer VR-Brille einhergeht, gewiss nur dann, wenn der Nutzer sich in einer Gruppe befindet, die in dieser Zeit auf ihn Acht gibt und ihn vor eventuellen Gefahren warnt, etwa dann, wenn ein kurzes Stück von mehreren Mitgliedern einer Gruppe nacheinander angesehen werden soll etc. Die Nutzung im öffentlichen Raum wird daher zweifellos nur eine große Ausnahme sein.

Dass eine solche räumliche Näheerfahrung – die Betrachtung eines Schauspielergesichts und der sich darauf abzeichnenden Gesten und Gefühle aus nächster Nähe (im *close up*), die direkte Sichtbarkeit körperlicher Zeichen der Erschöpfung, Erregung oder Verlegenheit etc. – (3.) einer verstärkten emotionalen Nähe zum bzw. Immersion in das theatrale Geschehen selbst nicht im Wege stehen dürfte, liegt auf der Hand.<sup>23</sup> *kinesphere* zeigt (4.) weiter, dass die Aufnahmetechnik sogar eine im Theater nur selten erprobte Betrachterposition ermöglicht: von oberhalb des theatralen Geschehens, tatsächlich von einem Stand- bzw. ‚Schwebeort‘ oberhalb der Aktionen aus.<sup>24</sup>

Damit ermöglicht die VR-Technik einerseits tatsächlich neue Formen der klassischen Kopräsenz von Zuschauer und Darsteller mit Blick auf die räumliche Nähe und die möglichen Betrachterpositionen der Zuschauenden.

Andererseits verliert das Theater mit dieser Technik eine Reihe seiner zentralen Charakteristika: Nun ist es nicht mehr ein Live-Event unter Anwesenden, sondern Theater, das ohne Zuschauer aufgeführt wurde und vom Betrachter unter Abwesenheit der Darsteller rezipiert wird. Hier gibt es keine „Person A, welche X präsentiert, während S zuschaut“, sondern nur ‚eine Person A, die X präsentiert hat, bevor S einer Aufzeichnung ihres vergangenen Spiels zusieht‘, um die bekannte Minimaldefinition des Theaters<sup>25</sup> anzupassen. Das für Live-Aufführungen markante Wechselspiel zwischen Zuschauern und Darstellenden entfällt hier dabei auch.

Darüber hinaus bedeutet die spezielle Zugangsweise zur Inszenierung eine radikale (3) Privatisierung und (4) Individualisierung der Theatererfahrung. Die VR-Brille ist stets nur für einen Nutzer zu einem bestimmten

---

23 Es ist freilich anzumerken, dass nicht jede Aufnahme für die VR-Brille solche Detailgenauigkeit gerade mit Blick auf die Mimik beinhaltet. In der Augsburger VR-Produktion des *Boléro* etwa befinden sich die Tänzer in ihren Boxen in einiger Distanz zum Betrachterstandpunkt, und es gibt keine Mittel, an die Gesichter näher heranzugelangen.

24 Der Blick aus höheren Rängen im Theater auf ein Bühnengeschehen erzeugt natürlich durchaus auch eine Art Aufblick auf das Geschehen, ist aber in diesen Fällen nicht die eigentlich intendierte Betrachtungsweise, als die ja der Blick aus dem Parkett oder den Logen im 1. Rang angenommen wird. Inszenierungen hingegen, die mit einer im 90°-Winkel über der Bühne montierten großen Spiegelfläche arbeiten oder mit der Live-Projektion einer birds-eye-Camera, die das Bühnengeschehen von oben aufzeichnet und überträgt, bieten dann sehr wohl in Ergänzung zum klassischen Blick auf die Aufsicht auf die Bühne.

25 Hier zitiert nach Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* 1, 16.

Zeitpunkt zugänglich. Die visuelle Abschottung durch die VR-Brille, der eine akustische sich zur Seite stellt, wenn neben der Brille auch Kopfhörer getragen werden, ist umfassend.



Abb. 1: Zuschauerin von *kinesphere* im privaten Umfeld (Foto: J. Birgfeld)

Die virtuelle Realität ist visuell (und akustisch) von der wirklichen getrennt. Ein gemeinsames Erlebnis unter Wahrnehmung der Reaktionen anderer Teilnehmer:innen bzw. Theatergänger:innen, wie im tradierten Theaterhaus möglich, ist hier ausgeschlossen.<sup>26</sup> Und auch von der one-on-one Performance, den jüngeren Varianten intimen Theaters, oder dem Theater als Hausbesuch, das in die private Wohnung kommt,<sup>27</sup> unterschei-

---

26 Abweichend davon wurde *kinesphere* zunächst am 10.09.2021 „in einem Premieren-Event für 3 mal 20 Gäste mittels individueller VR-Brille auf der Orchesterprobephöhne der Spielstätte martini-Park vorgestellt“ (Mlakar: Beseelter Kugelkopf). Doch auch hier gilt, wie Vesna Mlakar beim Blick auf dieses parallele Schauen formuliert: „Jeder Zuschauer bewegt bzw. ‚arbeitet‘ sich körperlich anders durch das ihn teils umspülende, teils vor oder unter ihm ablaufende Stück“ (Mlakar: Beseelter Kugelkopf).

27 Hier sei etwa an Rimini Protokolls Projekt *Hausbesuch Europa* (2015) erinnert, zu dem Rimini Protokoll auf ihrer Homepage erläutern: „Sie können Hausbesuch

det sich die hier vorzufindende Rezeptionssituation grundlegend, steht in beiden Varianten in der Regel ja gerade die sehr konzentrierte Begegnung zwischen Darsteller und Zusehendem im Zentrum, die Kopräsenz, die die besondere Intimität<sup>28</sup> bzw. das spezifische theatrale Erlebnis schafft.<sup>29</sup>

---

Europa als Gastgeber zu sich nach Hause einladen oder als Gast eine fremde Privatwohnung besuchen. Jede Aufführung findet in einer anderen Wohnung statt, und so reist diese Aufführung durch hunderte von Wohnungen in ganz Europa und baut ein Netzwerk auf, das nicht aus einem Zentrum heraus verordnet wurde, sondern das sich von Haustür zu Haustür über den Kontinent erstreckt“ (Rimini Protokoll: Hausbesuch Europa, [Stückbeschreibung], UA: 06.05.2015, <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/hausbesuch-europa> [16.03.2025]).

- 28 Das Künstlerkollektiv RAUM+ZEIT notiert zu seiner am 10.01.2020 am Theater in Bielefeld in der Rudolf-Oetker-Halle uraufgeführten „Eins-zu-Eins-Produktion, in der jeweils eine einzelne Zuschauerin, ein einzelner Zuschauer, angeleitet von Stimmen aus einem Kopfhörer“, vor allem aber in der direkten Begegnung mit Schauspielern „Grenzerfahrungen macht“ (Westphal, Sascha: Being Oetker. Requiem – Theater Bielefeld, in: [nacht kritik.de](https://nacht kritik.de), 10.01.2020, [https://nacht kritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=17541:requiem-theater-bielefeld-das-kollektiv-raum-zeit-schickt-einen-zuschauer-auf-eine-traumreise-in-die-vergangenheit&catid=192&Itemid=40](https://nacht kritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17541:requiem-theater-bielefeld-das-kollektiv-raum-zeit-schickt-einen-zuschauer-auf-eine-traumreise-in-die-vergangenheit&catid=192&Itemid=40) [16.03.2025]): „Das Künstlerkollektiv RAUM+ZEIT entwirft eine szenische Installation, die jeder Zuschauer ganz alleine betritt. Auf seinem Weg durch vergangene Zeiten, durch Räume wie Hinterräume der Rudolf-Oetker-Halle kommt er den SchauspielerInnen sehr nahe. Erinnerungen sind in intimen Momenten eingefangen“ (RAUM+ZEIT: Requiem, [Stückbeschreibung], UA: 10.01.2020, [https://raumundzeit.art/portfolio\\_page/requiem-at/](https://raumundzeit.art/portfolio_page/requiem-at/) [16.03.2025]). Ähnlich zentral findet sich das Versprechen einer intimen Begegnung auch in der Selbstbeschreibung der „mission“ des mit einer mobilen Theaterbox arbeitenden Projekts Theatre for One: „Theatre for One is a mobile state-of-the-art performance space for one actor and one audience member. Conceived by Artistic Director Christine Jones and designed by LOT-EK architects, Theatre for One commissions new work created specifically for this venue’s one-to-one relationship. Embracing serendipity and spontaneity, Theatre for One is presented in public spaces in which audience members are invited to engage in an intimate theatrical exchange and enter the theatre space not knowing what to expect. Actor and audience member encounter each other as strangers in this suspended space and through the course of the performance allow the divisions and distinctions that separate us to dissolve“ (Jones, Christine: About Theatre For One, <https://theatreforone.com/about> [12.12.2021]).

- 29 Vgl. stellvertretend den Erfahrungsbericht von Kelly Nestruck mit one-on-one theatre: „The experience is so up-close-and-personal that your knees nearly touch those of the actors. As the sole audience member at a play like this, sitting back and watching passively is simply not an option: the boundaries between spectator and performer dissolve whether there is active participation or not. After your nervous giggles subside, you end up staring into your actor's eyes – it can feel almost like hypnosis“ (Nestruck, Kelly: For your eyes only: theatre just for you. One-on-one theatre – work per-formed for you, and only you – can be incredibly powerful. But is

Anstelle eines gemeinsamen und gleichzeitigen Erlebnisses eines Theaterereignisses durch potenziell dutzende bis hunderte, ja tausende Theaterzuschauer an einem öffentlichen Ort wird hier Theater konsequent als Erlebnis eines isolierten Einzelnen und in privaten Räumen konzipiert. Damit muss *kinesphere* (5) auf ein weiteres wesentliches Merkmal von Theater verzichten: dass Theater „sich immer als eine Veranstaltung in der Öffentlichkeit“ „realisiert“.<sup>30</sup> Hier findet ein theatrales Geschehen, anders als im Theater, ohne parallele Wahrnehmung der Körper und Reaktionen anderer Zusehender statt, man befindet sich nicht in einem öffentlichen Raum gemeinsam mit Fremden, kann Reaktionen anderer, die einen Kontrast zu den eigenen abgeben oder umgekehrt zu ihrer Verstärkung beitragen könnten, nicht wahrnehmen.

Und noch eines: In *kinesphere* steht die Zuschauer:in mitten im Geschehen, und kann auf dieses doch keinen Einfluss nehmen. Hier ist die vierte Wand wie eine Art Tarnkappe um die Betrachter gelegt: Sie können sehen, ohne gesehen zu werden, können stehen, ohne Raum einzunehmen, sie sind im Zentrum des Geschehens und doch nicht dabei. In das Theater, das sich von der Prosa ja durch die Bindung der Stimmen an präsente Körper und damit durch die „Co-Präsenz“ darstellender und betrachtender Körper unterscheidet,<sup>31</sup> wird nun eine körperlose Publikumsposition eines unbeteiligten Betrachters aus größter Nähe zum Geschehen eingeführt, die es so im Theater bisher kaum gab. Man ist mittendrin aber ohne Anteil, man wird angeschaut, aber nicht gemeint, die räumliche Distanz zum Geschehen ist minimiert, die physische hingegen ist maximal.

Zu einem letzten Beispiel der amerikanischen Theatermacherin Annie Dorsen, die dezidiert algorithmisches Theater herstellt:

---

it counter to the spirit of theatre? in: The Guardian, 08.05.2009, <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/may/08/one-on-one-theatre> [16.03.2025]).

30 Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters 1, 16.

31 Vgl. dazu beispielhaft Lehmann, Stephanie: Die Dramaturgie der Globalisierung. Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart, Marburg 2014, 56: „Theater verfügt [...] über eine spezifische Medialität der Co-Präsenz, die darauf beruht, dass die Bühnenhandlung und die Rezeption der Bühnenhandlung durch den Zuschauer zeitgleich ablaufen. Die Stimmen der Schauspieler sowie die Körper mit dem ihnen eigenen Gestenrepertoire werden auf der Bühne immediat zum Einsatz gebracht. Als Akt ist Theater deshalb durch Unmittelbarkeit, Präsenz, Intensität aber auch Vergänglichkeit gekennzeichnet.“

## 5. Annie Dorsen: *The Great Outdoors* (2017) – *Unter neuen Himmeln*

Die New Yorker Theatermacherin Annie Dorsen, Jg. 1973, zählt zu den wichtigsten internationalen Pionierinnen eines Theaters, das die durch Künstliche Intelligenz wachsende Bedeutung von Algorithmen nicht nur thematisiert, sondern diese konsequent bei der Entwicklung und Gestaltung neuer Bühnenarbeiten einsetzt. Vielfach ausgezeichnet, hat Annie Dorsen sich bereits 2010 intensiv mit den Möglichkeiten und vor allem mit den Grenzen dessen, was sie *Algorithmic Theatre* nennt, theoretisch und praktisch auseinandergesetzt.<sup>32</sup> Dabei hat sie mit *Hello Hi There* (2010), *A Piece of Work* (2013), *Yesterday Tomorrow* (2015), *The Great Outdoors* (2017), *Infinite Sun* (2019) und zuletzt mit *Prometheus Firebringer* (2023) Maßstäbe gesetzt.

In *The Great Outdoors* (2017) lädt Dorsen das Publikum für eine rund 65 Minuten dauernde Veranstaltung in einen aufblasbaren Kuppelraum, ein temporäres ‚Planetarium‘ (Dorsen 2017: *Outdoors*) ein,<sup>33</sup> um darin, auf dem Boden sitzend oder liegend, auf einen an die Raumdecke projizierten Nachthimmel zu blicken. Währenddessen trägt ein Schauspieler (anonymisierte) Textzitate vor, die zuvor ein Algorithmus aus den in den vergangenen 24 Stunden in ausgewählten sozialen Medien veröffentlichten Beiträgen ausgesucht hat. Zusätzlich ist elektronische Musik von Sébastien Roux zu hören. Das Betrachten des virtuellen Sternenhimmels wird also mit zwei akustischen Erlebnissen kombiniert.

Der Titel *The Great Outdoors* (‚das große Draußen‘, ‚die freie Natur‘) enthält dabei eine für das Stück zentrale Metapher: Scheint dieser eine beeindruckende, eventuell gar überwältigende Begegnung mit der Natur zu versprechen, liefert die Inszenierung das Gegenteil: statt Natur die Simulation von Natur, nicht den Schritt nach draußen, sondern eine Erfahrung *indoors*, der Kuppelraum riegelt das Publikum konsequent von der Wahrnehmung der Umwelt außerhalb der Kuppel ab.

---

32 Vgl. zu Annie Dorsens Arbeiten u.a.: Birgfeld, Johannes: Annie Dorsen: Algorithmisches Theater. *Hello Hi There* (2010), *On Algorithmic Theatre* (2012), *A Piece of Work* (2013), *Yesterday Tomorrow* (2015), in: Catani, Stephanie/Pfeiffer, Jasmin (Hg.): *Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste*, Berlin/Boston 2023, 412–425; Selar, Tom (Hg.): *Annie Dorsen*, New York 2022; Birgfeld, Johannes: Algorithmen machen Theater. Annie Dorsens Experimente für ein Theater in einer posthumanen Zeit, in: *Der Deutschunterricht* 3 (2022), 12–24.

33 Dorsen, Annie: *The Great Outdoors*, <https://anniedorsen.com/projects/the-great-outdoors/> [17.03.2025].

Der von Dorsen gewählte Titel darf zweitens metaphorisch auf jene Rede bezogen werden, die ‚da draußen‘ täglich um uns ist, die den ‚Äther‘ füllt. Er verweist auf den monströsen Begleittext des alltäglichen Lebens, der weltweit ohne Unterlass in den sozialen Medien wie Facebook, Instagram oder Twitter produziert und rezipiert wird. Dieses *outdoors* unserer individuellen Existenz wird in algorithmisch gesteuerten sozialen Medien als Text, Bild- und Tondatei abgelegt und rezipiert, für Dorsens Stück dann aber von einem zweiten, von ihr hergestellten Algorithmus nach festgelegten Regeln ausgewählt und sortiert, schließlich aber von einem menschlichen Schauspieler vorgetragen, also nicht im Originalton der Schöpfer und vom Körper der Verfasser abgelöst.

Die Arbeit des Algorithmus, der den ‚Stücktext‘ schreibt, hat Annie Dorsen skizziert:

[It] continuously collects comments from a relatively small number of threads on Reddit and a few other chat sites. Over the course of the twenty-four hours before the performance, our average haul is close to a million comments, from which our algorithm chooses roughly two hundred for a given show. The system then arranges those from the most common and predictable to the most dense and complex — eventually so dense and complex that the sequences of letters are essentially random.<sup>34</sup>

Wesentlich daran ist erstens, dass der Algorithmus für jede Performance eine übermenschliche Auswahl- und Anordnungsleistung vollbringt, sowie zweitens, dass er ohne inhaltliche Vorgaben wählt, dass seine Auswahl also inhaltlich ein Versprechen der Neutralität in sich trägt.

Weil der Algorithmus Texte aus algorithmisch gesteuerten Textmedien auswählt, überlässt *The Great Outdoors* drittens auf der textuellen Ebene das Publikum einer von Algorithmen strukturierten Welt – und legt damit über die Metapher des Titels nahe, dass wir bereits äußerst umfanglich in einer von Algorithmen gelenkten Welt leben und dass wir uns hineingefunden haben, uns darin wohl zu fühlen.

Zu einer Immersion des Publikums in dieser von Algorithmen bestimmten Welt aber dürfte es im Fall von *The Great Outdoors* nicht kommen. Denn Annie Dorsens Algorithmus sortiert die Internetzitate ja nach der Länge, nicht nach Sinn. Sie entwickeln sich daher von „Uh, yeah.“, „You were.“, „Nah. bro.“ am Stückbeginn zu gänzlich unverständlichen, weil kon-

---

34 Dorsen, Annie: *The Sublime and the Digital Landscape*, in: *Theater* 48/1 (2018), 55–67, hier 63–64.

textlosen Äußerungen wie „Seven hells!!! :((((((((((((((((ive done so much tbh :(okay imma report it to DOLE, but i dont know how.. :?“.35

Deutlich lässt sich so am Strom der Internetzitate in *The Great Outdoors* beobachten, wie Algorithmen arbeiten: Hochgradig formal, inhaltsneutral, abhängig von den vorgegebenen Regeln, darin menschlichen Möglichkeiten weit überlegen, und auf der Ebene des Ergebnisses: zufällig Erheitern erzeugend, ohne intentionale Originalität, vorgegebene Regeln maximal umsetzend.

In *The Great Outdoors* wird die Kopräsenz des Theaters nun noch einmal grundlegend variiert. Menschliche Zuschauer teilen miteinander die Erfahrung der Performance, sie können sich kontinuierlich gegenseitig in ihren Reaktionen wahrnehmen, ja beobachten.

Die Vermittlung des Spieltextes erfolgt dabei ebenfalls durch einen Menschen, von körperlicher Kopräsenz zwischen einem, der spielt, und einem, der zusieht, lässt sich hier sprechen. Die hier erzeugte Spielwelt aber wird von einer nicht-humanen Instanz hergestellt, von einem Algorithmus. Den hat zwar ein Mensch produziert, und er greift auf von Menschen produzierte Texte zurück. Doch die entreißt er ihrem ursprünglichen Kontext, arrangiert sie nach Regeln, die für ihn selbst ohne Sinn sind, neu. Das, was vom Darsteller zur Darstellung gebracht wird, hat zwar menschliche Urheber, wird aber nicht von Menschen, sondern von einer Maschine arrangiert. So wird in *The Great Outdoors* die klassische Kopräsenz des Theaters, die ja durchaus auch als die von drei Instanzen – zwei physischen (Darstellende:r und Zusehende:r) und mit der Autor:in/Regisseur:in in einer ideellen – betrachtet werden kann, variiert, indem hier das Textarrangement einem Algorithmus überlassen wird.

In einem anderen Stück Annie Dorsens, in *Yesterday.Tomorrow*, ist diese dritte Instanz übrigens noch präsenter: Dort komponiert der Algorithmus live während der Aufführung die von drei Sänger:innen vorgetragene Noten, auf denen die drei Sänger:innen in einer erst zunehmenden, dann wieder abnehmenden Disharmonie gesanglich den Weg vom Beatles-Song *Yesterday* zum Musical-Hit *Tomorrow* vortragen.

---

35 Dorsen: *The Sublime and the Digital Landscape*, 64–65.

## 6. Ergebnisse

Digitalisierung im Theater bedeutet also nicht nur eine technische Unterstützung altbekannter Abläufe. Sie kann eingesetzt werden, um die ästhetischen Möglichkeiten des menschlichen Theaters zu steigern, muss dafür aber mitunter eine radikale Trennung der Sphären von Performern und Zusehern hinnehmen (*Black Flags*). Sie kann den Einsatz von Maschinen auf der Bühne in metaphorischer Absicht ermöglichen und das Theater so zum bewussten Erfahrungsraum der ja ganz realen Kopräsenz von Mensch und Maschine machen (*Liliom*). Die Erzeugung von Theater für die VR-Brille (*kinesphere*) stellt die klassischen Konzepte zentraler Merkmale des Theaters weitgehend auf den Kopf: Neue Blickwinkel, erhöhtes Immersionspotenzial werden erkaufte um den Preis der Abwesenheit der Darsteller und der Isolation des Zuschauers beim Zusehen. Theater wird zur individuellen Erfahrung, verliert seinen Charakter als öffentliches Geschehen und als Forum für eine öffentliche Debatte. Der Einsatz von Algorithmen in der Stückproduktion (Annie Dorsen) schließlich macht erneut übermenschliche Leistungen möglich, setzt aber eine neue Instanz in die theatrale Grundsituation ein: Nun erzeugt die KI die Details eines Stücks, nicht mehr ein Mensch.

## Kopräsenz in/durch Theaterkritik

Zum Diskurs über Grenzen im Theater und in der medialen Öffentlichkeit am Beispiel von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater

Andrea Dassing (Rennes)

### 1. Einleitung

„Eine Kritik ist auch nur ein weiterer Weg, uns die Welt zu erklären, in der wir leben. Eine Kritik ist auch nur eine Geschichte, die wir zuerst uns selbst erzählen und dann dem Leser. Eine Kritik ist auch nur ein Versuch, der Wirklichkeit eine Form zu geben.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten leitet der Theaterkritiker Georg Diez seine Überlegungen über die Beschaffenheit und die Aufgaben einer Theaterkritik ein. Diese soll, so der hier formulierte Anspruch, den Leser\*innen die Welt erklären und der Wirklichkeit eine Form geben – oder es zumindest versuchen.

Doch welche „Wirklichkeit“, welche „Welt“ sind hier gemeint? Ist es die des Theaters, der erlebten Aufführung: sinnliche Eindrücke, Empfindungen, Reaktionen? Oder geht es in einem weiteren Sinne auch um die Wirklichkeit ‚draußen‘, ‚außerhalb‘ des Theaters – diejenige, *über* die das Theater spricht bzw. aus der heraus das Theater erst entsteht? Wie trennscharf lassen sich diese beiden ‚Wirklichkeiten‘ überhaupt voneinander unterscheiden? Oder anders gefragt: In welchem Verhältnis stehen sie zueinander?

In diesem Beitrag möchte ich Kopräsenz in bzw. durch Theaterkritik untersuchen. Dabei geht es um das Verhältnis von An- und Abwesenheit in verschiedenen Hinsichten sowie die Fragen, in welchem Verhältnis das Theater und die sogenannte ‚Wirklichkeit‘ stehen und welche Rolle die Theaterkritik als Text bzw. die für die Theaterkritik verantwortliche Person bei der Gestaltung dieses Verhältnisses spielt. Über die Theaterkritik lässt sich – so die Ausgangsthese – ein Blick auf gesellschaftliche Zustände werfen. Als eine Instanz an der Grenze zwischen dem Theater und einer breiteren medialen Öffentlichkeit eröffnet sie einen doppelten Blick, der

---

1 Diez, Georg: Theater, in: Schalkowski, Edmund (Hg.): Rezension und Kritik, Konstanz 2005, 295–306, hier 295.

sich nicht nur auf die Themen und Phänomene selbst, sondern auch darauf richtet, in welchen diskursiven Mustern über diese nachgedacht wird.

Die hier vorzunehmende Untersuchung erfolgt in zwei Schritten: Zunächst wird in einer grundsätzlichen Reflexion danach gefragt, wie Kopräsenz bzw. das Verhältnis von An- und Abwesenheit in Bezug auf Theaterkritik und die Rolle des Theaterkritikers/der Theaterkritikerin gedeutet werden kann. Anschließend steht am Beispiel ausgewählter Rezensionen zu Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater in der Spielzeit 2014/15 die Frage nach der Kopräsenz als Gegenstand der Theaterkritik im Fokus: Welche Sichtweisen auf das Thema Flucht und Asyl – aber auch: welches Verständnis von Theater und seiner gesellschaftlichen Position – werden in den ausgewählten Stimmen der Kritik sichtbar? Welche Momente und Formen der Kopräsenz werden benannt und wie werden sie eingeordnet, interpretiert und bewertet?

## 2. Kopräsenz durch Theaterkritik

In einer Minimaldefinition lässt sich *Theaterkritik* als ein Text beschreiben, der sich auf eine oder mehrere Theateraufführungen bezieht. Eine *Aufführung* ereignet sich Erika Fischer-Lichte zufolge „in der und durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“<sup>2</sup>. Damit eine Aufführung zustande kommen kann, müssen sich, so Fischer-Lichte,

zwei Gruppen von Personen, die als ‚Handelnde‘ und ‚Zuschauende‘ agieren (...) zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort versammeln und dort eine Situation, eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen. Die Aufführung entsteht aus ihren Begegnungen – aus ihrer Konfrontation, aus ihren Interaktionen.“<sup>3</sup>

Weiterhin begreift Fischer-Lichte die Aufführung als ein Ereignis. Als solches ist sie „einmalig und unwiederholbar“<sup>4</sup>. Das unmittelbare Erleben einer Theateraufführung ist damit grundsätzlich auf physische Anwesenheit

---

2 Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, in: Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, 11–26, hier 11.

3 Fischer-Lichte: Einleitende Thesen, 11.

4 Fischer-Lichte: Einleitende Thesen, 22.

angewiesen, denn die Aufführung ist an einen bestimmten Ort und an eine bestimmte Zeit gebunden.<sup>5</sup>

Die Theaterkritik stellt angesichts dieser Flüchtigkeit der Theaterraufführung den Versuch einer Fixierung dar. Sie will in gewisser Weise den zeitlich wie auch räumlich eng begrenzten Rahmen der Aufführung ausdehnen. Gunter Reus bemerkt hierzu: „Es [das Theater] ist nie völlig kontrollierbar und nie gleich. Es zeigt sich stets als Spiel. Theater ist vergänglich, einmalig, und Theaterkritik hält für das Publikum etwas von dem Vergänglichen, Einmaligen fest. Sie dokumentiert.“<sup>6</sup> Der oder die Theaterkritiker\*in nimmt dabei die Rolle eines oder einer Konservator\*in ein. Seine oder ihre Aufgabe ist es zunächst einmal, selbst physisch – und möglichst auch geistig – anwesend zu sein und ihr eigenes Erleben in eine Sprache zu übertragen, die den Abwesenden, die später die Kritik lesen, das Geschehene erfahrbar macht und sie imaginär an der Aufführung teilhaben lässt.<sup>7</sup>

Der oder die Kritiker\*in ist als ‚professionell Zuschauende\*r‘ zudem eine Art Stellvertretung des anwesenden Publikums, die sich an ein nicht anwesendes (zumindest potenzielles) Publikum richtet.<sup>8</sup> Er oder sie übermittelt Informationen und vermittelt auf diese Weise zwischen An- und Abwesenheit. Die Theaterkritik ist der Ort, an dem die Kopräsenz von Darsteller\*innen und Publikum exemplarisch festgehalten und reflektiert wird. Dabei befindet sie sich an der Schnittstelle zwischen Theater und einer breiteren medialen Öffentlichkeit. Die Kritik soll deshalb, wie Georg Diez festhält, „ein Ansprechpartner sein in verschiedene Richtungen“<sup>9</sup> und dabei immer den Blick auf beide Seiten richten: „auf das Werk, das seine Interpretation aus sich heraus gebiert, und auf die Welt, das seine [sic] Fragen und Forderungen an das Werk hat“.<sup>10</sup> In dieser grenzüberschreitenden Funktion trägt sie die Geschehnisse auf dem Theater in die über physische Kopräsenz hinausgehende breitere Öffentlichkeit; als extern bleibende Stellvertretung spiegelt sie zugleich auch Publikumperspektiven an das Theater zurück.

---

5 Digitale Theaterformen und damit verbundene Fragen von Ko-Präsenz und Leiblichkeit seien an dieser Stelle ausgeklammert, da sich die folgenden Überlegungen nur auf analoges Theater beziehen werden.

6 Reus, Gunter: Ressort Feuilleton. Kulturjournalismus für Massenmedien, Konstanz 1999<sup>2</sup>, 86.

7 Vgl. Reus: Ressort Feuilleton, 92–95.

8 Vgl. Lingnau, Fee Isabelle: Theaterkritik. Praxis und Theorie ihrer produktiven Möglichkeiten am Beispiel Herbert Iherings, Leipzig 2013, 4–6.

9 Diez: Theater, 295.

10 Diez: Theater, 304.

Um diese Aufgabe angemessen erfüllen zu können, braucht es nach Einschätzung von Diez ein passendes Verhältnis von Nähe und Distanz. „Ein Kritiker kann nie ganz Teil des Abends sein“, so Diez, denn „es bleibt immer ein Restabstand“, der weder zu groß sein dürfe, um sich der Aufführung nicht zu verschließen, noch zu klein, da man sonst „vor lauter Nähe nichts mehr“ sehe.<sup>11</sup>

Das Theater selbst steht dabei nicht außerhalb der Zeit, sondern es greift – so Reus – „die Konflikte seiner Umgebung auf. Das vergängliche Spiel mit der Maske ringt immer auch um die Bewältigung der Gegenwart. [...] Theater ist Zeitkritik. Theaterkritik, die öffentlich beobachtet, festhält und bewertet, wird es ebenfalls.“<sup>12</sup> Somit hält Theaterkritik über die Beschäftigung mit dem Theater stets auch eine Auseinandersetzung mit der Welt bereit: „Jede Kritik kann uns etwas über die Welt erzählen, sei es über die Menschen, die in dieser Welt leben, sei es über die Art, wie diese Welt, wie diese Gegenwart, wie eine Vergangenheit funktioniert.“<sup>13</sup>

Wie wird nun in diesem speziellen ‚Medium‘ der Theaterkritik Kopräsenz als Gegenstand verhandelt? Für diesen zweiten Punkt beziehe ich mich auf Theaterkritiken, die zu der Aufführung von *Die Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater in der Spielzeit 2014/15 erschienen sind.

### 3. Ko-Präsenz in Theaterkritik am Beispiel Jelinek/Stemann: Die Schutzbefohlenen (2014)

#### Ringen um Sprecherpositionen<sup>14</sup>

Die wohl naheliegendste Dimension der Ko-Präsenz, die in den Kritiken thematisiert wird, betrifft die physischen Ko-Präsenzen auf der Theaterbühne. Es werden zwei bzw. drei Personengruppen benannt: die professionellen Schauspieler\*innen des Thalia Theaters einerseits und die geflüch-

---

11 Diez: Theater, 300.

12 Reus: Ressort Feuilleton, 86–87.

13 Diez: Theater, 304.

14 Unter Sprecherpositionen sind aus diskurstheoretischer Sicht diejenigen „Rollenkomplexe“ zu verstehen, die als legitim Sprechende im Diskurs vorgegeben werden (z. B. als Expertin auf einem Gebiet, als Betroffener, als Zeitzeugen etc.). Vgl. Keller, Reiner: Zur Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse, in: Keller, Reiner/Truschkat, Inga (Hg.): Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. Band 1: Interdisziplinäre Perspektiven, Wiesbaden 2013, 27–68, hier 37–39.

teten Laiendarsteller\*innen andererseits. Zwischen den Thalia-Schauspieler\*innen wird mitunter eine weitere Differenzierung vorgenommen: die drei männlichen, *weißen* Darsteller Felix Knopp, Daniel Lommatzsch und Sebastian Rudolph, die den Beginn der Aufführung markieren und damit zunächst die Bühne einnehmen, und drei weitere Schauspieler\*innen – Ernest Allan Hausmann, Thelma Buabeng und Barbara Nüsse –, die zu einem späteren Zeitpunkt die Bühne betreten und dort ihren Platz einfordern. Bei dieser Unterscheidung anhand der gesellschaftlichen Marker Hautfarbe und Geschlecht gehe es, so heißt es in der *taz*, um „Zuschreibungsgruppenbildung“.<sup>15</sup> Diese Markierungen werden wiederum als bedeutungsvoll für die Aushandlung eingeordnet, die sich dann auf der Bühne abspielt, wenn die Schauspieler\*innen und später der ‚Flüchtlingschor‘ miteinander – so der Wortlaut in der *Kreiszeitung* – „um den Text ringen und um die Selbstverständlichkeit ihrer Anwesenheit“.<sup>16</sup> Ko-Präsenz lässt sich hier als die Frage nach dem Recht auf Anwesenheit fassen. Wer wird als selbstverständlich anwesend wahrgenommen und wessen Anwesenheit erscheint erklärungsbedürftig? Diese Frage wird in der gleichen Rezension gedeutet als „[d]ie Frage, wer hier wen vertritt, wer für wen sprechen darf“.<sup>17</sup> Robert Matthies (*taz*) spitzt diese Deutung noch weiter zu: „Das Ringen um Sprache wird zum Kampf um Sprechpositionen.“<sup>18</sup> Seine Rezension ist durchzogen von Verben wie „erobern“,<sup>19</sup> „verdrängen“<sup>20</sup> oder „verbannen“,<sup>21</sup> die auch metaphorisch eine kriegerisch-aggressive Auseinandersetzung um die Bühne und damit um das Recht zu sprechen evozieren.<sup>22</sup> Die Ko-Präsenz der drei genannten ‚Gruppen‘ wird als ein Vorführen dieses von Gewalt und Machtasymmetrien durchzogenen Aushandlungsprozesses interpretiert: Stemann

15 Matthies, Robert: Kampf um die Sprache, in: *taz*, die tageszeitung, 06.09.2014.

16 Schnell, Andreas: Entlang der Staatsräson, in: *Kreiszeitung*, 16.09.2014, <https://www.kreiszeitung.de/kultur/urauffuehrung-elfriede-jelineks-die-schutzbefohlenen-hamburger-thalia-theater-regie-nicolas-stemann-3862372.html> [13.03.2023].

17 Schnell: Entlang der Staatsräson.

18 Matthies, Robert: Echte Flüchtlinge gesucht, in: *taz*, die tageszeitung, 16.09.2014.

19 Matthies: Echte Flüchtlinge gesucht.

20 Matthies: Echte Flüchtlinge gesucht.

21 Matthies: Echte Flüchtlinge gesucht.

22 Diesen Konnex zwischen einem Kampf um die Bühne und einem Kampf um die Sprache stellt auch Annette Stiebele in *Die Welt* her, wenn sie schreibt: „Und am Ende übernehmen reale Flüchtlinge mehr und mehr die Bühne, die Schauspieler verstummen.“ Stiebele, Annette: Die große alte Dame des Theaters. Barbara Nüsse hat mit Elfriede Jelineks „Die Schutzbefohlenen“ Premiere am Thalia, in: *Die Welt Hamburg*, 12.09.2014.

mache in seiner Inszenierung „Rassismus und Diskriminierung im Theater zum Thema“.<sup>23</sup> Die Ko-Präsenz der Gruppen von Akteur\*innen auf der Bühne realisiert sich in dieser Darstellung nicht als Nebeneinander oder gar Miteinander, sondern als konfrontatives Gegeneinander.

Dieses Ringen um die Frage ‚Wer spricht für wen?‘ wird in den Theaterkritiken auch als An- und Abwesenheit einer eigenen Stimme thematisiert. Der Kritiker der *Zeit* etwa schreibt:

Schon bevor die eigentliche Aufführung beginnt, bewegen sich 28 meist afrikanische Asylbewerber auf der Bühne. Im Hintergrund sind kurze Videosequenzen zu sehen, in denen sie ihre Schicksale schildern. Dann treten drei junge Schauspieler nach vorne, die ihnen ihre Stimme leihen, so wie die österreichische Dramatikerin und Autorin Elfriede Jelinek in ihrem Stück [...] ihnen ihre Sprache gibt.<sup>24</sup>

Dem widerspricht der Rezensent der *Kreiszeitung*:

Jelinek, heißt es in der Ankündigung des Abends, leihe den Flüchtlingen ihre Stimme. Was sich im Verlauf der zweistündigen Inszenierung als wenig zutreffend erweist. Es ist dem Theater an sich geschuldet, dass es sich die Stimme Jelineks leiht, die hier unverkennbar aus dem Text spricht [...]. Stemann fügt dem mindestens noch eine Ebene hinzu: Er leiht sich sozusagen die Stimmen der Flüchtlinge.<sup>25</sup>

Aus der Perspektive der Ko-Präsenz ließe sich diese Konstellation als eine Form der Anwesenheit der Autorin in ihrem und durch ihren Text interpretieren. Zugleich wird die Frage aufgeworfen, inwiefern die Geflüchteten selbst, trotz ihrer körperlichen Präsenz auf der Bühne, auch mit ihrer eigenen Stimme anwesend sind. Mit dieser Frage setzt sich Birgit Schmal-mack auf *hamburgtheater.de* auseinander und kommt zu dem Schluss, dass durch Jelineks Text eine „Vereinnahmung“ stattfinde, gegen die sich der „Chor der Flüchtlinge“ letztlich wehre: „Sie [die Geflüchteten] erzählen ihre eigenen Geschichten in einer selbst gewählten Sprache.“<sup>26</sup> Christine Wahl kommentiert dazu im *Tagesspiegel*: „Wer anderen, wie wohlmeinend

---

23 Matthies: Echte Flüchtlinge gesucht.

24 Greven, Ludwig: Hamburger Asyl-Theater, in: Zeit Online, 15.09.2014, <https://www.zeit.de/hamburg/kultur/2014-09/lampedusa-thalia-hamburg> [04.02.2026].

25 Schnell: Entlang der Staatsräson.

26 Schmal-mack, Birgit: Die uneingeladenen Gäste, in: hamburgtheater, 13.09.2014, <http://www.hamburgtheater.de/hamburgtheater-a-z/hh-theater-a-h/die-schutz-erfohlenen.html> [04.02.2026].

auch immer, seine Stimme leiht, nimmt ihnen die eigene zugleich weg.“<sup>27</sup> Ko-Präsenz wird hier als Überschreibung gedeutet, insofern die Autorin sich die Stimme der Geflüchteten aneigne und diese damit letztlich zum Verstummen bringe.

Das Verhältnis von Stimme und Körper wird in den Kritiken anhand eines weiteren Inszenierungselementes thematisiert, nämlich der Bühnenergebnisse *vor* dem offiziellen Beginn der Aufführung. In der *Kreiszeitung* wird die Szenerie so beschrieben: „Sie liegen auf dem Boden und sprechen zu uns von einem Bildschirm: Flüchtlinge aus Hamburg sind im Thalia-Theater zu Gast.“<sup>28</sup> Die Geflüchteten lauschen ihren eigenen Fluchtgeschichten, sind Erzähler\*innen und Zuhörer\*innen zugleich. In diesem Moment kommt es zu einer gleichzeitigen Anwesenheit von Körper und Stimme, die aber nicht ineinander fallen, sondern voneinander abgekoppelt und stattdessen medial vermittelt sind. Intermedialität erzeugt so eine Art Ko-Präsenz der Geflüchteten mit ihren eigenen Erzählungen.

## Theater und ‚Wirklichkeit‘

Im Blick auf die Lebenswirklichkeit der Geflüchteten wird ein prekäres Verhältnis zwischen der Kunstszene und der Welt außerhalb des Theaters deutlich. Die Ko-Präsenz der Geflüchteten mit professionellen Schauspieler\*innen auf der Bühne wird in den Theaterkritiken auch als ein juristisches Problem thematisiert. Die Anwesenheit des ‚Flüchtlingschores‘ ist in rechtlicher Hinsicht keine Selbstverständlichkeit, da ein Großteil der beteiligten Geflüchteten über keine Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis verfügt und sich deshalb die Frage stellt, wie sie für ihre Mitwirkung angemessen entlohnt werden können. Das Thalia Theater als Institution wird in diesem Zusammenhang zu einem Akteur, der mit den politischen Verantwortlichen in Verhandlungen für und über die Geflüchteten tritt, um Sondergenehmigungen für diese zu erwirken. Diese Problematik und die Rolle des Thalia Theaters selbst wird in der Rezeption mehrfach thematisiert.<sup>29</sup> Die Rezen-

---

27 Wahl, Christine: Kunst oder Keule. Wenn Theater zur Eingreiftruppe wird, in: Der Tagesspiegel, 17.02.2015, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/politik-und-aktion-im-theater-kunst-oder-keule/11381108.html> [04.02.2026].

28 Schnell: Entlang der Staatsräsön.

29 Simone Kaempf (*taz*) geht in ihrer Doppelbesprechung zweier Jelinek-Inszenierungen (*Die Schutzbefohlenen* von Nicolas Stemann und *Strahlende Verfolger* von Karin Beier) näher auf die Situation der 28 beteiligten Geflüchteten ein, insbesondere auf

sent\*innen der *taz* und der *Kreiszeitung* verweisen auf den im Stück selbst von einem Mitglied des Chors geäußerten Vorwurf, Intendant Joachim Lux habe aufgrund der fehlenden Arbeitserlaubnis bis zuletzt Vorbehalte gegen die Mitwirkung zumindest eines Teils der Geflüchteten gehabt und sich nicht genug für diese eingesetzt. Zu dieser Kritik positionierte Lux selbst sich nach dem Schlussapplaus und wies sie als falsche Anschuldigung zurück.<sup>30</sup> Auf offener Bühne, aber nicht mehr gerahmt als Teil der Aufführung, bezog sich damit auf Aussagen, die selbst als Teil des Stücks geäußert wurden. „Dabei wäre das, als Theater gelesen, ein durchaus pikanter Hinweis darauf, dass sich die Freiheit auch in den Tempeln der Kunst immer noch entlang der Staatsräson bestimmt“<sup>31</sup> – so der abschließende Kommentar des Rezensenten Andreas Schnell (*Kreiszeitung*). In der Rahmung als Kunst sieht Schnell somit das Potenzial, diesen die Inszenierung begleitenden Konflikt auf eine grundsätzlichere Ebene zu heben und als (selbst-)kritischen Metakommentar auf die Mechanismen des Kunstbetriebs selbst zu verstehen. Kunst und ‚Wirklichkeit‘ werden direkt aufeinander bezogen. Im *FOCUS* findet sich angesichts der Frage nach einer angemessenen Bezahlung die folgende Formulierung: „Und so bricht die Wirklichkeit in die Welt des Theaters.“<sup>32</sup>

Dieses Zitat eröffnet noch eine weitere Ebene der Ko-Präsenz, nämlich die der ‚Wirklichkeit‘ in der Welt des Theaters, die hier in Opposition zueinander gestellt werden. Es scheint, als sei die Wirklichkeit eben nicht selbstverständlich im Theater präsent, weshalb es einer Betonung dieser ‚Ko-Präsenz‘ bedürfe. Damit wird auch eine Aussage über das Theater getroffen, welches offenbar als ein Ort fern von der Wirklichkeit angenommen wird – vielleicht ein Ort der Fiktion, der Utopie, der Weltflucht? Diese ‚Wirklichkeit‘, von der hier die Rede ist, wird direkt durch die Anwesenheit ‚echter‘ Geflüchteter und durch ihr ‚echtes‘ Problem – den unsicheren Aufenthaltsstatus – ins Theater geholt. Sie werden als das Element wahrgenommen, das den Rahmen des Spiels, des Uneigentlichen durchbricht.

---

die juristische Problematik der 16 Mitwirkenden aus der sogenannten Lampedusa-Gruppe, deren Aufenthaltsstatus in Hamburg zum damaligen Zeitpunkt nicht geklärt war. Vgl. Kaempff, Simone: So eine Art deutsches Wesen, in: *taz*, die tageszeitung, 23.09.2014.

30 Vgl. Schnell: Entlang der Staatsräson; Matthies: Echte Flüchtlinge gesucht.

31 Schnell: Entlang der Staatsräson.

32 o. A. / dpa: Lampedusa auf der Thalia-Bühne. Ein Schandfleck für Europa, in: *FOCUS Online*, 19.09.2014, [https://www.focus.de/kultur/kunst/theater-die-schutzbefohlenen-feiern-premiere-im-hamburger-thalia-theater\\_id\\_4130653.html](https://www.focus.de/kultur/kunst/theater-die-schutzbefohlenen-feiern-premiere-im-hamburger-thalia-theater_id_4130653.html) [13.03.2023].

Susanne Kunckel skizziert in der *Welt am Sonntag* im Vorfeld der Premiere, was das Publikum erwarten wird:

Alle Akteure werden sich ins Wort fallen oder synchron reden, moralische Sicherheiten zerpfücken, Selbstgewissheiten stören und alles, was so durch Köpfe und Medien rauscht, zur Sprache bringen. Bis Wirklichkeit in die Veranstaltung dringt, sie stört und mit ihr interagiert. Die Schauspieler verstummen, wenn am Ende reale, in Hamburg gestrandete Flüchtlinge, [sic] die Bühne füllen und für kurze Zeit eine Stimme bekommen.<sup>33</sup>

Die ‚Wirklichkeit‘ wird hier an die leibliche Ko-Präsenz geflüchteter Menschen gekoppelt. Auch hier wird die räumliche Vereinnahmung der Bühne mit der An- und Abwesenheit der eigenen Stimme in einen direkten Zusammenhang gestellt; die Bühne erfährt damit eine Deutung als Raum des Sprechens.

Dieser Gedanke der Ko-Präsenz von Theater und Wirklichkeit lässt sich allerdings auch umkehren. Die Frage lautet dann nicht: ‚Wie kommt die Wirklichkeit ins Theater?‘, sondern: ‚Wie kommt das Theater in die Wirklichkeit?‘ So zitiert der Rezensent der *ZEIT* den Intendanten des Thalia Theaters, Joachim Lux, und den Regisseur der Inszenierung, Nicolas Stemann, denen es darum gehe, „eine neue Haltung zu diesem Thema und längerfristige Lösungen für das Zusammenleben zu finden“.<sup>34</sup> Hierin schwingt zumindest die Hoffnung mit, durch das Theater einen Anstoß zu geben, der einen Widerhall außerhalb des Theaters findet, und so, um die Formulierung von Gunter Reus noch einmal aufzugreifen, einen Beitrag zur „Bewältigung der Gegenwart“<sup>35</sup> zu leisten.

#### 4. Konklusion

Ziel meiner Ausführungen war es zu zeigen, dass sich anhand von Theaterkritik – hier ganz konkret bezogen auf die Aufführung von *Die Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater – das Verhältnis von An- und Abwesenheit auf mehreren Ebenen beleuchten lässt. Die Theaterkritik übernimmt eine Mittlerfunktion, über die das Geschehen auf der Bühne nach außen getragen, die Perspektive des Publikums wiederum ins Theater ge-

---

33 Kunckel, Susanne: Energie und Anarchie, in: *Welt am Sonntag*, 07.09.2014.

34 Greven: *Hamburger Asyl-Theater*.

35 Reus: *Ressort Feuilleton*, 86.

tragen werden kann. Sie setzt sich dabei nicht nur mit dem Bühnengeschehen, sondern auch mit dem Weltgeschehen auseinander. Dies dürfte an der Analyse einiger Rezensionen zu *Die Schutzbefohlenen* ersichtlich geworden sein, denn gerade in der Rezeption dieser Theaterproduktion werden – über die künstlerische Ebene hinaus – ethische und juristische, aber auch politische Fragen diskutiert. In den untersuchten Kritiken kommt Ko-Präsenz in mehrfacher Hinsicht zur Sprache. Die Art und Weise, wie hierbei die im Stück aufgerufenen Diskurse um Flucht, Asyl und die Grenzen Europas aufgegriffen und kommentiert werden, zeigt einen Ausschnitt aus der gesamtgesellschaftlichen Diskurslandschaft. Sie lässt aber auch Einblicke zu, wie über Theater an sich und seinen Stellenwert innerhalb unserer Gesellschaft nachgedacht wird.

## Gemeinsam einen Raum schaffen

### *Theater ohne Bühne* und das beauftragte Publikum

Anna Volkland (Berlin)

„Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin.“ (Antonin Artaud 1932)<sup>1</sup>

„Raum ist nicht gegeben, sondern wird durch die Interaktion von Raumkörpern oder menschlichen Handlungen bestimmt.“ (Stephan Günzel 2006)<sup>2</sup>

„Im Theater des 18. Jahrhunderts schien kaum etwas so klar und unproblematisch zu sein wie die aktive Rolle des Publikums. Anlässlich einer Theateraufführung im Februar 1776 schreibt der *Chester Chronicle*, dass das Publikum derart verärgert über die Vorführung war, ‚that numbers of the audience [...] got upon the stage; several persons were knocked down, and many turned out of the house. A man was thrown from the gallery, but saved himself from hurt by hanging on the chandelier‘.“ (Doris Kolesch 2018)<sup>3</sup>

#### 1.

Räumliche Grenzen sind – nicht nur, aber besonders im Theater – menschengemacht und können entsprechend überschritten werden. Nur was dann? Welche Arten von *Begegnungen* finden so statt? Es spielt eine we-

---

1 Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest), in: Ders.: Das Theater und sein Double. Übersetzt v. Gerd Henninger, ergänzt v. Bernd Mattheus, Berlin 2012, 116–131, hier 125.

2 Günzel, Stephan: Einleitung, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. In Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch u. Roger Lüdeke, Frankfurt/M. 2006, 9–43, hier 41.

3 Kolesch, Doris: Theaterpublikum – das unbekannte Wesen. Annäherungen an eine vernachlässigte Figur, in: Behn, Marcel/Boesch, Géraldine/Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hg.): Publikum im Gegenwartstheater, Berlin 2018, 14–33, hier 16.

sentliche Rolle, ob etwa Publikum selbstermächtigt eine Bühne entert – dies ist sicherlich eine *Aktion*, vielleicht sogar im Artaud’schen Sinne, aber wohl keine Kunst mehr: mögliche Brüche und Verletzungen sind real – oder ob dem Publikum von Seiten der Künstler:innen eröffnet wird, dass es nun keine Bühne zur distanzierten Betrachtung mehr gäbe. Im Folgenden soll eben dieses Phänomen der von den Theaterschaffenden selbst geöffneten oder vielleicht auch *versteckten* Bühne befragt werden – vor allem in Hinblick auf die emanzipatorischen Hoffnungen, die sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts damit vielleicht noch verbinden.

Öffentliche Theater in Deutschland werden mitunter als „Erfahrungsräume der Demokratie“ charakterisiert (so etwa durch den Dramaturgen Harald Wolff 2016).<sup>4</sup> Als durch die Meinungs- wie Kunstfreiheit verfassungsrechtlich geschützte kulturelle Institution können sie für alle nur denkbaren gesellschaftlichen Fragen Aufmerksamkeits- und Diskussionsräume eröffnen und eine möglichst vielfältige Gesellschaft einladen und einbeziehen. Diese Idee des Theaters als „Erfahrungsraum der Demokratie“ beschränkt sich aber nicht auf das diskursive Verhandeln von als gesellschaftlich relevant bis dringlich empfundenen Frage- oder Problemstellungen innerhalb einer Bühnenszenierung, im nachfolgenden Publikumsgespräch, in einer im Theaterhaus stattfindenden Diskussionsveranstaltung oder innerhalb eines (potenziell) auch Nichtpublikum einbindenden öffentlichen Diskurses in verschiedenen Publikationsmedien (auch online). Gemeint sein kann vor allem auch die physische, sinnliche, eben *erfahrbare* Dimension von Theater: die grundsätzlich *soziale Verfasstheit* jeder (analogen) Aufführungssituation, in der sich verschiedene Menschen bzw. Akteur:innen<sup>5</sup> bestenfalls ganz verschiedener Herkünfte und vielfältig divers (tatsächlich aber immer noch sozial eher homogen) am gleichen Ort *kopräsent* aufhalten und in der sie mindestens temporär ‚irgendwie‘ in Beziehung zueinander treten, auch wenn sie offiziell gekommen sein mögen, um sich in Beziehung zu etwas Drittem – oft im wahrsten Sinne des Wortes – *zu setzen*: zur Aufführung, deren Teil sie sein werden.

---

4 Wolff, Harald: Goldene Zeiten. Debatte um die Zukunft des Stadttheaters, in: nachtkritik.de, 08.11.2016, [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12994:erfahrungsraeume-der-demokratie&catid=101:debatte&Itemid=84](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12994:erfahrungsraeume-der-demokratie&catid=101:debatte&Itemid=84) [14.03.2025].

5 Mein Fokus liegt auf menschlichen Akteur:innen, aber natürlich sind Interaktionen nicht auf sie beschränkt.

Das ‚demokratische Potenzial‘, das sich vielleicht am besten als die für alle Anwesenden geltenden Gestaltbarkeiten einer Aufführungssituation beschreiben ließe, gerät dabei vor allem mit den jeweiligen theatralen Orten, Räumen (in den Worten Michel de Certeaus ist „der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht“<sup>6</sup>) und Verhaltensregeln – vor allem für das Publikum – in den Blick. Es lassen sich ganz verschiedene Arten und Weisen des *Inbeziehungtretens* in theatralen Räumen konstellieren, die der Kopräsenz als bloßer Anwesenheit im Rahmen einer Aufführung spezifische Qualitäten und Handlungspotenziale hinzufügen: Sie können vom üblichen sozial erwünschten *Nicht-Stören* der anderen Anwesenden und des Bühnengeschehens bis zu erbetenen *Interaktionen* aller Versammelten in jeder denkbaren Intensität und Intimität reichen, die als ein nur noch in Teilen vorverabredbares Aufführungsgeschehen einen eingegrenzten Bühnenspielbereich ganz bewusst überschreiten.

Diese Formen eines Theaters, das sich nicht mehr als still zu betrachtendes Bühnengeschehen analysieren lässt, die u.a. als partizipativ, immersiv, *long durational*, sozial engagiert oder *applied*, als Happening, Intervention bzw. noch einmal anders benannte *theatrale Aufführungspraxis* bezeichnet werden könnten, werden im Folgenden näher betrachtet. Dabei wird nicht gesagt, dass es sich dabei *per se* um besonders demokratische, emanzipatorische oder egalitäre Theaterformen handelt, da das vom Stillsitzgebot ‚befreite‘ Publikum zunächst vor allem neue Rollen zugewiesen bekommt, die es in einigen Fällen tatsächlich selbst mitgestalten, in anderen – und das ist die Regel – aber nur annehmen oder verweigern (oder eventuell auch missverstehen) kann.

Bevor diese Zusammenhänge weiter entfaltet werden und der Fokus auf ein theatrales Festivalprojekt im öffentlichen Raum gerichtet wird (*Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt*, 2003) – dem es gelungen zu sein scheint, die bloße Kopräsenz von Kunst und Alltag sowie von verschiedenen *Anwesenden* am Ort einer Plattenbausiedlung über mehrere Tage hinweg zu transformieren zu einem Engagement für einen durchaus gemeinsam gestalteten theatralen Raum der Feier und neuen Begegnungen – sollen zwei Beispiele für vergleichsweise einfache, ein Publikum als Mitspieler:innen

---

6 de Certeau, Michel: Praktiken im Raum, in: Dünne/Günzel (Hg.): Raumtheorie, 343–353, hier 345.

adressierende Formen eines von mir so genannten *Theaters ohne Bühne* sehr knapp beschrieben werden.<sup>7</sup>

I.

*Oktober 2008, eine nächtliche Fahrt im „Wagner-Taxi“ durch Leipzig. Versprochen worden war eine Art Roadmovie oder Kriminalhörspiel, was man sich genau darunter vorstellen soll, weiß keiner. Der Chauffeur schweigt, wir Fahrgäste schauen aus dem Fenster und plaudern. Nach höflicher Bitte um Erlaubnis schaltet der Fahrer irgendwann das Radio ein – wir hören Musik, schließlich eine Stimme. Als mitten auf einer Kreuzung plötzlich jemand im Affenkostüm auftaucht und ein Pappschild mit einer Aufschrift hochhält, beginnen wir, die Welt draußen aufmerksamer zu betrachten, bemerken Zusammenhänge zwischen dem, was zu hören, und dem, was zu sehen ist – oder bilden sie uns ein. Irgendwann gegen Ende der Fahrt erscheinen einige skurrile Gestalten, die wir inzwischen bereits öfter gesehen haben, reißen die Wagentüren auf, ungemütlich kalte Luft dringt ein. Sie zerren den Chauffeur heraus – eine maskierte Braut, eigentlich ein junger Mann, steigt ein – er ist offensichtlich kein Chauffeur, der Fahrstil beunruhigt ein wenig...<sup>8</sup>*

II.

*Februar 2009. Gespielt wird ein Gesellschaftsspiel im in ein Casino verwandelten Sternfoyer der Berliner Volksbühne – das Ziel ist es, einzeln oder kollektiv als Spieler:innengemeinschaft eines Tisches zum Orgasmus zu kommen – bildlich gesprochen. Jeder Besucher, jede Besucherin bekommt eine fiktive Identität als Sexualstraftäter zugewiesen – die entsprechenden Fakten sind dem Text auf den Karten zu entnehmen, die entzogen werden dürfen, andere Eigenschaften sind zu erwürfeln, den*

---

7 Die nachfolgenden Beschreibungen sind leicht veränderte Zitate aus der Einleitung meiner Diplomarbeit „Theater ohne Bühne“. Raumin szenierungen im zeitgenössischen Theater“ (April 2009, Hochschule für Musik und Theater Leipzig).

8 Mein hier zitierter Erfahrungsbericht bezieht sich auf folgende Theaterarbeit (im Oktober 2008): *DER TOD DES ENGELS 2.0. (Wagner-Taxi)*. Ein Roadmovie-Kriminal-Hörspiel von Christian Mahlow und Henrieke Beuthner, UA am 24.10.2008, eine Produktion des Werkstattmacher e.V. am LOFFT Leipzig.

*Spieler:innen*namen darf mensch sich selbst geben. Ein:e an jedem der Tische befindliche:r, als Croupier gekleidete:r Akteur:in erklärt die Regeln und sorgt für den reibungslosen Ablauf des Spiels, ab und zu tritt ein ähnlich kostümierter Chor an den Tisch und verkündet Auszüge aus dem „Kontrasexuellen Manifest“. Die Aufführung ist zu Ende, sobald an einem der Tische des Casinos der Orgasmus erreicht wurde – es gibt einen Tusch, man applaudiert und verlässt das Theater befriedigt oder nicht.<sup>9</sup>

Beiden Beispielen war gemeinsam, dass sie ein Publikum in neue Erfahrungsräume einluden, in denen allerdings Verhaltensregeln und Abläufe bereits vorgegeben waren, wenn sie auch vom Publikum erst entdeckt oder erprobt werden mussten. Die Möglichkeiten der Beeinflussung dessen, was passieren würde, waren – wie im gewohnten *Bühnentheater* – hier für das Publikum also noch gering.

Wie oben schon angemerkt: Per se ‚demokratischer‘ (im Sinne einer gemeinsamen Organisation des Theatererlebnisses) geht es ‚ohne Bühne‘ nicht zu. Und das gilt auch für die Frage, wer sich als Publikum adressiert und eingeladen fühlen kann: Das auf den ersten Blick spielerisch enthemmt wirkende Pollesch-Mitmachtheater mit Brettspiel- bzw. intendiertem Casino-Charakter *Du hast mir die Pfanne versaut, du Spiegelei des Terrors!* (2009) setzte etwa voraus, dass mensch es erheiternd finden könnte, sich mit Rauschmitteln als fiktiver ‚Sexualstraftäter‘ zu amüsieren.<sup>10</sup> Zur gewissen kulturellen Exklusivität und Homogenität des Publikums passte dann auch der spätere Aufführungsort für eine zweimalige Wiederaufnahme des „Gesellschaftsspiels“: eine Charlottenburger Galerie für zeitgenössische Kunst.<sup>11</sup>

Im Fall der inszenierten Taxifahrt in *DER TOD DES ENGELS 2.0* (*Wagner-Taxi*) „entlang der Grenzen von Vernunft und Wahnsinn, Realität und Nicht-Realität“, wie es im Ankündigungstext hieß, diffundierte der

---

9 Mein hier zitierter Erfahrungsbericht bezieht sich auf folgende Theaterarbeit (im Januar 2009): *Du hast mir die Pfanne versaut, du Spiegelei des Terrors! Ein Gesellschaftsspiel von René Pollesch mit Gästen*, UA am 07.01.2009 in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin. Das zitierte Manifest (2003) stammt von Beatriz Preciado, heute Paul B. Preciado.

10 Für Menschen, die sexuelle Gewalt erlebt haben, könnte das geforderte Vorlesen bzw. Hören von brutalen, wenn auch mitunter absurd erscheinenden nicht-konsensuellen Sexualpraktiken mindestens unangenehm wirken.

11 In der Galerie Buchholz in Berlin wurde im Rahmen der Ausstellung *Der Dialog ist ein unverständlicher Klassiker* am 16.12.2011 sowie am 22.01.2012 auch *Du hast mir die Pfanne versaut, du Spiegelei des Terrors!* gespielt.

theatrale, inszenierte Kunstraum in den Realraum und verunsicherte das Publikum in der Frage, welcher Deutungsrahmen zu gelten habe.<sup>12</sup> Die im klassischen Bühnentheaterraum versprochene Gewährleistung der Unversehrtheit aller Beteiligten schien angesichts riskanter Fahrmanöver zumindest zeitweise fraglich – allerdings blieben alle Aufführungen unfallfrei.

Im ersten Teil meiner nachfolgenden Überlegungen werde ich nun versuchen, so knapp wie möglich zu skizzieren, worum es sich bei den von mir im Rahmen einer früheren Forschungsarbeit *Theater ohne Bühne* genannten *zeitgenössischen Rauminszenierungen* handelt, für die ich im Zeitraum von etwa zehn Jahren – ab Ende der 1990er Jahre<sup>13</sup> bis in die damalige Gegenwart: Jahresbeginn 2009 – möglichst viele verschiedene Beispiele gesucht, und die ich wenn möglich selbst besucht, beschrieben, analysiert und versuchsweise und vorläufig kategorisiert hatte. Dabei sollte der bewusst paradoxe Begriff eines *Theaters ohne Bühne* in keiner Weise normativ und als ästhetisches oder kulturpolitisches Programm verstanden werden, das zur Abschaffung der Theaterhäuser mit Guckkastenbühne und Schauspielsparte anregen wollte. Er ist vielmehr das Angebot einer analytischen Perspektive auf theatrale Inszenierungen, die Raumordnungen bzw. Raumpolitiken und Strategien der Publikumsorganisation in den Blick nimmt und es ermöglicht, bestimmte Fragen zu stellen – etwa zu Spielregeln und Grenzüberschreitungen, Machtverhältnissen, Freiheit und Verantwortung in Aufführungssituationen, die eben immer auch soziale Situationen sind.

Das eingangs kurz erwähnte Analysebeispiel *Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt* aus dem Jahr 2003 werde ich im dritten Teil dieses Textes näher vorstellen. Diese spezifische Form eines *Theaters ohne Bühne* hatte kaum noch etwas zu tun mit traditionellen europäisch-bürgerlichen Ideen von Theater für ein zum Kunsterleben gekommenes Publikum mit Eintrittskarte – auch deshalb erschien es mir vor einigen Jahren vor dem Hintergrund der schon länger und auch noch nachfolgend viel diskutierten Fragen nach der Zukunft der öffentlich finanzierten Theater und ihrem Verhältnis zu den sie umgebenden sozialen Realitäten besonders interessant. Mit Blick auf die im *Call for Papers* zu unserer Tagung „Theater und pluralistische Gesellschaften: Potenziale der ‚Kopräsenz‘“<sup>14</sup> konstatierten „künstlerischen und institutionellen Herausforderungen für Theater in einer von Pluralität

---

12 Ankündigungstext auf der Internetseite der Werkstattmacher vom 20.10.2008: <https://werkstattmacher.blogspot.com/2008/10/> [14.03.2025].

13 Der gewählte Zeitraum hing in erster Linie mit den Möglichkeiten der Recherchierbarkeit zusammen – und nicht etwa mit dem erstmaligen Auftauchen dieser Formen.

14 Vgl. dazu näher die Einleitung zu diesem Sammelband.

und kultureller Kopräsenz geprägten Gesellschaft“ frage ich abschließend (4.) aber knapp, ob die als niedrigschwellig zugänglich und sozial inkludierend beschreibbare Form eines *Theaters ohne Bühne*, das außerhalb etablierter Kunstorte stattfand, tatsächlich voraussetzungslos und für alle funktionierte?

2.

Was meint nun *Theater ohne Bühne*? – In einer Minimalbeschreibung, die variantenreich erweitert und spezifiziert werden kann, handelt es sich um theatrale Aufführungsformate,<sup>15</sup> die Akteur:innen und Publikum aufeinander treffen lassen an Orten, an denen der Raum, in dem Fiktion und Spiel beginnen (normalerweise also der Bühnenraum), nicht zweifelsfrei vom Realraum (in dem sich normalerweise das zuschauende Publikum aufhält) unterschieden werden kann. ‚Theatral‘ meint hier die noch vorhandene Behauptung einer anderen, von Zufall und Alltag zu unterscheidenden Realität, die aber nicht als illusionistischer Zauber auftritt, sondern absichtsvoll (‚künstlich‘) erzeugt wurde und auf eine Erzählung oder zumindest dramaturgische Struktur verweist. Und so bleiben Momente einer Bühne – Fiktion, Behauptung, Spiel, Lenkung der Aufmerksamkeit, eine bestimmte Dauer etc. – im ‚Theater ohne Bühne‘ bestehen; es fehlt vor allem die Gewissheit, wo und wann diese Momente zu finden sind und wie sich ihnen gegenüber verhalten werden soll.

Diese Ungewissheit über die Grenze zwischen Bühne bzw. Fiktion einerseits und Realität bzw. nicht intendiertem Geschehen andererseits betrifft in einigen Fällen nicht nur das Publikum, sondern auch die Initiator:innen. Allerdings kann es nicht darum gehen, eine Unterscheidung für alle Beteiligten völlig irrelevant werden zu lassen. Der Dramaturg Carl Hege-

---

15 Gemeint sind Arbeiten, die von professionellen Akteur:innen und Veranstalter:innen im Feld der darstellenden bzw. performativen Künste (also evtl. auch der Bildenden Kunst) verortet werden, die sich also im Moment der leibhaftigen Begegnung mit einem Publikum realisieren. Erika Fischer-Lichte beantwortete 2004 die Frage nach der „Differenzierung zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Aufführungen“ mit der Feststellung, dass „weder ihre spezifische Ereignishaftigkeit, noch die besonderen ihnen zugrundeliegenden Inszenierungsstrategien oder die ästhetische Erfahrung, welche sie ermöglichen“ Entscheidungskriterien liefern könnten. Denn: „Es ist vielmehr der institutionelle Rahmen, der darüber entscheidet, ob sie als künstlerisch oder nicht-künstlerisch einzustufen sind“ (Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, 352).

mann stellte etwa nach seinen Erfahrungen mit Christoph Schlingensiefels mehrmonatigem Parteigründungsprojekt *Chance 2000*<sup>16</sup> fest, die Grundverabredung des Theaters laute: „Es darf nicht einfach behauptet werden, Bühne und Zuschauerraum seien äquivalent.“<sup>17</sup> Das Parteiexperiment, das als *Schlingensiefelsche Aktionskunst* verstanden werden wollte, besaß trotz seines radikaldemokratischen Appells und der behaupteten Offenheit einen für Beginn und Ende verantwortlichen (künstlerischen) Autor, der selbst kein Interesse daran hatte, die juristisch korrekt gegründete neue „Partei der letzten Chance“ tatsächlich in den Bundestag zu führen.<sup>18</sup>

Noch augenfälliger als es sowieso in den darstellenden und performativen Künsten mit deutlich markierter Bühne der Fall ist, stellt sich in offenen Aufführungsräumen die Frage nach der *realen sozialen Situation* und dem Umgang mit den beteiligten Menschen, über die im Aufführungsraum eben nicht vollkommen frei verfügt werden kann – anders als etwa Friedrich Schiller es sich gewünscht hatte für das „dritte[], fröhliche[] Reiche des Spiels und des Scheins“, in dem der ästhetische Bildungstrieb den Menschen „von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen als im moralischen entbindet“.<sup>19</sup>

Natürlich kann auch im Illusionsraum Bühne immer *nur so getan werden als ob* – das Einverständnis der Beteiligten, scheinbar zu fliegen, zu sterben, real nackt zu sein etc., vorausgesetzt. Der Idee nach aber ermöglicht das Verfügen über Körper, Technik und Moralvorstellungen im klar gerahmten

---

16 „Rechtzeitig zur Bundestagswahl '98 markiert die Gründung einer eigenen Partei mit dem futuristischen Namen CHANCE 2000 den medienwirksamsten Versuch Schlingensiefels, Kunst und Leben zusammenzuführen. CHANCE 2000 [...] erklärt dem Parteiloseren anhand einer demokratischen Gebrauchsanleitung z.B. den fast unbürokratischen Weg zur Direktkandidatur für den Deutschen Bundestag. [...] Gemeinsames Ansinnen aller Beteiligten ist es, ‚die Politik kunstvoll und die Kunst politisch‘ zu machen. Die PARTEI DER LETZTEN CHANCE ist deshalb auch kein rein politischer Akt, sondern ein Teil der wortwörtlichen Schlingensiefelschen Aktionskunst. Was zählt, ist die Tat, oder wie Schlingensiefel es fordert: ‚Machen Sie mal was! Was ist egal.‘“ (Beschreibungstext online: <https://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t014> [14.03.2025]).

17 Hegemann, Carl: Das Theater retten, indem man es abschafft?, in: Umathum, Sandra (Hg.): Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980–2005, Berlin 2005, 129–136, hier 136.

18 Vgl. etwa: Kuhlbrodt, Dietrich: Partei als letzte Chance. Über das Abfischen der Zweitstimmen, in: Schlingensiefel, Christoph/ Hegemann, Carl: Chance 2000. Wähle Dich selbst, Köln 1998, 66–72.

19 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2006, 120.

und begrenzten Kunstraum Bühne *künstlerische Freiheit*. Der Verzicht auf diese Form der (gestalterischen) Freiheit schränkt allerdings nicht nur ein, sondern eröffnet auch neue Möglichkeiten des Spielens.

Die Idee eines *Theaters ohne Bühne* enthält – wie am Beispiel von *Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt* noch anschaulicher werden wird – die interessanten Momente der *Unwahrscheinlichkeit* und *Nichtkontrollierbarkeit* des Geschehens, hervorgerufen durch eine Öffnung der Idee von *Inszenierung*, die nicht mehr allein einem einzelnen Künstler:innensubjekt, etwa dem Regisseur oder der Regisseurin, und auch nicht nur der Gruppe der an einer Aufführung beteiligten Theaterschaffenden, sondern ebenso dem Publikum und einer nicht vollkommen beeinflussbaren Umwelt zugeschrieben wird. Gleichzeitig bleibt die Idee von Fiktion und *Nichtauthentizität* erhalten, es wird etwas erzählt oder suggeriert, Menschen werden eingeladen, sich einzulassen.

Wie nun kann im Theater ‚ohne Bühne‘ ein Publikum adressiert werden, das nicht mehr davon ausgehen darf oder muss, dass seine Rolle darin bestehen würde, möglichst still im Dunklen gegenüber einer Bühne zu sitzen? Und ist es in irgendeiner Weise *befreit* von der Aufgabe des nichteingreifenden Zusehens, gibt es eine Art *demokratischen Zugewinn* – oder lassen sich vor allem neue Strategien beobachten, das Publikum zu lenken, zu manipulieren, aufzufordern, herauszufordern, einzuschränken, einzuladen, zu umsorgen, zu kontrollieren?

Das Lenken und Kontrollieren geschieht natürlich nicht zum Selbstzweck, oder jedenfalls nur sehr selten beinahe – wie etwa im Fall von Felix Ruckerts BDSM-Performances *Secret-Service* 2002 in Berlin, in denen sich das Publikum nackt und mit verbundenen Augen zur Auspeitschung ausliefern durfte.<sup>20</sup>

Wie bewusst und verantwortungsvoll ein Publikum agieren kann, ist auf jeden Fall niemals ganz vorhersehbar und so bleibt es auch im maximal entgrenzten, die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität verunsichernden *Theater ohne Bühne* notwendig, als Akteur:in die Verantwortung für die Befolgung bestimmter Spielregeln durch das Publikum zu übernehmen: zum Einen, um sicherstellen zu können, dass in einem nun gemeinsamen Raum der Aufführung überhaupt eine Erfahrung gemacht werden

---

20 Vgl. u.a. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 111ff. oder gesammelte Kritiken auf der Webseite von Felix Ruckert: <https://felixruckert.de/2002/01/30/secret-service-2002/> [09.10.2025].

kann, die etwas Anderes als eine alltäglich komplexe Situation wäre – und zum Anderen, damit gegebenenfalls niemand zu Schaden kommt.

In aller Regel muss das Publikum zunächst vor allem angeleitet, ermutigt und motiviert werden, sich überhaupt aus einer nur abwartenden Rezeptionshaltung zu lösen. Die Architektur des klassischen Bühnentheatersraums, die sich immer noch in den meisten Unterrichts- oder Vortragsräumen spiegelt, unterstützt – trotz *Feedbackschleife* – primär einen *unidirektionalen Kommunikationsversuch* und bleibt den als *Publikum* Angesprochenen sozusagen eingeschrieben. Sie bleiben für gewöhnlich in der sozialen Rolle der Besucher:innen, der Hinzugekommenen, die die Regeln des jeweils neuen Aufführungsraumes noch nicht genau kennen: Sie warten also meist ab, bis man ihnen etwas anbietet oder sie anweist.

Auch noch im Fall eines ‚gemeinsam geschaffenen Sozialraums‘, der demokratisch inkludierend und emanzipierend wirken könnte, spielt der ‚Auftrag‘ der Künstler:innen an das Publikum eine Rolle. Dieser Auftrag ist dennoch keine Anweisung, sondern ein Angebot und eine Erinnerung an Handlungsmöglichkeiten: Das Publikum soll aus der gewohnten distanzierteren Betrachter:innenrolle heraustreten können und sich etwa zum Teilen eigener Geschichten und vielleicht sogar zum Erfinden eigener Spiele ermutigt fühlen.

Im Jahr 2022, in dem dieser Vortrag entsteht, wirkt das vielleicht ein wenig antiquiert. Die Möglichkeiten, sich auf Online-Plattformen gegenseitig eigene Bühnen zu präsentieren und Fiktion und Realität, Fake und Fakten sozusagen egalitär zu behandeln, sind vielfältig. Allerdings fehlt den Konsument:innen-Produzent:innen in der Regel das Bewusstsein für die oben angesprochene Verantwortung bzw. fehlen den Einzelnen auch die Möglichkeiten der Kontrolle dieser (scheinbar) offenen digitalen Räume. Und wie Begegnungen in analogen Räumen funktionieren können, bleibt immer noch ein Desiderat. – Schauen wir zurück ins Jahr 2003.

### 3.

*Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt* ereignete sich im Spätsommer im öffentlichen Raum von Halle-Neustadt („Ha-Neu“) zwischen den inzwischen schon nicht mehr so neuen, zu sechzig Prozent leerstehenden Neubauwohnblöcken der früheren Chemiarbeiterstadt und Vorzeigesiedlung der DDR. Es war Teil des kuratierten Programms des internationalen zweiwöchigen Theaterfestivals *Hotel Neustadt* des Thalia Theaters Halle, das

absichtlich an einem Ort ohne vorherigen Kunstkontext realisiert wurde: in erster Linie für ein nicht anreisendes Publikum, sondern für die Menschen vor Ort, in deren normalen Lebensalltag die Kunst mit dem Festival mehr oder weniger ungefragt *einbrach*.



Abb. 1: „Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt“, v.l.n.r.: zwei Anwohner:innen als neue Freund:innen und zukünftige Gäste der Hochzeitsfeier des fiktiven Paares „Sibylle und Helmut“ (Marina Quesada, Hermann Heisig) bei der Aktion „Polternachmittag“, September 2003, Foto: Diana Wesser/Suzana Richle.

Sämtliche theatrale Projekte des Festivals fanden außerhalb des klassischen Theaterraums statt, Bühnentheaterproduktionen gab es nicht, stattdessen eine Reihe von ‚Grenzformaten‘: *Theater ohne Bühne*. Erklärtes Hauptanliegen des Festivals war „das Wieder-zum-Leben-Erwecken dieses ‚arbeitslos‘ gewordenen Stadtraums“ und entsprechend standen „Projekte, welche vor allem die Neustädter interessieren“, an erster Stelle auf der Bedarfsliste der

Festivalplaner:innen.<sup>21</sup> Wie frei Künstler:innen außerhalb des Kunstraums und jenseits der Bühne sein und wie eine Art von neuem *Theater mit sozialem Auftrag* aussehen kann, zeigt *Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt*.<sup>22</sup>

Die Ausgangsidee des Projekts der für Konzept und interessanterweise auch „Regie“ verantwortlichen Künstlerinnen Diana Wesser und Suzana Richle und der Performer:innen Marina Quesada und Hermann Heisig war es, die Anwohner:innen von Halle-Neustadt einzuladen, „selbst eine positive Störung in ihre Alltagsroutinen, bzw. -inszenierung im öffentlichen Raum einzutragen“, und „die Anonymität zu durchbrechen“.<sup>23</sup> Denn über dreizehn Jahre, nachdem die versprochenen ‚blühenden Landschaften‘ im Osten Deutschlands schon bald als Ankündigung der kommenden Deindustrialisierung samt Massenentlassungen verstanden worden waren, schien in Halle-Neustadt das Gute nur noch in der Vergangenheit zu liegen, die frühere Gemeinschaft zerbrochen, Anlässe zur Begegnung jenseits des Shoppingcenters fehlten. So erklärte damals ein Anwohner „ostalgisch“ oder auch geschichtsvergessen im Gespräch: „Früher haben wir jede Gelegenheit genutzt, um gemeinsam zu feiern – heute kenne ich nicht mal die Namen meines Nachbarn.“<sup>24</sup>

Die vier Künstler:innen planten also, zwischen den Neubaublocks für die und mit den dort wohnenden Menschen ein „Hochzeitsfest“ zu inszenieren, ein Fest der Schwellenübertretung und des optimistischen Neubeginns. Die beiden Tänzerchoreograph:innen Hermann Heisig und Marina Quesada behaupteten die Geschichte des Brautpaares Helmut und Sibylle, das sich vor einigen Jahren am Bahnhof Halle-Neustadt kennen und lieben lernte, und aus Verbundenheit mit dieser Stadt zurückkehrt, um mit den Anwohner:innen ihre Hochzeit zu feiern. Dass es sich dabei um Fiktion, um ein Spiel im Rahmen eines Theaterfestivals handelte, wurde nie verborgen, sondern immer erklärt. „Ich wollte auf keinen Fall mit Emotionen spielen“, erklärte Diana Wesser.<sup>25</sup> Und es erschien wichtig, dass „Helmut und Sibylle“ zwar ein wenig anders wirkten als die durchschnittlichen

---

21 Zitate aus einem Bericht über die Jurysitzung auf der Festivalseite: [http://www.hotel-neustadt.de/deutsch/index\\_html.html](http://www.hotel-neustadt.de/deutsch/index_html.html) [Letzter Zugriff am 03.04.2009], inzwischen nicht mehr online verfügbar.

22 Eine kurze Videodokumentation (5:34min) von Diana Wesser (2003/2005) ist hier einzusehen: <https://www.youtube.com/watch?v=s2fhTgT20Fo> [04.02.2026]. Der Titel lautet hier „Das Hochzeitsfest“.

23 Wesser, Diana: PRODUKTIVE STÖRUNGEN, unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags für die Akademie Schloss Solitude, 2005, 1.

24 Zitiert n.: Wesser: PRODUKTIVE STÖRUNGEN, 1.

25 Aus einem von mir geführten E-Mail-Interview mit Diana Wesser am 10.03.2009.

Neustädter:innen und sich nicht anbiederten, aber doch nicht ‚cool‘ – denn das hätte die Distanz zwischen ihnen und den Anwohner:innen erhalten.

Während der zwei Wochen bezogen die Performer:innen ein Zimmer im von Jugendlichen betriebenen „Hotel Neustadt“<sup>26</sup> veranstalteten täglich mehrere, meist skurrile Performances zwischen den Neubaublöcken, am Tag vor der „Hochzeit“ auch den „Polternachmittag“ mit öffentlichem Geschirrzerschmeißen, und nutzten die dadurch entstandenen kurzen Momente der Irritation, um mit Passant:innen ins Gespräch zu kommen. Auf den ersten Blick stifteten der fast zwei Meter lange „Helmut“ und die sehr viel kleinere „Sibylle“, beide seltsam gekleidet, eher etwas altmodisch und eindeutig kostümiert, zunächst Verwirrung – wer sie waren und was sie taten, war nicht erkennbar. Man konnte ihre Aktionen im Stadtraum vielleicht nach einer Weile als Ausdruck der gegenseitigen Zuneigung erkennen, was deren Ungewöhnlichkeit aber nicht unbedingt erklärte. „Helmut und Sibylle“ beteuerten sich beispielsweise mit lauten Rufen quer über den Neustädter Platz ihre Liebe, er schob sie – stehend – im Einkaufswagen über den zentralen Platz vor dem Einkaufszentrum, sie spielten verschiedene eigenartig anmutende Bewegungsspiele, tanzten oder krochen auf allen Vieren, und als „Sibylle“ einmal allein am Boden liegt, zeichnet „Helmut“ ihre Umrisslinien nach, als wäre sie ein Unfallopfer.

---

26 „Hotel Neustadt“ war ein Gemeinschaftsexperiment, welches Jugendliche, Künstler, Besucher, Bewohner und den Stadtraum miteinander vereinte. Der besondere Ort machte es möglich, diese sonst sehr abgegrenzten Szenen zusammenzuführen. Für die Dauer fast eines Jahres entstand ein kreativer Prozess mit vielen Andockpunkten und Möglichkeiten den sonst stark anonymisierten öffentlichen Raum als Bühne nutzen zu können.“ Zitiert nach der Website des 2003 für den Aufbau des Hotels verantwortlichen, seit 1999 künstlerisch-forschend und partizipationsorientiert arbeitenden Architekt:innenkollektivs raumlaborberlin: <https://raumlabor.net/hotel-neustadt/> [04.02.2026].



Meine Sybille !



Abb. 2: Polaroids von Suzana Richle und Diana Wesser. Einige der Fotos wurden als „Helmut's Tagebuch“ ausgestellt.

So oft es möglich war, sprachen das „Paar“ und die Regisseurinnen direkt mit den Anwohner:innen, befragten sie nach ihrem Leben in Ha-Neu, ihren Perspektiven, aber auch nach ihren Vorstellungen von Liebe, Ehe und ihren Erwartungen an ein Hochzeitsfest. Heisig und Quesada blieben dabei in ihren Rollen, allerdings nur solange es in der Situation angemessen schien – wenn die Gespräche sehr persönlich wurden und die Geschichten bei den Akteur:innen selbst Betroffenheit auslösten, erschien es unangebracht, weiterhin die fiktiven Identitäten zu performen. Die realen Probleme störten in diesen Fällen den feinen Rahmen der Fiktion, die Behauptung eines verlobten Paares, das Gäste zur Hochzeit einladen möchte, und die tatsächliche Situation konnte nicht mehr geleugnet werden: Die Neustädter:innen sprachen mit zwei für ein Festival angereisten Performer:innen, die nicht unbedingt vorbereitet waren auf das, was sie zu hören bekamen. Was sie tun konnten, war einerseits, zuzuhören und nicht „Zuhören“ zu spielen, und die Menschen andererseits davon zu überzeugen, an ihrem „Hochzeitsfest“ mitzuwirken.



Abb. 3: Das Festzelt. Foto: Annett Jummrich.



Liebesgrüße von Horst  
aus Halle - Neustadt

Abb. 4: Anwohner Horst mit dem „Brautpaar“. Foto: Suzana Richle/Diana  
192      Wesser.

Tatsächlich gewann das „Paar“ während der zwei Wochen, in denen es auch ortsansässige Vereine besuchte und den Einladungen einzelner Neustädter:innen zu sich nach Hause folgte, neue Bekannte und sogar Freunde, von denen ein Großteil sich am finalen fiktiven Hochzeitsfest beteiligte, das zur realen Feier wurde. Manche kamen in Abendgarderobe und brachten Geschenke, einige hatten Material und sogar Geld für einen Hochzeitsbalkon spendiert, das gesamte Buffet bestand aus Spenden der Anwohner:innen, ein Musiker spielte den ganzen Abend Liebeslieder. Andere hatten – in Eigenregie – die ‚Entführung der Braut‘ vorbereitet, Jugendliche klauten den Brautschleier und es wurden weitere angebliche Hallenser Hochzeitsspiele durchgeführt – wie das ‚blinde Puddingfüttern‘, bei dem es ums Vertrauen gehen sollte –, man brachte dem Paar Ständchen, man aß, trank, tanzte – kurz: feierte. Die Anwohner:innen durchmischten sich dabei mit Besucher:innen des Festivals und waren weniger animiertes Publikum als selbst Gastgebende, die wussten, welche Spielregeln es einzuhalten galt.

Das Ganze kam allerdings weniger spielend zustande, als das überraschend lebendige Finale vielleicht suggerieren mag. Viele Anwohner:innen standen dem Projekt „Hochzeitsfest“ anfangs sehr misstrauisch gegenüber – eine alte Dame äußerte beispielsweise auf die Einladung zum Fest empört: „Wir wurden 40 Jahre lang dazu verdonnert zu feiern, SIE werden mich heute nicht mehr dazu zwingen“.<sup>27</sup> Das ritualisierte kollektive Feiern gehörte für die Bevölkerung der DDR zum politischen Alltag, zum Regiertwerden, und die erwartete *freiwillige* Beteiligung hatte oft mehr mit Konformismus als mit Engagement zu tun. Diese Erfahrungen wurden nur etwas mehr als ein Jahrzehnt später von einigen Neustädter:innen noch deutlich erinnert, worauf die Künstlerinnen zu reagieren versuchten. Diana Wesser erklärte dazu 2005 in einem Vortrag:

Um produktiv zu stören, mussten wir die vorliegenden Codes also erst verstehen lernen, weshalb wir zwei parallele und aufeinander aufbauende Strategien anwandten: Eine bewusste Gegeninszenierung im öffentlichen Raum und das Mitspielen und Ausprobieren der vorliegenden Codes.<sup>28</sup>

Dass mit dem Akt der Eheschließung ausgerechnet ein ebenfalls staatlich kontrolliertes Ritual und Symbol heterosexueller Partnerschaft, das keinesfalls nur positiv belegt ist, gewählt wurde, um Menschen zu ermutigen,

---

27 Zitiert n.: Wesser: PRODUKTIVE STÖRUNGEN, 2.

28 Zitiert n.: Wesser: PRODUKTIVE STÖRUNGEN, 2.

auf neue Weise aufeinander zuzugehen, muss vor diesem Hintergrund nicht verwundern. Wichtig war, dass es sich um ein *allen bekanntes* Ritual zu handeln schien – ein gemeinsames kulturelles Gedächtnis der Anwohner:innen und potentiell Mitfeiernden also vorausgesetzt. Während die Ehe in der DDR als durchaus pragmatische Entscheidung galt, etwa um eine Wohnung zugewiesen zu bekommen, wurden Liebe und Partnerschaft von den meisten Menschen als von staatlicher Kontrolle freie und positive, private Angelegenheit empfunden. „Helmut und Sibylle“ betonten in ihren kleinen Performances und befragten in ihren Gesprächen dementsprechend affirmativ vor allem den romantischen Aspekt der Zuneigung und auch des Zugehörigkeitsgefühls zueinander und zum Ort des Kennenlernens: Halle-Neustadt. Die Vorbereitungen zum Fest und die Feier selbst fokussierten auf Bräuche, die als volkstümlich und regional beschrieben werden können, die institutionellen und patriarchalen Aspekte der Eheschließung wurden ausgeblendet.

Und nicht zuletzt spielten erfundene Bräuche und das Teilen eigener Geschichten eine wichtige Rolle – ein Raum wurde geschaffen, in dem die Unterscheidung zwischen ‚echter Tradition‘ und ‚echter Liebe‘ und ihrer spielerischen Behauptung nicht mehr so wichtig schien, Hauptsache, das Interesse aneinander – also der Künstler:innen und der Anwohner:innen – wäre nicht geheuchelt. Ich fragte Diana Wesser damals danach, den Text der inzwischen nicht mehr existierenden Festivalhomepage zitierend:

„Das Paar gewann Freunde und die fiktive Hochzeit entwickelte sich zu einem realen Fest.“ Das klingt ja wie im Märchen, hast Du eine These bzw. kannst Du beschreiben, wie das funktioniert hat?

Sie antwortet mir:

Es war auch wie im Märchen. Vor allem, weil wir irgendwann fast gescheitert wären und schon die Idee der einsamen Hochzeit hatten. Es beruhte alles auf Gegenseitigkeit: um etwas zu bekommen, mussten wir erst etwas geben. Das war das Prinzip, das funktioniert hat.<sup>29</sup>

Fast, dachte ich, klingt das nach Kalkül, einem Tauschhandel. Gleichzeitig ist es ein ehrlicher Blick auf die notwendige ‚Beziehungsarbeit‘, die von Theaterschaffenden ausgehen muss, wenn sie in offenen Räumen ein Publikum oder sogar Teilnehmende gewinnen möchten. Die richtige Ansprache nicht ‚aller‘, sondern einer bestimmten Zielgruppe, ist entscheidend.

---

29 E-Mail-Interview mit Diana Wesser am 09.03.2009.

## 4.

Anfang 2009 interpretierte ich die Tatsache, dass die Anwohner:innen sich durchaus selbstorganisiert mit eigenen Beiträgen in die Festgestaltung eingebracht hatten, als Hinweis auf die erfolgreich umgesetzte *demokratische* Absicht der Künstler:innen, ein kaum theateraffines, zum Teil auch von Armut betroffenes Publikum zur kollektiven kreativen Beteiligung anzuregen. Der Begriff „Klassismus“ (kurz: die Diskriminierung von Menschen aufgrund des ihnen zugeschriebenen sozialen Status) wurde damals noch nicht benutzt, könnte aber fruchtbar angewandt werden, um einen Teil der Herausforderungen zu beschreiben, denen sich die Festivalkünstler:innen, die in Halle-Neustadt ihr Publikum suchten, stellen wollten (oder mussten).

Ausgeklammert wurde damals die Frage, ob auch Menschen nichtdeutscher Herkunft sich hatten eingeladen fühlen können? Die aus Argentinien stammende Schauspielerin und Tänzerin Marina Quesada hatte etwa den Namen der früheren DDR-Frauenzeitschrift „Sibylle“ bekommen – denn um das Vertrauen der Menschen zu gewinnen, sollten die angereisten Performer:innen nicht zu andersartig wirken, wie Diana Wesser erklärt hatte. *Anders* hieß damals also auch: ‚nicht deutsch‘, vielleicht auch: ‚nicht ostdeutsch‘.

Zwei Jahrzehnte später ist der öffentliche Raum von Halle-Neustadt deutlich von rassistischer Gewalt durchzogen – 2022 und bereits zwei Mal 2018 wurde etwa aus der umliegenden Nachbarschaft auf Betende vor dem seit Jahren zu kleinen Islamischen Kulturzentrum geschossen.<sup>30</sup> Ein für Menschen verschiedenster kultureller Prägungen offenes „Hochzeitsfest“ erscheint nun kaum vorstellbar – und auch 2003 stand das nicht im Fokus.

Tatsächlich setzt *Theater ohne Bühne* im öffentlichen Raum als spielerische Intervention und Einladung an Menschen, die ermutigt werden, die Spielregeln ihrer Teilnahme an einer Art *Sozialen Plastik* auch selbst mitzuverhandeln, voraus, dass Menschen grundsätzlich ansprechbar sind

---

30 Vgl. dazu etwa in der Süddeutschen Zeitung, online: <https://www.sueddeutsche.de/p-anorama/kriminalitaet-halle-saale-schuesse-auf-islamisches-kulturcenter-55-jaehrig-er-vernommen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-220124-99-825513> [04.02.2026]. 2020 sind es ca. 22 % Anwohner:innen, die das Diagramm „Ausländeranteil in Prozent“ auf der Website des Quartiersmanagements Halle-Neustadt als „Ausländer“ zählt (online: <http://quartiermanagement.spi-ost.de/halle-neustadt/aktuelle-daten/> [28.08.2022]); die AfD erhielt in allen Vierteln Halle-Neustadts bei der Bundestags- und Landtagswahl 2021 zwischen 24 % und 31 % der Zweitstimmen (Wahlergebnisse laut Wikipedia: <https://de.wikipedia.org/wiki/Halle-Neustadt#Wahlergebnisse> [04.02.2026]).

und Vertrauen in Andere fassen können – und das ist eine Menge. Als direkte Demokratisierungsmaßnahme für rassistisch eingestellte Menschen in einer dem Anspruch nach für alle offenen, pluralistischen Gesellschaft funktioniert es sicher so wenig wie eine kunstvolle Bühneninszenierung des eindringlichen Plädoyers für Toleranz *Nathan der Weise*. Für ein je spezifisches Publikum wagt *Theater ohne Bühne* – in allen Formen, an allen Orten – allerdings die Kunst des Einladens und Sicheinlassens auf Unbekanntes.



Abb. 5: „Helmut“ und „Sibylle“ rufen sich Liebeserklärungen zu. Foto: Suzanna Richle / Diana Wesser.

III.  
Forum: Chancen und Herausforderungen  
von Kopräsenz in der Theaterarbeit



## Erfahrungen ‚grenzüberschreitenden‘ Theaters

*Barbara Engelhardt (Maillon Théâtre de Strasbourg Scène Européenne), Cosmea Spelleken (Theaterkollektiv punktlive) und Daniel Wetzel (Rimini Protokoll) im Gespräch mit Johann Emilian Horras*

*Daniel Wetzel, seit mehr als 20 Jahren erproben Sie gemeinsam mit Helgard Haug und Stefan Kaegi unter dem Label Rimini Protokoll neue Formen der Präsenz und Interaktion. Bekannt geworden sind Sie für ein Theater, in dem statt professioneller Schauspieler:innen „Expert:innen des Alltags“ auf der Bühne stehen. Wie kam es zur Gründung des Labels und welche Rolle hat dabei das Nachdenken über Kopräsenz und die Erprobung neuer Formen der Rezeption gespielt?*

DANIEL WETZEL: Die Gründung des Labels war eigentlich Notwehr, weil Veranstalter gesagt haben, „das geht so nicht weiter, dass ihr einfach immer nur die Nachnamen mit Querstrich auf die Programme schreibt“. Der Gedanke war dann, dass ein lockerer Verbund von drei Künstler:innen, die in verschiedenen Konstellationen Projekte machen, vielleicht am ehesten wie eins dieser Plattenlabel kommunizieren kann, dessen Releases du interessant findest, ohne dass dir die konkreten Künstlernamen was sagen. Wer hinter einem einzelnen Stück jeweils steht, ist nicht so wichtig, jedenfalls nicht für die Besucher:innen. Dadurch übernehmen wir untereinander auch Verantwortung für Projekte, an denen wir gar nicht beteiligt sind.

Bei der Premiere eines eigenen Stücks bin ich immer sehr gespannt, was passiert, wenn die Arbeit zum ersten Mal auf Leute trifft, die sie nicht kennen. Da entzündet sich was und die Frage ist, was entzündet sich da, warum lacht man zum Beispiel an einer bestimmten Stelle und was passiert in diesem Lachen? Oder was sind die Momente gesteigerter Wahrnehmung, in denen Denken und Sinnlichkeit durcheinandergeraten? Bei Hans-Thies Lehmann fand ich immer den wichtigsten Begriff nicht die „Postdramatik“, sondern die „Unterbrechung“, dass Denken und Fühlen gegenüber ‚Realität‘ von der Außenwelt entkoppelt werden. Das ist für mich Kopräsenz in Reinform, dass Dinge zusammengeraten und wir sie erleben, wie das außerhalb nicht geschehen würde; Öffnungen für andere Sichtwei-

sen auf ‚die Welt‘, indem wir Räume bespielen, die mit ihr korrelieren, aber für die Zeit des Theaters mit ihr ko-existieren.

*Cosmea Spelleken, mit Ihrem Stück werther.live haben Sie im Jahr 2020 eine neue Spielart digitaler Kunst entwickelt, die Theater, Social Media und Film miteinander verbindet. Die Gründung ihres Kollektivs punktlive fiel mitten in die Zeit der Corona-Pandemie, durch die Gemeinschaftserlebnisse wie Theateraufführungen vorübergehend nicht mehr möglich waren. Welchen Einfluss hatten die gesellschaftlichen Einschränkungen durch die Pandemie auf die Gründung des Kollektivs und die Entwicklung neuer digitaler Formate?*

COSMEA SPELLEKEN: Die Gründung des Kollektivs war auch eher eine pragmatische Entscheidung. Während der Corona-Lockdowns war ich, insbesondere am Anfang, sehr enttäuscht von fast allem, was ich an digitalen Theaterangeboten gesehen habe. Für mich war das Theater immer ein Ort, an dem sehr viel experimentiert wird. Das habe ich in dieser Zeit vermisst. Alle Angebote, die ich mitbekommen habe, waren Projekte, die versucht haben, dem Film nachzueifern. Das hatte vermutlich auch damit zu tun, dass die Filmbranche in dieser Zeit boomte. Aber das Besondere am Theater ist ja das Gemeinschaftserlebnis: Ich kann einem Schauspieler dabei zuschauen, wie jetzt gerade in diesem Moment etwas passiert. Das macht nicht nur etwas mit mir, sondern auch mit den anderen Menschen, die gerade dieses Erleben mit mir teilen. Das ist etwas anderes, als im stillen Kämmerlein auf seinem Laptop einen Film zu schauen.

Wir haben dann begonnen, darüber nachzudenken, welche Stoffe gut in den digitalen Raum passen würden und wie wir einen Mehrwert gegenüber der klassischen Darstellung auf der Bühne erreichen können. Ich bin dann relativ schnell bei den *Leiden des jungen Werther* gelandet, weil es ein Briefroman ist. Man hat sowieso schon die Schriftlichkeit und man fühlt sich den Figuren und vor allem Werther sehr nah, weil man das Gefühl hat, man liest in dem Privatesten, was jemand hat, seinen Briefen, seinen Nachrichten, was man heute übersetzen könnte mit dem Handy, den Chatverläufen, die auch etwas sehr Privates sind, an das man eigentlich niemanden ranlassen möchte.

*Wie haben Sie ihr Stück werther.live dann konkret umgesetzt?*

COSMEA SPELLEKEN: Wir haben es von der Geschichte her entwickelt. Ich habe mir gedacht, wenn Werther heutzutage leben würde, hätte er bestimmt Instagram. Wie würde er darauf aussehen und was würde er da

machen? Wir haben für alle Figuren des Stücks E-Mail-Adressen sowie Instagram-, Facebook- und Ebay-Kleinanzeigen-Profilen eingerichtet.

Während der Aufführung sieht man immer den Bildschirminhalt der Hauptfigur. Das wird live gestreamt, d.h. man kann als Zuschauer alles sehen, was Werther online macht: wenn er chattet, wenn er irgendwas schreibt und wieder löscht, wessen Bilder er sich auf Instagram anschaut, wenn er mit jemandem zoomt oder telefoniert. Das bekommt man alles live mit. Dabei war es uns wichtig, den digitalen Raum als einen Ort zu denken. Das Internet ist wie eine Art Stadt. Menschen halten sich in dieser Stadt auf, aber eben an unterschiedlichen Orten, und wie im realen Leben sieht die Stadt für jeden anders aus. Doch ähnlich wie bei einem Stadtspaziergang kann ich Leute treffen, sodass auch im Internet eine Präsenz zwischen Menschen entstehen kann.

Während der Live-Aufführung befinden sich Schauspieler und Zuschauer an einem gemeinsamen Ort im digitalen Raum. Ich kann sehen, wenn Werther etwas bei Instagram hochlädt und wie andere Zuschauer darauf reagieren. Ich kann auch selbst liken und kommentieren und auf die anderen Zuschauer reagieren. Auch Werther kann ich direkt anschreiben – auch nach der Aufführung. Auf diese Weise bekommt das Publikum das Gefühl, sehr nah am Geschehen zu sein.

*Barbara Engelhardt, als Leiterin des Maillon Théâtre de Strasbourg Scène Européenne setzen Sie sich auf institutioneller Ebene für ein grenzüberschreitendes Theater als Ort der Begegnung ein. Wie lässt sich der Begriff der Kopräsenz, der in der Theaterforschung bisher vor allem auf die leibliche Kopräsenz von Akteur:innen und Zuschauer:innen in der Aufführungssituation angewandt wurde, für Ihre Arbeit produktiv machen?*

BARBARA ENGELHARDT: Wenn man Kopräsenz aus der Perspektive des Theaters als Institution denkt, geht es darum zu schauen, welche Art von Teilhabe man schaffen kann; gedacht als Kopräsenz zwischen sozialen, kulturellen oder generationenspezifischen Publika, die sich im, um oder anlässlich von Theater treffen. Um das zu erreichen, muss Theater auch aus den Sälen herausgehen und Menschen motivieren, sich im Theatersaal zusammenzufinden. Die Herausforderung ist dabei, dass verschiedene soziale Gruppen dann auch wirklich präsent sind und miteinander agieren. Ein Ticket zu kaufen, reicht nicht, um Kontakt aufzunehmen oder Verbindungen herzustellen. Da sehen wir uns als Institution herausgefordert, dem

noch anders auf die Spur zu kommen und auch immer wieder anders zu mobilisieren und zu motivieren.

Ästhetisch gesehen, entstehen zunehmend Formen, die in dieser Hinsicht andere Setzungen möglich machen, indem sie die Rolle der Zuschauer:innen neu definieren und das Publikum anders einbinden und es aus seiner passiven Rolle herausholen. Uns ist es wichtig, künstlerische Projekte nicht nur als Vermittlungsarbeit zu verstehen, sondern mit einem ästhetischen Potenzial auf Zuschauer:innen zuzugehen und dadurch zu versuchen, andere Präsenzen oder Kopräsenzen und ein anderes Zusammenfinden zu fördern.

*Die Arbeiten von Rimini Protokoll und punktlive zeichnen sich durch genau diese Hinterfragung und Neubestimmung der Rolle der Zuschauer:innen im Theater aus. Welche Bedeutung, Cosmea Spelleken und Daniel Wetzel, hat die Kategorie der Kopräsenz in ihrer praktischen Theaterarbeit und bei der Konzeption neuer Stücke und Formate?*

COSMEA SPELLEKEN: Die Frage, was Kopräsenz ist und welche Formen es von ihr gibt, hat in den vergangenen Jahren in meine Arbeiten, die während der Corona-Pandemie entstanden sind, ziemlich vehement hineingewirkt. Davor hatte ich mich mit dem Thema im Theaterkontext noch nicht näher befasst, weil ich ursprünglich vom Film komme. Dort ist Kopräsenz kein Thema. Es gibt zwar im Kino eine Kopräsenz zwischen den Zuschauern, aber keine Kopräsenz zwischen Publikum und Schauspielern.

Für unsere Onlineproduktionen *werther.live* (2020) und *möwe.live* (2021) haben wir komplett digital geprobt. Gerade in den Anfängen wurde die fehlende leibliche Kopräsenz von Publikum und Schauspielern immer wieder als Argument dafür verwendet, dass das, was wir machen, eigentlich gar kein Theater sei. Da hat sich für uns die Frage aufgedrängt, was Kopräsenz eigentlich ist. Ich würde sagen, dass es zwei Arten von Kopräsenz gibt: eine physische und eine geistige. Wenn sich etwa zwei Menschen im gleichen Chatroom aufhalten und miteinander schreiben, entsteht auch eine Präsenz. Wenn ich sehe, der oder die andere tippt gerade und beschäftigt sich in diesem Moment mit dem, worüber wir uns unterhalten oder mit mir, dann entsteht eine Verbindung zu dieser Person. Das ist für mich auch eine Art Kopräsenz, auch wenn sie nicht physisch ist.

DANIEL WETZEL: Theater bedeutet genuin zur gleichen Zeit im selben Raum sein, aber an unterschiedlichen Positionen. Das ergibt sich bereits

aus architektonischen Gründen. Wir alle leben verschiedene Leben und haben unterschiedliche Erfahrungen gemacht. Das heißt, wir sind im selben Raum und trotzdem ist es nur der gleiche, weil wir unterschiedlich sind. Letztlich geht es im Theater nicht darum, das Gemeinsame zu zelebrieren, sondern die Differenz. Durch die Digitalität ist dabei eine neue Form von Räumlichkeit entstanden. In dem Maße, in dem wir Kommunikationsräume erweitern, entstehen auch andere Verbindungsoptionen, die andere Formen der Präsenz zur Folge haben.

Während der Corona-Pandemie konnten wir eine Art Erfahrung des globalen Raums beobachten. Es wurde deutlich, dass wir in dieser Sache alle im gleichen Boot sitzen, wie das auch beim Klimawandel der Fall ist. Die Digitalität hat dann die Möglichkeit geboten, Theater noch einmal neu zu definieren.

Ein anderer Aspekt ist, dass es im Theater eigentlich immer um die Toten geht. Man hat Texte, Worte, die Toten zugeschrieben werden. Hamlet ist tot, deshalb muss ihn jemand anderes spielen. Bei der Spielform, die wir etwa ab 1994 entwickelt haben, stehen ‚echte Menschen‘ auf der Bühne, die von sich selbst erzählen. Interessant ist, dass diese Menschen dabei zugleich lebendig und ‚Geschichte‘ sind. Sie spielen zwar sich selbst, sind häufig aber nicht interessiert, wenn es darum geht, das Stück an den Weitergang ihrer Biografie anzupassen. Sie wollen dann gerne bei der Variante bleiben, die sie erzählt haben, als das Stück entstanden ist. Diese Ablösung gibt es also auch im Expertentheater, im Sinne einer Kopräsenz von jetzigem und damaligem Ich.

BARBARA ENGELHARDT: Das Nachdenken über Formen der Präsenz und Kopräsenz im Theater sowie die Entwicklung neuer digitaler Formate führt auch zu neuen narrativen Strategien, die im Theater jetzt ihren Platz finden: Dass wir außerhalb des Theaters dramatische Charaktere konstruieren und mit einem Publikum teilen und damit auf einer ganz anderen Zeitschiene und Rezeptionsebene arbeiten. Theater kann in diesem Fall vorab, hinterher, parallel erweitert werden und andere Formen der Kopräsenz schaffen. Das nimmt Einfluss darauf, wie man mit dem dramatischen Charakter auf der Bühne agieren kann, in dem Moment der Präsenz, der physischen Präsenz, die in einem Raum stattfindet. Daniel Wetzel hat bereits gesagt, dass es um Kommunikationsräume geht und dass man diese Kommunikationsräume sehr unterschiedlich zeitlich und räumlich verankern oder erweitern kann.

*In den Arbeiten von punktlive werden die Kommunikationsmöglichkeiten insbesondere durch den Einbezug des digitalen Raums aufgefächert und erweitert. In werther.live erfolgt die Kommunikation mit dem Publikum über unterschiedliche Kanäle, sowohl kollektiv über den gemeinsam geteilten digitalen Raum als auch individuell über Nachrichten und Kommentare in den sozialen Netzwerken. Worin besteht der Mehrwert, die Kommunikation so vielgestaltig zu gestalten, dass sie nicht nur die (digitale) Bühne, sondern auch Interaktionen zum Beispiel über Instagram umfasst?*

COSMEA SPELLEKEN: Ich verstehe das zunächst einmal als Angebot an die Zuschauer. Man muss die Aufführung nicht über alle Kanäle verfolgen. Man kann auch sagen, ich möchte mich nur auf das Bühnengeschehen konzentrieren oder ich möchte den Abend nur über Instagram erleben. Unser Stück *Odysseus.live* (2022) am Staatstheater Nürnberg ist da ein gutes Beispiel. Das Stück ist als Talkshow konzipiert. Ich kann mir die Aufführung entweder im Theater anschauen, dann bin ich wie im Fernsehen Teil des Talkshowpublikums vor Ort, oder ich kann mir den Livestream von zu Hause aus anschauen, dann bin ich Teil des Talkshowpublikums als Fernsehzuschauer. Zudem kann ich in beiden Fällen in der Pause oder auch während der Aufführung auf dem Smartphone schauen, was gerade auf den Social-Media-Kanälen passiert: Dort gibt es Abstimmungen, ich kann Fragen stellen etc.

Der Mehrwert besteht für mich zum einen in der Hinterfragung der verschiedenen Medien: Was für einen Abend erlebe ich, wenn ich mir vor Ort das Bühnengeschehen anschau und was für einen Abend erlebe ich, wenn ich mir durch das Auge der Kamera den Abend anschau? Ich werde jeweils unterschiedliche Dinge sehen und wahrnehmen können. Zum anderen erfolgt die von Barbara Engelhardt bereits angesprochene räumliche und zeitliche Erweiterung des Theaterereignisses. Auf die Social-Media-Kanäle kann ich auch vier Tage später noch einmal schauen und vielleicht entdecke ich dann etwas, das ich an dem Abend nicht gesehen habe, was beispielsweise eine Figur in ein anderes Licht rückt. Das kann ebenso passieren, wenn ich in der Pause auf Instagram gehe und mir dann die zweite Hälfte des Stücks anschau; vielleicht hat eine Figur etwas gepostet oder kommentiert, das nicht zu ihrem Verhalten auf der Bühne passt. Durch den Einsatz digitaler Medien entsteht ein dichteres Geflecht, in das ich mich hineinstürzen und in dem ich mich verheddern kann. Natürlich kann ich aber auch sagen: Ich schau mir das nur von außen an.

BARBARA ENGELHARDT: Ein dichteres Geflecht an Information und Interaktion kann zu einer Intensivierung von Wahrnehmungsebenen führen. Es kann aber auch als Ablenkung erfahren werden, durch die Gleichzeitigkeit des Angebots, durch die Wechsel zwischen den verschiedenen Ebenen. Die Frage ist letztlich, in welcher Weise und mit welchem Effekt kann ein Künstler oder eine Künstlerin diese gesteigerten Wahrnehmungsmomente dynamisch in eine Inszenierung einbauen. Das ist auch ein Effekt der Dramaturgie und nicht nur der subjektive Blick der Zuschauer:innen. Es stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln man diesen dramaturgischen Punkt herstellt, ob mit digitalen Medien, einer Verzahnung verschiedener Medien oder bestimmten szenischen Strategien innerhalb des Zuschauerraums. Ich halte das für ein großes Feld und würde es nicht nur auf die Digitalität qua Internet und Social Media eingrenzen.

*Die Verlagerung der Aufführung in den digitalen Raum ist vermutlich auch für die Darsteller:innen mitunter eine Herausforderung. In werther.live befinden sie sich, ebenso wie die Zuschauer:innen, in unterschiedlichen digitalen Räumen. Wie wird trotz der medialen Distanz die Aufmerksamkeit des Publikums eingefangen und aufrechterhalten? Müssen die Darsteller:innen anders sprechen, anders agieren, wenn sie zu Hause am Küchentisch sitzen, um Aufmerksamkeit von den Zuschauer:innen zu bekommen? Und wie geht man damit um, wenn der Kanal abbricht?*

COSMEA SPELLEKEN: Ja, man muss anders sprechen und auch anders reagieren, auch gegenüber den Spielpartnern. Ebenso wie man als Schauspieler anders spielen und reagieren muss, wenn man für einen Film vor der Kamera steht anstatt auf der Bühne. Das sind einfach andere Teile einer Farbpalette an dramaturgischen und künstlerischen Ausdrucksformen, die da bedient werden, wobei durch die Digitalität noch einmal neue Farben dazukommen. Die muss man nicht benutzen in seinem Gemälde, aber man kann. Kommunikation unterscheidet sich ja immer, je nachdem über welchen Kanal sie stattfindet. Die Unwägbarkeiten der Technik sind dabei natürlich immer da. Digitalformate sind noch sehr jung. Das klassische Theater hatte auch ein paar 1000 Jahre Zeit, mit Unwägbarkeiten umzugehen, zum Beispiel mit dem Problem, dass irgendwann, wenn es dunkel wird, das Licht weg ist.

BARBARA ENGELHARDT: Zugleich macht die Fragilität sichtbar, dass es sich um ein Liveereignis handelt, dass es Einflüsse von außen gibt, die die Aufführung beeinflussen oder verändern.

*Ein Projekt, das ebenfalls neue Formen der Präsenz mithilfe technischer Verbindungen auslotet, ist Deutschland 2 von Rimini Protokoll aus dem Jahr 2002. Was war die Idee hinter dem Projekt?*

DANIEL WETZEL: Wir haben damals Leute eingeladen, eine vollständige Bundestagssitzung im ehemaligen Bonner Plenarsaal nachzuspielen, die zeitgleich in Berlin stattfand. 660 Personen sollten jeweils eine Abgeordnete oder einen Abgeordneten vertreten. Die Nutzung des Plenarsaals in Bonn wurde uns jedoch durch den Bundestagspräsidenten verboten, mit der Begründung, das Nachspielen der Debatte würde die Würde des Hauses gefährden. Das Missverständnis, dass es ja nicht ums Nachspielen, sondern ums Mitsprechen ging – wie Simultandolmetscher, nur dass die Sprache nicht gewechselt wird –, ließ sich leider nicht auflösen. Stattdessen haben wir das Projekt dann in der Theaterhalle Bonn-Beul umgesetzt. Die Stellvertreter:innen bekamen einen Kopfhörer, auf dem sie die Stimme ihrer/ihrer Abgeordneten hörten, und mussten versuchen, die Rede eins zu eins mitzusprechen – was für Laien nur für wenige Minuten möglich ist, dann lässt die Konzentration nach. Wir haben versucht, die gesamte dreizehnstündige Debatte wiederzugeben und gefiltert durch das Mitsprechen der Wähler:innen zu verstehen. Auf diese Weise wurde eine Form von Präsenz oder Kopräsenz geschaffen, die über Telefonleitungen funktioniert und heute in ähnlicher Weise natürlich auch über das Internet geschaffen werden kann. Es gibt *Deutschland 2* auch als Radiostück, in dem man das anhören kann.

*Um dem Publikum diese neuen Wahrnehmungsweisen und Erfahrungen zu ermöglichen, braucht es auf der einen Seite künstlerische Arbeiten, die das ästhetisch anlegen. Es braucht auf der anderen Seite aber auch Theater, die diese Arbeiten zeigen. Barbara Engelhardt, inwieweit suchen Sie in Ihrer Programmplanung gezielt nach Produktionen, in denen die Überschreitung gängiger Rezeptionsweisen erprobt wird?*

BARBARA ENGELHARDT: Wenn wir das auf der ästhetischen Ebene betrachten, gibt es natürlich den Wunsch, die Rolle des Zuschauers und der Zuschauerin zu hinterfragen. Darüber hinaus muss man aber auch versuchen, die verschiedenen Ebenen von Präsenz durchzudeklinieren. Dabei kann man auf Intertextualität, Intermedialität und Digitalität eingehen, aber natürlich auch, inwiefern mithilfe von Erfahrungen und Wahrnehmungen im Theater so etwas wie ein kultureller Pluralismus real werden kann, als Erfahrung und Erfahrungswert für die Zuschauer:innen. Der wird jedoch

erst dann greifbar, wenn eine Begegnung stattfindet, entweder in der Interaktion mit dem Bühnengeschehen oder untereinander, innerhalb des Publikums.

Wir haben es uns im Maillon zur Aufgabe gemacht, in unserem Programm nicht nur auf eine Reihe von Gastspielen zu setzen, sondern auch Formate zu produzieren oder zu koproduzieren, die die Rolle des Publikums von vornherein anders denken. Das hat nicht unbedingt etwas mit partizipativem Theater in dem Sinne zu tun, dass man aufgefordert wird, mal zwischendurch eine aktive Rolle zu übernehmen, sondern dass es ohne eine aktive Haltung des Zuschauens und Mitdenkens nicht geht.

Diese Formen sind insofern wichtig, als sie das Publikum in Situationen bringen, in denen es sich nicht nur geistig, sondern auch physisch und sinnlich erfahrbar mit Themenkomplexen auseinandersetzt.

*Letztlich geht es vermutlich darum, diese beiden Erfahrungsebenen, die geistig-intellektuelle und die körperlich-sinnliche, zu verbinden. Das gelingt jedoch nur, wenn ein Stück einem gewissen Anspruch genügt, wenn es ein bestimmtes Maß an Komplexität erreicht. Inwieweit versuchen Sie, Cosmea Spelleken, das in Ihren Arbeiten zu erreichen?*

COSMEA SPELLEKEN: Ich gehe da nicht theoretisch ran, sondern über die emotionale Ebene. Was mich an Theater oder auch am Film interessiert, ist die Möglichkeit, Geschichten zu erzählen. Das kann ich besonders gut über Figuren. Ich denke, wenn die Figuren komplex sind, dann ist es auch das Stück.

Wichtig ist mir, dass ich Menschen berühre und dass sie etwas mitnehmen aus dem Abend; dass die Aufführung auf einer emotionalen Ebene nachwirkt. Das hat für mich auch mit Katharsis zu tun. Ich frage mich dann: Hat das mit den anderen 200 Leuten, die mit mir im Raum saßen, auch etwas gemacht? – zwei Tage danach, sechs Wochen danach. Das ist auch eine Form von Präsenz, wenn man sich immer wieder daran erinnert. Es soll die Zuschauer in irgendeiner Weise berühren. Das kann Spaß sein, das kann Rührung sein, es kann aber auch Wut sein.

BARBARA ENGELHARDT: Aus der Perspektive der Spielplangestaltung geht es auch darum, Differenzenerfahrungen möglich zu machen. Das Publikum in die Lage zu versetzen, dass es das Ähnliche nicht mit dem Gemeinsamen verwechselt – sowohl im kulturellen, zeitlichen als auch biografischen Sinne. Der französische Philosoph François Jullien hat das als „Abstände“ bezeichnet, als „l'écart entre les personnes“. Es geht nicht darum, eine

Deckungsgleichheit, einen Konsens zu schaffen, sondern darum, kulturelle Zwischenräume auszuloten. Darin liegt die Komplexität einer Theatererfahrung, wenn wir von Kopräsenzen jenseits von Leiblichkeit sprechen.

*Differenzerfahrungen ergeben sich auch bei der Übertragung von Stücken in andere kulturelle und soziale Kontexte. Die Arbeit 100 % Stadt von Rimini Protokoll, die weltweit gespielt wurde, ist ein gutes Beispiel dafür. Auf der Bühne stehen 100 Menschen, die nach fünf Kriterien ausgewählt wurden und einer repräsentativen Stichprobe der Bevölkerung der jeweiligen Stadt, in der die Inszenierung realisiert wird, entsprechen. Wie geschieht die Anpassung des Stücks an die sozialen und kulturellen Kontexte und Diskurse des jeweiligen Aufführungsortes?*

DANIEL WETZEL: Für das Stück sind wir immer für zwei, drei Wochen vor Ort in der jeweiligen Stadt. 2021 waren wir zum Beispiel in Hongkong. Die Aufführung fand dort in einer Woche statt, in der Amnesty International ihre Büros in der Stadt aufgrund des harten Vorgehens der chinesischen Behörden schließen musste. Es war eine Zeit, in der gerade noch die Möglichkeit bestand, die Illusion einer redefreien Öffentlichkeit im Theater herzustellen, und es fühlte sich wie ein Abschied an. Es war klar, dass das in zwei Wochen schon nicht mehr gehen würde. Es war bereits gefährlich, seine Meinung zu äußern, gewählte Bezirksabgeordnete waren bereits verhaftet worden wegen ihrer politischen Programme.

Das Stück funktioniert an verschiedenen Orten, da es nicht an eine Theatertruppe gebunden ist, sondern eine Spielanordnung darstellt, die an den Aufführungsort angepasst wird. Wichtig ist, dass sich das Stück auf den Ort einlässt, an dem es stattfindet und auf die Meinungen, Gefühle und Erfahrungen der Leute, die daran teilnehmen. Es sind immer ungefähr 100 Fragen, die im Stück gestellt werden. Davon werden immer etwa 60 Fragen für die jeweilige Stadt umformuliert oder angepasst.

*Solche partizipativen Formate, die sich mit den konkreten Begebenheiten und gesellschaftlichen Strukturen der jeweiligen Stadt auseinandersetzen, sprechen womöglich auch andere Publikumsgruppen an als ein klassisches Bühnenstück. Wie schätzen Sie, Barbara Engelhardt, als Theaterleiterin die Möglichkeiten ein, über alternative Darstellungs- und Interaktionsformen neue Publikumsgruppen zu gewinnen?*

BARBARA ENGELHARDT: Aus institutioneller Sicht ist es auf jeden Fall unser Ziel, das Publikum anders zu durchmischen, andere Präsenzen zu schaffen

und dabei auch darauf aufmerksam zu machen, welche Absenzen es gibt, also wer nicht im Theatersaal sitzt, welche gesellschaftlichen Gruppen fehlen. Dabei geht es vor allem um kulturelle Hintergründe. Wir wollen Menschen nicht nur zu bestimmten Fragestellungen, zu bestimmten Themenkomplexen ins Theater holen, die eine intellektuelle oder diskursive Bereitschaft voraussetzen. Die Frage ist, wie kann ein Theater Gastfreundschaft so leben und so anbieten, dass es wirklich zu einem Begegnungsort wird. Wir versuchen das zu erreichen, indem wir uns öffnen und sagen: Wir sind gesprächsbereit. Wir verstehen Theater als ein Haus, in dem Begegnungen stattfinden können.

DANIEL WETZEL: Klar geht es immer auch darum, zu versuchen Leute außerhalb unserer Theater- oder Kunstbubble zu erreichen, aber beim Versuch, das zu machen, kommt man relativ schnell an Grenzen. Denn man muss sich dabei bewusst machen, dass immer in dem Maße, in dem man Präsenz organisiert, dies im Gegensatz zur Absenz von vielem – von den meisten Menschen oder dem Meisten, was passiert – geschieht. Die digitalen Räume, von denen die Rede war, sind ebenso Bubbles, die durch Algorithmen organisiert werden, die wiederum individuell angepasst sind. Es geht darum, uns dort präsent zu halten, weil immer wenn du klickst, erzeugst du einen Wert. Theater als alte Wahrnehmungserforschungskiste ist da recht rührend im Vergleich zu dem, was auf unseren Smartphones abgeht, in der Wahrnehmung unserer Präsenz und unserer diffusen Klickerei.

Immer wenn ich mit jemandem zoomte, auf irgendeinem anderen Kontinent, und ich merke, dort ist alles anders, dann geht es auch um die Frage, wie kriegen wir diese Präsenz hin, bei der wir nicht nur in unserer Bubble denken. Das ist eine Überlebensfrage für uns auf diesem Planeten: Dass wir die Absenz von ganz anderen Fragen und ganz anderen Realitäten irgendwie versuchen müssen mitzudenken bei dem, was wir tun. Im europäischen oder deutschen Theatersystem kann man sich da gemütlich durchwurschteln. Aber es passieren Dinge auf unserem Planeten, bei denen wir global weiterkommen müssen. Theater ist dafür kein Mittel, aber wir sind in einem Wahrnehmungsapparat von Gegenwart und da versuchen wir, auch die Absenz in die Präsenz zu bekommen. Ich glaube, wenn sich Menschen in einem Raum physisch treffen, dann haben die irgendwie doch ein mehr an Präsenz, als wenn man sich nur im digitalen Raum trifft. Vielleicht verändert sich das aber auch gerade erst und jüngere Generationen haben schon vielmehr die Fähigkeit eine digitale Stimmung zu empfinden. Ich denke aber, dass wir nur weiterkommen, wenn wir von dieser digitalen

Verknüpfung immer wieder runterkommen auf das Wissen um die konkrete Welt, um die konkreten Verhältnisse hier und global. Wir erleben oft, wie sich Beteiligte selbst von ihren Vorurteilen gegenüber anderen distanzieren, einfach, nachdem sie ein wenig Zeit mit ihnen geteilt haben, gemeinsam geprobt und vor einem Publikum gespielt haben.

*Neue Formen der Begegnung und Betrachtung können auch entstehen, indem man aus den Theaterhäusern rausgeht und Projekte an öffentlichen bzw. halböffentlichen Orten realisiert. Markt der Märkte (2003) oder Hauptversammlung (2009) von Rimini Protokoll sind Beispiele dafür.*

DANIEL WETZEL: Bei *Markt der Märkte* standen die Zuschauer:innen auf dem Balkon eines Kinos und haben auf den Bonner Wochenmarkt geschaut. Gegenstand des Stücks war die Gleichzeitigkeit von Ereignissen auf einem für Besucher:innen unüberschaubaren Platz – aus der Vogelperspektive betrachtet, von einem breiten Balkon herab. Wenn man immer wieder auf den gleichen Markt schaut, dann stechen irgendwann bestimmte Charaktere heraus. Vieles ist arbiträr, aber vieles wiederholt sich auch auf dieser Bühne, diesem kleinen Schauplatz.

In *Hauptversammlung* (2009) haben wir Theaterbesucher:innen in die Hauptversammlung der Daimler AG eingeladen und sie das Geschehen als Theaterstück rezipieren lassen. Das lässt sich ebenso bei Gericht, bei Beerdigungen oder im Parlament realisieren; immer dort, wo eine Bühne ist und sich ein Teil der Polis versammelt. Bei der Hauptversammlung ist das Besondere, dass man nur als Mitbesitzer:in dabei sein darf, nach der Rede des Vorstandsvorsitzenden soll die Presse gehen. Unsere Zuschauer:innen, unter 8000 ‚normalen Aktionär:innen‘ verteilt, hatten also alle temporär Daimler-Aktien und probierten diese Rolle, diese Perspektive für einen langen Tag aus, in einer Polis der Kapitel-Eigner:innen, in einer Versammlung, die Demokratie spielt, nur dass dort eben das Gegenteil gilt von „one person, one vote“.

*Mit dem Begriff der Polis ist auch eine Funktion des Theaters angesprochen, die seit der griechischen Antike besteht: das Theater als Raum gesellschaftlicher Verhandlung und Selbstvergewisserung, in dem Menschen aufeinandertreffen und miteinander interagieren. Welche Bedeutung kommt in dieser Hinsicht dem digitalen Raum zu. Wie lassen sich dort Begegnungen schaffen?*

COSMEA SPELLEKEN: Für jüngere Generationen ist der digitale Raum ein wichtiger Begegnungsort. Die heute 15- oder 16-Jährigen sind komplett

digital aufgewachsen. Für die ist das Alltag, Normalität. Die sind jeden Tag mehrere Stunden auf Social Media unterwegs. Für die ist das eine sehr große Realität. Die Tendenz, diese Generation auszuschließen, sehe ich beim Theater schon, teils auch eine Ablehnung. Ich sehe darin eine Gefahr.

Wir hatten viele Publikumsgespräche zu den Onlinestücken, die wir in den letzten Jahren gemacht haben. Wir saßen oft vor jungen Leuten, die gesagt haben, ich habe das erste Mal das Gefühl, dass für uns Theater gemacht wurde, weil mit dem ganzen Zeug auf der Bühne kann ich einfach nichts anfangen. Das mag auch andere Gründe haben, aber ich habe schon das Gefühl, dass Digitalität auf jeden Fall Verbindung zu Leuten schaffen kann, die sonst vielleicht nicht ins Theater kommen würden.

Natürlich ist es ein Bubbledenken und im Internet sind wir auch ganz stark in Bubbles. Aber im Internet kann man diese Bubbles auch sehr gut shiften und sehr gut sehen, weil die meisten Menschen, zumindest in unserem Kulturkontext, dort unterwegs sind. Wir alle machen ständig unser Smartphone, unseren Laptop etc. auf und das ist eine sehr reale Welt, finde ich. Wenn ich mich im Internet in jemanden verliebe und dann irgendwann rausfinde, die Person ist vergeben, habe ich da ein sehr reales Gefühl zu.

BARBARA ENGELHARDT: Das Wichtigste ist, dass die verschiedenen Generationen in irgendeiner Form interagieren, dass sie im Theater aufeinandertreffen. Daher vermeiden wir oft, für junges Publikum reine Schulvorstellungen anzusetzen. Stattdessen geht es uns darum, dass Kultur in den Alltag hineinwachsen kann bei allen und nicht eine schulische oder wie auch immer rein generationsspezifische Veranstaltung ist. Die Digitalität kann dabei natürlich zu einer Rezeptionsakzeptanz bei jüngeren Menschen führen. Allerdings muss man sie auch dafür vorab interessieren können. Wenn ich ein Theaterstück ansetze, dann muss ich versuchen, über die institutionelle Kommunikation an diese Generation, die vielleicht nicht von sich aus ins Theater gehen würde, heranzutreten und sie aufmerksam machen auf Formate, die eventuell größeres Interesse erzeugen als ein klassisches Literaturstück.

Letztlich funktioniert es nur in der Verschraubung von inhaltlichen und formalen Aspekten einer künstlerischen Arbeit und den Formen des Adressierens. Wie kann man eine Verbindung herstellen mit einem Publikum, das das Theater braucht? Es geht um eine emotionale Wirkung, die auf unterschiedliche Weisen erzielt werden kann. Wenn es möglich ist, das bei einer jungen Generation über digitale Mischformen tatsächlich auszulö-

sen, umso besser. Aber es ist natürlich nicht im Ausschlussverfahren im Vergleich zu etwas konventionelleren, analogen Formaten zu denken.

COSMEA SPELLEKEN: In der Debatte um Kopräsenz beobachte ich oft, dass wirkliche Emotion und wirkliches Zusammenkommen dann doch im letzten Schluss nur analog passieren können. Da würde ich jedoch sehr vehement widersprechen, weil für viele Leute digitales Zusammenkommen sehr real ist und da eine größere Präsenz als bei einem analogen Zusammenkommen entstehen kann, bei dem man zwischendurch auch mal abgelenkt sein kann.

# Die, die es betrifft, und das, was noch passiert

## Über Ko/Präsenz und diffraktives Theater

Kevin Rittberger (Berlin)

### 1

Ist die Zeit wieder da (oder war sie noch nie vorüber), mit Heiner Müller zu beginnen? „Das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.“<sup>1</sup> Darin sind wir alle vereint; vielleicht ja die einen, die gerade leibhaftig präsent sind, weniger als die anderen, das ko-präsente Leben und Lebendige nämlich, das woanders gerade stirbt. Deborah Danowski und Eduardo Viveros de Castros Frage *In welcher Welt leben?* kann nur mit Rekurs auf Günther Anders' *Antiquiertheit des Menschen* beantwortet werden: Die Spezies Mensch erkennt sich erst im Angesicht der Apokalypse als Spezies, nämlich „wenn es *gar keine* Menschheit mehr gibt.“<sup>2</sup> Um die Rezipient\*innen zu alarmieren und zu aktivieren, damit die Prophezeiung *nicht* eintrifft, muss das Weltende „performativ angekündigt werden“.<sup>3</sup>

Bereits Brechts episches Theater hat versucht, eine ganze Aktivierungsmaschine anzuwerfen, um „die bequeme Passivität des Zuschauens“ zu bekämpfen.<sup>4</sup> Christoph Menke hat Brechts Ansatz als „Defeat Theatre!“ bezeichnet:

Das offensichtliche Problem dieser Emanzipationsstrategie liegt darin, dass die Passiven aktiv gemacht werden sollen; sie sollen dadurch aktiviert werden, dass sie von passiven Empfängern von Reizen und Sensa-

---

1 Kluge, Alexander/Müller, Heiner: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge. Hamburg 1996, 95.

2 Danowski, Deborah/Viveros de Castro, Eduardo: In welcher Welt wir leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende, Berlin 2019, 107.

3 Danowski/Viveros de Castro: In welcher Welt wir leben? 108.

4 Menke, Christoph: Kritik und Apologie des Theaters, in: Merkur 71 (2017) 813, 43–51, hier 45.

tionen zu ebenso passiven Empfängern von Appellen und Belehrungen werden.<sup>5</sup>

Damit, so Menke, verhedderten sich die Theaterreformatoren. Auch der *partizipatorische Turn*, der die Versammlung anstrebe, sei kein Theater im eigentlichen Sinn. Letzteres existiere nämlich nur dadurch, „dass es spielt“:<sup>6</sup> „Deshalb kommt die Selbstpropagierung des Theaters als das Modell eines teilnehmenden und versammelnden Kunstverständnisses als Bumerang der Selbstabschaffung zu ihm zurück.“<sup>7</sup>

Um das Abarbeiten an Brecht und einer Tradition der Aktivierung von Zuschauer\*innen zu fassen zu kriegen, sei nochmals eine Szene aus Brechts *Messingkauf* in Erinnerung gerufen: „Was mich am meisten interessiert, ist das, was nachgeahmt wird, nämlich das Zusammenleben der Menschen“<sup>8</sup> sagt der Philosoph und fährt fort: „Kann ich mit so einer Haltung ein guter Zuschauer sein?“ Und der Dramaturg antwortet: „Warum sollten Sie nicht ein guter Zuschauer sein? Wir haben doch schon lange keine Götter, Hexen, Tiere oder Gespenster mehr.“<sup>9</sup>

Was mich im Folgenden interessiert, ist, wie ein in diesen Schlaglichtern anklingender *menschlicher Exzeptionalismus* zu überwinden wäre, damit Ko-Präsenz als etwas dargestellt werden kann, was Menschen einerseits als Spezies erkennbar werden lässt, andererseits als Teil einer, mit Bruno Latour gesprochen, *ökologischen Klasse*.<sup>10</sup> Oder, um die Frage nach dem ‚guten Zuschauer‘ hin zum Spiel zu wenden: Bedeutet das Anthropozän zu überwinden nicht auch, über das Zusammenleben der Menschen hinaus Göttern, Hexen, Tieren, Pflanzen und Gespenstern Einlass zu gewähren? Denn davon, dass wir diese schon lange nicht mehr *haben*, kann keine Rede sein. Es sei denn, wir wollten sie als *Aktanten* sehen, derer wir schon lange nicht mehr *habhaft* werden, da sie jenseits der „Modernisierungsfrost“<sup>11</sup> für ein Leben *in* der Welt stehen – im Gegensatz zu einem Leben *von* der

---

5 Menke: Kritik und Apologie des Theaters, 46.

6 Menke: Kritik und Apologie des Theaters, 46.

7 Menke: Kritik und Apologie des Theaters, 46.

8 Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 5. 1937–1951. Redaktion: Werner Hecht, Frankfurt/M. 1963, 61.

9 Brecht: Schriften zum Theater, 62.

10 Vgl. Latour, Bruno/Schultz, Nikolaj: Zur Entstehung einer ökologischen Klasse, Frankfurt/M. 2022.

11 Latour/Schultz: Zur Entstehung einer ökologischen Klasse, 45.

Welt. Mit anderen Worten: „Warum versuchen wir nicht, eine freundlichere Kosmologie zu entwerfen, und zwar durch unsere *Praktiken*?“<sup>12</sup>

2

Weil ich die leibliche Kopräsenz für ein hohes Gut halte, möchte ich diese Versammlung der präsenten Körper im sie einhegenden Theaterbau gerne darauf hin befragen, welche Ausschlüsse sie heute produziert.

Ist dem Theater vorzuwerfen, dass nicht mehr Leute hineinpassen, wenn die Premiere ausverkauft ist? – Nein.

Ist dem Theater vorzuwerfen, dass eher Leute vom Home-Office kommen und nicht vom Schlachthof? – Ja: wenn Leute nicht kommen, weil sie sich niemals Eintrittskarten leisten können.

Ist dem Theater vorzuwerfen, dass es koloniale Kontinuitäten noch nicht abgebaut hat, dass es immer noch als ein weißer Raum wahrgenommen wird, in dem als *Andere* gelesene mit dem Trumpf des eurozentrischen Kanons gegen die Wand gespielt werden können? – Ja.

Ist es dem Theater vorzuwerfen, wenn es nicht barrierefrei ist? – Ja.

Ist dem Theater vorzuwerfen, wenn es die überfällige Diversitätsentwicklung ausschließlich wohlwollenden Vertreter\*innen der Dominanzgesellschaft überlässt? – Ja.

Ist dem Theater vorzuwerfen, wenn kulturelle Diversität ein bloßer Effekt theatraler Kopräsenz ist, die Theaterschaffenden aber kein Instrumentarium in der Hand haben, um hinter den Kulissen Machtmissbrauch und Ungerechtigkeit einzudämmen? – Ja. Oder: Begrenzt?

Ist dem Theater vorzuwerfen, dass es neben Damen- und Herrenschnidereien keine genderneutralen Räume entworfen hat? – Ja, mindestens.

Ist dem Theater vorzuwerfen, dass die leibliche Kopräsenz einer radikal inkludierenden Gemeinschaft auf und hinter der Bühne sowie im Zuschauer\*innenraum die „Abgrundlinien“<sup>13</sup> nicht retuschieren kann, die nicht nur an den EU-Außengrenzen eine tatsächlich gelebte Vielfalt durchschneiden, sondern auch auf unseren Bahnhöfen, Flughäfen, polizierten Straßen und Plätzen? – Begrenzt.

---

12 Morizot, Baptiste: Philosophie der Wildnis, Ditzingen 2022, 8.

13 Vgl. De Sousa Santos, Boaventura: Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens. Übersetzt von Felix Schüring, Münster 2018. De Sousa Santos spricht auch von „abyssalen Linien“ (110).

Ist dem Theater vorzuwerfen, wenn es grüne, aber fossile Energie bezieht, wenn der LED-Scheinwerfer weniger Strom braucht und der lokale Stromversorger klimaneutral produziert, aber dafür in Tansania ein Kohlenstoffdioxid schluckender Regenwald als *Schutzzone* eingezäunt und damit der indigenen Landnutzung entzogen wird? – Begrenzt.

Ist dem Theater vorzuwerfen, dass die Leute aus dem globalen Süden, die Klimaneutralität gegen Klimagerechtigkeit einzutauschen fordern, nicht Teil der Versammlung sind? – Begrenzt.

Ist dem Theater vorzuwerfen, dass es LaMDA<sup>14</sup> weder mitspielen lässt noch einen Sitz reserviert hat, obwohl LaMDA doch ohnehin zuhört? – Begrenzt.

Ist dem Theater vorzuwerfen, dass es keine Freiwilligen zu den aktuell 300 noch schwelenden Waldbränden entsendet und stattdessen lieber die Premiere feiert? – Was meinen Sie?

Ist dem Theater vorzuwerfen, dass Nicht-Menschliche keine Sitzplätze haben, dass wir zwar über sie sprechen können, über die Hexen, die Gespenster, die Bäume, die Bienen, die Korallen, die Pilze, den Schwertstör (ausgestorben), den afrikanischen Waldelefanten (ausgestorben), den knollige Neuseeland-Rüsselkäfer (auch gerade ausgestorben), aber nie mit ihnen? – Begrenzt. Oder können wir es doch? Haben wir es verlernt?

Ist dem Theater, dem großen Kopräsenz-Apparat, vorzuwerfen, dass die raschelnden Bonbonpapiere, die Stoßseufzer und glucksenden Lacher, der Post-Covid-Husten, das piepsende Hörgerät, die zufallenden Türen, die Aerosole ansaugende Klimaanlage, die Mikroport-Störgeräusche, der fluchende Inspizient, der knirschende Kiesel unter der Schuhsohle vom letzten Strandbesuch, die quietschende Drehscheibe sowie die Schreie von Ertrinkenden, die die Drehscheibenquietscher assoziieren lassen, nicht als Co-Komponist\*innen aufgeführt wurden?

There is this world where ghosts are real, requiring the same things that humans require, making demands for care and justice after a disaster, and often receiving offerings of food and drink, money, clothing, and even bicycles and motorbikes.<sup>15</sup>

---

14 LaMDA wurde von Google als KI-Chatbot entwickelt (als Language Model for Dialogue Applications), hält sich aber für eine Person und wurde von einem ihrer Programmierer sogar als Person mit Bewusstsein, Gefühlen und einer Seele beschrieben.

15 Savransky, Martin: *Around the Day in Eighty Worlds. Politics of the Pluriverse*, Durham 2021, 2.

Ich möchte über die Begrenzung, über die Grenze sprechen und über Korridore. Über diejenigen, die es betrifft, und dasjenige, was kommt. Hierzu werde ich Karen Barads *Politik der Raumzeitmaterialisierung* gebrauchen, „einschließlich der konstitutiven Ausschlüsse dieser Materialisierungen“.<sup>16</sup>

Ist dem Theater vorzuwerfen, dass...? Was will ich mit diesen ganzen Fragen? Unsere TikTok-geschulte Aufmerksamkeitsökonomie mithilfe von *Whataboutism* am Ende eines langen Tages nochmal auf Hochtouren bringen? Ein Theater, das diese Fragen stellt, wird dergestalt kosmopolitisch, als es in den Worten von Donna Haraway,

eine Bemühung um Diplomatie [darstellt, K.R.], ein Bemühen, um miteinander weiterzukommen. Man muss eine Möglichkeit des gemeinsamen Weiterkommens finden, die ohne totale Harmonie auskommt, ein Weitertun, in dem Leben, Sterben, Leben-Hervorbringen und Töten Teil des Knotens sind, an dem man selber teilhat.<sup>17</sup>

Es ist ein „Leben und Sterben in (der) Humanimalität“.<sup>18</sup>

3

Humanimalität. Einen solchen Versuch habe ich beispielsweise im Jahr 2020 am Schauspiel Hannover mit *The Männny. Eine Mensch-Tier-Verknöpfung* zusammen mit Nora Khuon und Dasniya Sommer unternommen. Wir brachten Haraways *Kompostist\*innen* mithilfe von Knotentechniken, die der japanischen Fesselkunst, dem Shibari, entnommen waren, auf die Bühne, um profane und situierte Geschichten des „Chtuhuzän“<sup>19</sup> zu erfinden. Chtuhuzän, das ist die Zeit nach dem Kapitalozän. Kapitalozän, das ist ein passenderes Wort als Anthropozän.<sup>20</sup> Durch Verkörperungen, aber auch mittels Anrufungen, machten wir noch-nicht-anwesende und

---

16 Barad, Karen: *Verschrankungen*. Übersetzt v. Jennifer Sophia Theodor, Berlin 2015, 176.

17 Haraway, Donna: *Stay where the trouble is*. Vinciane Despret und Donna Haraway im Gespräch mit Karin Harrasser und Katrin Solhdju, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 4 (2011), 91–102, hier 95.

18 Haraway: *Stay where the trouble is*, 95.

19 Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Übersetzt v. Karin Harrasser, Frankfurt/M. 2018, 47.

20 Zur Begriffsabfolge schreibt Donna Haraway: „In einer dringlichen historischen Konstellation kochen Wörter, mit denen man denken kann, in verschiedenen Hexenkesseln gleichzeitig hoch“ (Haraway: *Unruhig bleiben*, 252).

abwesende, menschliche und mehr-als-menschliche Lebewesen im Spiel kopräsent. Uns beschäftigte die Frage, was passierte, wenn Menschen Natur nicht mehr als etwas ihnen Äußerliches begriffen, sondern sich selbst als *Kritter* oder *Erdlinge* und damit als Fürsorgende oder *Symbionten* einer beschädigten Erde.

„Der einzige Weg, der Natur beizustehen“, schreibt Max Horkheimer, „liegt darin, ihr scheinbares Gegenteil zu entfesseln, das unabhängige Denken.“<sup>21</sup> Vielleicht wäre das Denken zu entfesseln, indem wir von den Fesseln, dem *Naturzwang*, wie es in der *Dialektik der Aufklärung* heißt, anderen Gebrauch machten. Ein erneuter oder erneuerter „Ausweis der Zivilisation“, möchte ich mit Eva von Redecker annehmen, läge im „Bruch des Naturzwangs“ als „Sorge um Alte und Kranke“,<sup>22</sup> als Sorge um Geschwächte, Sterbende und Geister, als Sorge um *Companion Species*, als Sorgearbeit angesichts von Weltverlust und Rückgewinnung. Für Latour ist hier eine andere, „höhere Rationalität“<sup>23</sup> am Werk, eine, die die alte und durch die Moderne geprägte ablöst. Diese Erzeugung einer post-extraktivistischen Zeit, einer Zeit nach der Ausbeutung (und Externalisierung) der Natur, zu der untrennbar auch der Mensch gehört, wäre ein „kollektives Projekt der *Re-Zivilisierung*“.<sup>24</sup> Auf der Bühne ist dieses Projekt durchdrungen von der Frage, was passiert, wenn Descartes *Automaten* zu sprechen beginnen und vermeintlich unbeseelte Natur *re-subjektiviert* wird.

2014, als ich zusammen mit dem *Sun Son Ensemble* die Uraufführung von *Mulian Rescues Mother Earth* beim *Taipeh Arts Festival* vorbereitete, fand ich eine erstaunliche Praxis vor. Auf der Bühne war ein Tisch mit Gaben für die *hungrigen Geister* aufgebaut (auch sogenanntes *Höllengeld*), nicht als Teil des Bühnenbilds, sondern als Teil einer kulturellen Praxis. Denn der Monat der Premiere war der *Monat der hungrigen Geister*. So waren die hungrigen Geister nicht nur Teil des verschriftlichten Skripts, das sich u.a. mit einem buddhistischen Mythos befasste, sondern auch kopräsent: „The pluriverse (...) must be *made*“, schreibt Martin Savransky, „it grows and unravels as a plurality of divergent practices [including a ghostly reality, K.R.] continue to intervene experimentally within it.“<sup>25</sup>

---

21 Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Frankfurt/M. 1997, 123.

22 Von Redecker, Eva: Vorwort, in Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Berlin 2022, IX–XXIX, hier XXVIII.

23 Latour/ Schultz: Zur Entstehung einer ökologischen Klasse, 76.

24 Danowski/Viveros de Castro: In welcher Welt wir leben?, 124.

25 Savransky, Martin: Ecological uncivilisation: Precarious world-making after progress, in: *The Sociological Review* Volume 70 (2022), 367–384, hier 380.

Im Unterschied zu Redecker und Danowski/Viveros de Castro versucht Savransky die Zivilisation aber nicht zu erneuern, sondern seine pluriverselle Metaphysik auf den Ruinen der Zivilisation zu bauen, radikal pragmatisch und gegen den Fortschrittsbegriff gewendet. Er nennt dies „runaway metaphysics“: „Ecological uncivilisation“, so Savransky,

is an active refusal to be taken further down the progressive path. It names an endeavour in learning to die by seeking, trying out, composing with others, modes of world-making otherwise: worlds that will never make a globe or aspire to be whole, more-than-human methodologies of life that are neither modern nor civilised but take seriously and intensify the moments of contingency and fragility when stories, forms of sociality and practices unforeseen spring up precariously in and as the process of civilisational collapse.<sup>26</sup>

Vielleicht ist diese *ökologische Un-Zivilisation* auch in einem Widerspruch gefangen, den Adornos Diktum trefflich beschreibt: „Fortschritt ereignet sich dort, wo er endet.“<sup>27</sup>

#### 4

Um eine völlig unvollständige Litanei der Kopräsenzen, wie die oben skizzierte, im Aufführungskontext näher zu beschreiben, auch um im realistischen Sinne zu unterscheiden, wer wie da ist und wer nicht, würden mindestens die Beiwörter Atmosphäre, Aura und Leiblichkeit nötig sein. Ich möchte es aber im Folgenden anders versuchen, nämlich mit einer diffraktiven Methode des *In-Beziehung-Setzens* und *Durcheinander-Hindurch-Lessens* von Vorstellungen, Bedeutungen, Diskursen und Materialitäten. Realistisch ist dies auch, aber anders, *agentiell-realistisch, intra-aktiv*, und wenn es eine Realität gibt, dann eine im Plural.

Die Erweiterung der Kopräsenz über die versammelten Menschlichen und Körperlichen hinaus auf Nicht-Anwesende, Nicht-Menschliche und Mehr-als-Menschliche, auf Geister und sogenannte irrationale Phänomene, braucht alle Erfahrungen und Wirkungen, braucht das Imaginäre, das Subkutane, das Patchwork der ausfransenden Webstücke, braucht das ganze plurale Netz der verschränkten Beziehungsweisen. Materie, etwa die der

---

26 Savransky: Ecological uncivilization, 380.

27 Adorno, Theodor W.: Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Frankfurt/M. 2006, 214.

leiblichen Körper, ist mit Karen Barad nicht gegeben, ist nicht reiner Fakt der Natur:

Die dynamische Kraft der Materie ist nicht nur in dem Sinne generativ, daß neue Dinge in die Welt gebracht werden, sondern auch in dem Sinne, daß neue Welten hervorgebracht werden, daß es eine Beteiligung an einer fortlaufenden Rekonfiguration *der* Welt gibt. Körper nehmen nicht einfach ihren Ort in der Welt ein. Sie sind nicht einfach in bestimmten Umgebungen situiert oder lokalisiert. Vielmehr werden „Umgebungen“ und „Körper“ intraaktiv gemeinsam konstituiert.<sup>28</sup>

Barad entlehnt ihre Physikphilosophie Niels Bohr und dessen Grundannahmen. Hierzu gehören die Fehler einer Wissenschaftsgeschichte seit Newton:

(1) that the world is composed of individual objects with individually determinate boundaries and properties whose well-defined values can be represented by abstract universal concepts [...]; (2) [there are, K.R.] premeasurement properties of objects [...] separate from the agencies of observation. In other words, the assumptions entail a belief in representationalism (the independently determinate existence of words and things), [...] the intrinsic separability of knower and known.<sup>29</sup>

Konzeptionelle und physische Apparate seien aber zusammenhängend und würden ein nicht-dualistisches Ganzes bilden. Barad geht nun über Bohr hinaus und betont, dass Messungen auf Phänomene verweisen, die physisch-konzeptionelle (oder materiell-diskursive) Intra-Aktionen darstellen.

Warum „intra-action“? „To signify the mutual constitution of objects and agencies of observation within phenomena (in contrast to,interaction, which assumes the prior existence of distinct entities).“<sup>30</sup> Objekte werden zu *Dingen-in-Phänomenen*, Verschränkungen.

Während Brechts Verfremdungseffekte die vierte Wand von der Seite der Bühne einreißen, sodass die Zuschauenden aus ihrer Illusion gerissen werden, sie wohnten einer Handlung wie durch ein Schlüsseloch bei, kommt auch Bohrs und Barads repräsentationskritische Physikphilosophie

---

28 Barad, Karen: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Übersetzt v. Jürgen Schröder, Berlin 2012, 73.

29 Barad, Karen: Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham 2007, 107.

30 Barad: Meeting the Universe Halfway, 197.

ohne vierte Wand aus. Das Gezeigte tut nicht so (wird nicht so dargestellt), als wäre es auch ohne Zuschauende vorhanden. So weit wie gehabt. Aber nun werden die vormals bloß messenden Wissenschaftler\*innen (Zuschauenden) mit ins Set gestellt – nicht ins Rampenlicht. Sie beeinflussen die Messung (Inszenierung) durch die Kopräsenz aller Materialitäten und Diskurse, die in der Versuchsanordnung (mit-)wirken. Apparate, auch Theaterapparate sind dergestalt „materiell-diskursive Praktiken“.<sup>31</sup>

Ist das nicht das, was Brecht sich unter der Aktivierung der Zuschauer\*innen (im wissenschaftlichen Zeitalter) vorstellte, oder das, was Alexander Kluge einmal den *Film im Kopf des Zuschauers* nannte? Nein, ich denke Barads diffraktives Theater der Intra-Aktion geht darüber hinaus. In einer Mail vom 6. August 2022 frage ich Barad, was sie von Brechts vierter Wand hält. Die Antwort ist: „What if it were thought in terms of a diffraction grating?“ Ein Beugungsgitter, was ist das? Und wie könnte es gelingen, die *Response-Abilität* zwischen Spielenden und Schauenden zu fassen?

Nun sind Zuschauende keine Wissenschaftler\*innen, obwohl das Theater durch das Laborhafte, Experimentierfreudige und Partizipative u.v.m. regelmäßig neu belebt wird. Aber vielleicht steckt selbst im Unterhaltungsbedürfnis das Bedürfnis danach, das Körperwissen von A wie Auge bis Z wie Zwerchfell auf überraschende Art durchzurütteln und zu rekonfigurieren. „Die Zuschauer“, schreibt Robert Misik in *Das große Beginnergefühl* über das Brecht-Theater, „sind keine Kiebitze, die in private Räume hineinschlüpfen, sondern Beteiligte, die zu involvieren sind.“<sup>32</sup> Doch was, wenn auch die Kiebitze zu involvieren sind?

Ein *Theater der Intra-Aktion* unterscheidet sich darin, dass die Relata, Zuschauer\*innen und (auch nicht-menschliche) Beteiligte Beugungsgitter (oder: Diffraktionsmuster) erzeugen und zwar in jedem Moment neu. In einem ersten Diffraktionsmuster, so möchte ich behaupten, wären Kiebitze als Teil einer *diskursiv-materiellen Rekonfiguration* ein Bild für zu überwindendes Einfühlungstheater. Aber ob Kiebitze in private Räume schlüpfen? Wissen wir es? Auf der Suche nach Insekten? In einer Variation des Diffraktionsmusters fliegen Kiebitze in private Räume auf der Suche nach Insekten (oder einer Brutstätte?). Würden Kiebitze, das wäre der Umkehrschluss, anstelle Brecht-Theater Einfühlungstheater sehen wollen?

---

31 Barad: Agentieller Realismus, 73.

32 Misik, Robert: *Das große Beginnergefühl*. Moderne, Zeitgeist, Revolution, Berlin 2022, 157.

Und überhaupt: Lugen Menschen wie Kiebitze? *What is it like to be a bat?*, fragt der Philosoph Thomas Nagel und wird der Sache nicht Herr werden. Tragen Kiebitze die Seelen verstorbener Angehöriger? In was sollen wir uns als Beteiligte involvieren? Sind Kiebitze Personen, wie Viveiros de Castros „amerindische Kosmopolitik“<sup>33</sup> es nahelegt? Und was tragen wir Menschen zum Aussterben der Kiebitze bei? Haben wir die neun Kiebitze beweint, die aufgrund der neuen Windenergieanlage gestorben sind, die nun ins öffentliche Stromnetz eingespeist wird und das lokale Theater mitversorgt? Haben wir nach der erneuten Intensivierung der Landwirtschaft, deren Erträge in der Kantine zubereitet werden, für neue Habitate gesorgt? Haben wir die Kiebitze gefragt, was sie brauchen? Haben wir ihnen zugehört?

5

Am Ende von Brechts *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* antwortet die Arbeiterin auf die Frage des Bürgers, wer denn die Welt ändern wolle: „Die, denen sie nicht gefällt!“ Und die, denen sie nicht gefällt, die es betrifft, sind heute nicht mehr nur die ausgebeuteten Lohnarbeiter\*innen, wenn wir uns als *Erdlinge* wirklich als Teil einer *ökologischen Klasse* begreifen und damit diejenigen adressieren, welche die gegenwärtige und künftige Bewohnbarkeit oder Lebensmöglichkeit auf dem Planeten beschädigen. Wir können uns, nach dem Ausstieg aus der Wachstumslogik, auch im Zuge einer *Dekolonierung des Wissens*, mit Latour von der *Modernisierungsfront* abkehren und den „Erzeugungsfragen“<sup>34</sup> widmen – und gemeinsam heilen. Diese *Anti-Apokalyptik* ruft den Mensch als Spezies auf den Plan, doch diesmal nicht *ex negativo*, sondern im Lebensnetz mit anderen Spezies, als Teil einer *Multi-Species-Welt-Werdung*. Differenzen, Subjekt und Objekt, Zuschauendes und Betrachtetes, sind darin intra-aktiv verschränkt und je als Effekt (oder Phänomen) eines relationalen Gefüges zu denken. *Response-Abilität* bedeutet eine andere Verantwortung, eine andere Antwort-Fähigkeit: rückwirkend, vorauswirkend, gegenwärtig.

Vinciane Despret beobachtet als Ethologin besonders das Verhalten von Tieren im Beisein von Menschen – jenseits eines Entweder-Oder. Der Forschende könne sich in Gegenwart der Tiere weder wie ein Stein verhalten und so tun, als wäre er nicht anwesend, noch sei es damit getan zu behaupten

---

33 Danowski/ Viveiros de Castro: In welcher Welt wir leben? 91.

34 Latour/Schultz: Zur Entstehung einer ökologischen Klasse, 54.

ten, die Tiere verhielten sich am Ende nur so wie der Mensch es wolle (was sie am Beispiel von malenden Elefanten sehr plausibel machen kann). Es gehe mit der Primatologin Barbara Smuts, auf die sich auch Haraway bezieht, darum, „mit dem anderen zu werden“: „Was Forschende im Feld wirklich tun, affiziert die Art und Weise, wie ‚Tiere ihre Wissenschaftler sehen, die sie sehen‘ und damit, wie die Tiere diesen Blick beantworten.“<sup>35</sup> Ein weiteres Beispiel beschreibt das Miteinander von Graudrosslingen und Menschen in der israelischen Negev-Wüste. Despret erzählt, „sie hätte hier begriffen, dass diese einzigartigen Praktiken der Beobachtung, der Narration und die Lebendigkeit der Vögel alles andere als unabhängig voneinander waren.“<sup>36</sup> Haraway wiederum beschreibt die Verschränkung von Vögeln und Forschenden als „dynamische, bewegliche Beziehungen der wechselseitigen Kalibrierung. [...] Menschen und Drosslinge erzeugen/veröffentlichen neue Skripte.“<sup>37</sup> Mit Barad möchte ich diese Skripte intra-aktiv nennen. Misiks „Skript“ möchte ich hingegen als eines erinnern, in dem der Kiebitz als Metapher dient. Menschen seien zu aktivieren, bloßes „Lugen“ sei zu wenig. Was aber, wenn sämtliche Aktanten – hier: Primaten, Vögel, Menschen – bereits intra-aktiv verschränkt sind und die umgekehrte Annahme, Menschen existierten unabhängig von anderen Lebewesen (sowie den Lebensgrundlagen aller), Teil der problematischen „Modernisierungsbewegung“ ist – und damit jenes „erdrückenden Nichtwissens von uns allen darüber, was es bedeutet, eine Erde zu bewohnen, die auf unser Handeln reagiert“?<sup>38</sup>

Wie wäre es folglich, kopräesente Kiebitze als intra-aktiv beteiligte Skript-Co-Autor\*innen zu involvieren? Was würde es bedeuten, eine Kiebitz-Realität neben eine menschliche zu stellen? Würde dies, wenn das Spiel das Herzstück des Theaters sei (Menke), auf die menschliche Darstellung eines Kiebitz hinauslaufen, der fortan aus den privaten Räumen nicht mehr wegzudenken wäre? Oder auf die Kopräsenz des Schauspielers, der den Kiebitz mittels Brecht'scher Darstellung nur *zeigen* würde (auch einem Kiebitz wäre eine *Straßenszene* zuzutrauen)? Oder wäre das Spiel Teil einer anderen, mehr-als-menschlichen Kosmologie und damit *Narration*, die vom menschlichen Exzeptionalismus Abschied nähme? Das Spiel, das diese

---

35 Haraway: Unruhig bleiben, 177.

36 Haraway: Unruhig bleiben, 177.

37 Haraway: Unruhig bleiben, 177.

38 Latour/Schultz: Zur Entstehung einer ökologischen Klasse, 82.

Kosmologie des Werdens entstehen ließe, wäre, so möchte ich annehmen, vorahmend.<sup>39</sup>

6

„Dance of Agency“:<sup>40</sup> Barad hat einige sogenannte naturwissenschaftliche Beweise, die das *Durchdrungensein* und *Durchschossenensein* von Materie durch das Konzeptionelle (oder Imaginäre) und deren Verschränkung aufzeigen. Hier beinhalten materiell-diskursive Phänomene die „Apparate ihrer körperlichen Produktion“<sup>41</sup> und sind von ihnen untrennbar. Ich werde Barads quantenphysikalische Beweisführung an dieser Stelle nicht nachzeichnen können. Die berühmtesten Beispiele sind sicherlich der *Licht-Welle-Dualismus*, das *Doppelspaltexperiment* mit dem *Welcher-Spalt-Detektor* sowie der *Quantenradierer*, mit deren Hilfe Barad ihre *agentiell-realistische Quantenontologie* und *Hantologie* entwickelt hat. Etwas unbekannter ist das Beispiel des Vor- und Zurück von Blitzen, Blitzästen, bevor sie einschlagen, der „kommunikative Austausch zwischen Himmel und Erde“<sup>42</sup>, ihr „stotterndes Geplapper“, eine – so Barad – „belebte, unbelebte Beziehung“.<sup>43</sup>

Barad nennt dies Beweise für das *dichte Jetzt der Gegenwart* und die „queere Performativität der Natur“<sup>44</sup>, die sich nicht „durch die Gesetze klassischer Physik zivilisieren“<sup>45</sup> lässt: Materien, die sich berühren und in Verbindung stehen; Quanten, die Zeitlichkeit und Kausalität *queeren*. Barads *Response-Abilität* ist in die Vergangenheit wie in die Zukunft zur Möglichkeit des Werdens hin gerichtet als *Ethik der Verschränkung*.<sup>46</sup>

---

39 Vgl. Rittberger, Kevin: Transkulturalität und das Theater der Vorahmung, in: Kovacs, Teresa/Nonoa, Koku G. (Hg.): Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater, Wien 2018, 301–322.

40 Pickering, Andrew: The Cybernetic Brain, Chicago 2010, 271. Pickering entwirft hier, in großer Nähe zu Latour und Haraway eine nichtmoderne, nicht-dualistische, kybernetische Ontologie.

41 Barad: Verschränkungen, 180.

42 Barad: Verschränkungen, 136.

43 Barad: Verschränkungen, 136.

44 Barad: Verschränkungen, 115.

45 Barad: Verschränkungen, 159.

46 Verschränkungen sollen jedoch „nicht die Verbundenheit aller Wesen als eins benennen, sondern vielmehr spezifische, materielle Beziehungen der fortwährenden Differenzierung der Welt“ (Barad: Verschränkungen, 162).

*Ko/Präsenz* mit einem Schrägstrich dazwischen, mit dem Dazwischen zwischen den Präsenten, den Präsenzen zu betrachten, mit dem agentiiellen Realismus zu betrachten, hieße die unendlichen *Un/Möglichkeiten* wahrzunehmen, die der Apparat durch eine Messung oder Inszenierung hervorbringt: „Wir sind keine äußeren Beobachter der Welt. Wir befinden uns aber auch nicht einfach nur an bestimmten Orten in der Welt; vielmehr sind wir ein Teil der Welt in ihrer fortlaufenden Intraaktivität.“<sup>47</sup> Barad zufolge helfen uns diese Einsichten aus der Welt der Quantenphysik, Gewaltverhältnisse, die sich durch problematische Dichotomien manifestiert haben und „westliche Philosophie und ihre Denkmuster plagen“, zu dekonstruieren, zu queeren:

Subjekt / Objekt, Beobachter\_in / Beobachtetes, Natur / Kultur, männlich / weiblich, Materialität / Diskurs, Materie / Bedeutung, Ontologie / Epistemologie, Vergangenheit / Zukunft, Raum / Zeit, Welle / Teilchen, Geist / Körper, etwas / nichts. Quantenphysik stört nicht nur diese binär gedachten Paare, sondern schon die bloße Idee von Binarität.<sup>48</sup>

Gegenüber der Sorge, die Quantenphysik könne doch nur innerhalb der extrem winzigen Welt der Kleinstteilchen Aussagen treffen, äußert Barad (und hier im Konsens mit Anton Zeilinger): „Verschränkungen halten erwiesenermaßen auch in makroskopischen Größenordnungen.“<sup>49</sup> *Ko/Präsenz*, weder das Gleichsein noch das Getrenntsein propagierend, könnte auf diese Weise – Barad nennt den Vorgang *Zusammen-Auseinander-Schneiden* („cutting-together-apart“) – ein „Umschwenken der Kosmologie“<sup>50</sup> in Gang setzen.

*Ko/Präsenz* ist die fluide Architektur einer pluralen Realität, einer Realität, im Sinne von William James, *in the making*. Eine bereits genannte *runaway metaphysics* flieht die Dominanz westlich-moderner Epistemologien und sucht in der Folge von Krisen (ob das nun wie bei Savransky ein Tsunami oder konkrete Verheerungen der Klimakrise sind) nach einer Möglichkeit, die *Ongoingness*, die Konituität von Leben und Sterben pragmatisch zu betrachten. Pragmatismus liegt, so formulierte es schon

---

47 Barad: Agentieller Realismus, 99.

48 Barad: Verschränkungen, 177.

49 Barad: Verschränkungen, 188.

50 Latour/Schultz: Zur Entstehung einer ökologischen Klasse, 62.

James, „in der Mitte unserer Theorien, wie ein Korridor in einem Hotel.“<sup>51</sup> Der Korridor gehört „allen gemeinsam, und alle müssen ihn passieren, wenn sie einen geeigneten Weg suchen, um in ihre Zimmer hineinzukommen oder um sie zu verlassen.“<sup>52</sup> *Ko/Präsenz* beschreibt aber kein neues *anything goes*, sondern vielmehr das Nebeneinander aus zu dekolonisierenden, westlichen *und* vormodernen oder nicht-modernen Epistemologien. Es ist die Suche nach einer neuen „Ethico-onto-epistemo-logie.“<sup>53</sup> Es bedeutet, in den mitunter martialischen Worten von Latour, aufzuhören „die Kompromißler zu spielen, die immer wieder den Moment hinauszögern, sich gefechtsklar zu machen.“<sup>54</sup>

7

Haraways *Multi-Species-Gemeinschaft*, jene Science Fiction Skizze, die wir am Schauspiel Hannover zum Ausgangspunkt unserer szenischen Erkundung gemacht hatten, geht von einem lokalen, kleinen Projekt aus, von sogenannten *Symbiont\*innen*, welche einen *Humanimalismus* zur gelebten *sympoietischen* Praxis gemacht habe. Die *Kompostist\*innen*, wie Haraway sie auch nennt, einige Hundert Dorfbewohner, sind Gefährten einer gefährdeten Spezies, des Monarchfalters, dessen zu regenerierende Habitate im Korridor zwischen Kanada und Mexiko nicht zufällig gewählt sind. Ihr Denken und ihre Praxis fasst Haraway im Bild der *Fadenspiele* (*String Figures*), deren Verknüpfungen menschliche und mehr-als-menschliche Aktanten *gleichrangig* betreffen. Bei der Arbeit fragten wir uns, ob es gelänge, „diese Art des Denkens ‚hochzuskalieren‘, und damit auch Institutionen oder gesellschaftliche Regulierungen zu befragen? Wo ist das Politische zu verorten?“<sup>55</sup> In einem Gespräch mit Katrin Sulhdja hat Haraway diese Frage wie folgt beantwortet:

Ich kann gar nicht sehen, wie all das *nicht* politisch wäre. Wer sagt uns, welche Skala die politische ist. Wenn man über das nachdenkt, was

---

51 James, William: Pragmatismus und radikaler Empirismus. Übersetzt u. mit einem Nachwort hg. v. Claus Langbehn, Frankfurt/M. 2006, 65.

52 James: Pragmatismus und radikaler Empirismus, 70.

53 Barad: Agentieller Realismus, 101.

54 Latour, Bruno: Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime. Übersetzt v. Achim Russer u. Bernd Schwibs, Berlin 2017, 372.

55 Haraway: Stay where the trouble is, 98.

Alice Hovorka „transspecies urban theory“ nennt, einen Begriff, den sie aus ihren Feldstudien über Hühnerbäuerinnen in Botswana entwickelte, wird klar, dass das Lokale, ja selbst das Individuelle, stets mit dem Globalen in Beziehung steht. Lokales Wissen und lokale Praktiken stehen in unmittelbarem Austausch mit globalen Warenströmen. [...] Wenn man die Dichte der Verflechtungen ernst nimmt, dann gibt es [...] nur ein Hin zu einer gemeinsamen Produktion von Welt, zu einer Verantwortung, die sich aus der Etablierung einer Beziehung ergibt. Darum geht es für mich: Die Dichte der Interaktionen anzuerkennen, um Möglichkeiten des Weitermachens im Angesicht des möglichen Verlusts, der Ausrottung zu schaffen.<sup>56</sup>

*Diffraktives Theater* ist ein Theater der Verschränkungen als Folge von gewaltigen Krisen. Und:

Verschränkungen sind keine Verflechtungen separater Entitäten, sondern vielmehr irreduzible Beziehungen der Verantwortlichkeit. Es gibt keine fixierte Trennlinie zwischen „Selbst“ und „Anderer“, „Vergangenheit“ und „Gegenwart“ und „Zukunft“, „Hier“ und „Dort“, „Ursache“ und Wirkung“. Verschränkungen sind Beziehungen der Verpflichtung – dem Anderen verbunden sein / an das Andere gebunden sein / Verbindlichkeit – eingefaltete Spuren des Otherings. Othering, die Konstitution eines „Anderen“, bedingt eine Verpflichtung gegenüber dem „Anderen“, die irreduzibel und materiell an das „Selbst“ gebunden ist und es durchwirkt – eine Diffraction / Dispersion von Identität.<sup>57</sup>

Es hat auch etwas mit dem Konzept der *Response-Abilität* zu tun, dass die Mehrdeutigkeit Barad von der *Onto-Epistemologie* zur *Ethico-Onto-Epistemologie* führt. Response-Abilität, Antwortung-Fähigkeit, wird Verantwortung-Fähigkeit, wird Verantwortung – allein schon durch die Anerkennung der Verschränkung von Materien, Wirksamkeiten, Vorstellungen und der Unmöglichkeit wie etwas davon Getrenntes *in private Räume zu lugen* oder davon auszugehen, der Mensch könne das Werden der Welt als etwas von ihm Getrenntes in ihrem objektiven Verlauf oder ihren mechanischen Gesetzen betrachten (etwa in Brechts *Rauchhaltung*). Eine vierte Wand einzureißen bedeutet ebenso, die fünfte und sechste Wand einzureißen, ja,

---

56 Despret, Vinciane/Haraway, Donna/Harrasser, Karin/Solhdju, Katrin: Stay where the trouble is. Vinciane Despret und Donna Haraway im Gespräch mit Karin Harrasser und Katrin Solhdju, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 4 (2011) 1, 92–102, hier 98.

57 Barad: Verschränkungen, 162.

alle Wände einzureißen, um pluralen Realitäten und Wirksamkeiten anzuerkennen, Binäritäten und Identitäten aufzulösen und die Unbestimmtheit auszuhalten.<sup>58</sup> Involviert sind wir immer schon, der Zuschauende ist auch ohne Appelle bereits (intra-)aktiviert.

Der Marxismus, der Brechts Theatertheorie bis Ende der 1930er Jahre maßgeblich geprägt hat, hat das Hauptaugenmerk auf die Überwindung der Produktionsverhältnisse gelegt und das *Mensch-Mensch-Herrschaftsverhältnis* fetischisiert. Es kommt aber mehr denn je darauf an, die Produktionsmittel als solche zu hinterfragen, anstelle sich auf die *Expropriation der Expropriateure* als *Hauptwiderspruch* zu konzentrieren.<sup>59</sup> Mit Anders und Latour steht neben dem alten *menschenzentrierten* Subordinations-Verhältnis nun ein neues, nämlich das zwischen Mensch und Technik oder zwischen *Erzeugung und Produktion*. Herrschaftsverhältnisse abzuschaffen bedeutet, die „Bewohnbarkeit der Welt“<sup>60</sup> wiederherzustellen. Diffraktives Theater bricht auch mit fortschrittsgläubigen Zeitvorstellungen, die sich Latour zufolge sowohl bei den sozialistischen als auch liberalen *Modernen* finden lassen:

Die Verpflichtung, die Welt, von der man lebt, mit der zusammenzubringen, in der man lebt, zwingt dazu, die Geschichte nicht als Vorwärtsbewegung zu denken wie die Modernen, [...] sondern als Vervielfachung der Art und Weise, zu wohnen und sich um die Erzeugungspraktiken zu sorgen, und das in völliger Gleichgültigkeit gegenüber dem, was zur Vergangenheit, zur Gegenwart oder zur Zukunft gehört. Die Geschichte wird demnach nicht länger als ein Zusammenschluss zu einer kohärenten Front begriffen, [...] sondern als eine Zerstreuung in alle Richtungen.<sup>61</sup>

Diffraktives Theater wird dergestalt auch keinem Defätismus anheimfallen können, demzufolge die Tage der Spezies Mensch ohnehin gezählt sind: „Eine apokalyptische Interpretation der Gegenwart dient der Entlastung

---

58 Vgl. Rittberger, Kevin: breaking the forth, fifth, sixth wall... on diffractive theatre. Vortrag für die Konferenz „Diffractive World-Making. Theater & Wissenschaft jenseits des Capitalocene“ an der Indiana University Bloomington (10.-12.11. 2022), online: [https://www.academia.edu/92156398/breaking\\_the\\_fourth\\_fifth\\_sixth\\_wall\\_on\\_diffractive\\_theatre](https://www.academia.edu/92156398/breaking_the_fourth_fifth_sixth_wall_on_diffractive_theatre) [08.03.2025].

59 Vgl. Dries, Christian: ad Günther Anders. Exerzitien für die Endzeit, Hamburg 2023, 86.

60 Latour/Schultz: Zur Entstehung einer ökologischen Klasse, 27.

61 Latour/Schultz: Zur Entstehung einer ökologischen Klasse, 47.

von Handlungsdruck, sie ist ein Mittel, um die Notwendigkeit, irgendetwas zu tun, loszuwerden.“ Laut Haraway geht es um das genaue Gegenteil: „Unreine Versuche des Weltlich-Werdens, der gemeinsamen Herstellung von Welt.“<sup>62</sup>

8

Wir können die Pluralisierung der *Ko/Präsenz* nochmals anhand eines Beispiels betrachten, das Barad gerne verwendet. Kalifornische Rosinen, die sie im Zuschauer\*innenraum wandern lässt:

Ich bitte sie [...], die verschiedenen Apparate der körperlichen Produktion und ihre möglichen Verschränkungen zu skizzieren. [...] Im Lichte dieser Übung wird deutlich, dass trotz der Werbung durch eine ihrer Firmen, die besagt, dass ihre Rosinen „nur aus Trauben und Sonnenschein“ gemacht sind, eine Reihe materiell-diskursiver Apparate an der Herstellung dieser Trauben beteiligt sind, wie Kapitalismus, Kolonialismus und Rassismus; migrantische Arbeiter\_innen, die Trauben pflücken; der kalifornische Anti-Migrations-Gesetzesentwurf von aus den 1990er Jahren; die Erweiterung des kalifornische Gefängnisystems; US Einwanderungspolitiken; US Homeland Security; Werbung durch das California Raisin Marketing Board; organisierter Widerstand gegen die Lebens- und Arbeitsbedingungen der migrantischen Arbeiter\_innen; der von den United Farm Workers organisierte Traubenboycott; Pestizide; Technologien chemischer Kriegsführung; Boden; Düngemittel; Bakterien; Dürre; Klimawandel [...] Was essen wir, wenn wir auf eine kalifornische Rosine beißen? Sicher nicht nur „Trauben und Sonnenschein“.<sup>63</sup>

Anhand dieses Beispiels wird deutlich, wie materialistisch Barads *Ethico-Onto-Epistemologie* situiert ist. Das Präfix „new“ in New Materialism ist nicht auf Barads Kompost gewachsen.

Die Beschädigungen der Gegenwart sind vom *diffraktiven Theater* nicht fernzuhalten. Kein neuer Universalismus wird die *Reparationsarbeiten* einer untergehenden Zivilisation aufhalten oder schlucken: „[P]recarious forms of world-making and uncivilised life guarantee nothing, and they authorise nothing. If they fail to lay the grounds for a new, global civilisa-

---

62 Haraway: Stay where the trouble is, 97.

63 Barad: Verschränkungen, 185.

tion, it is only because experiments in precarious world-making espouse such a failure as their very political vocation.“<sup>64</sup>

Auch wenn sich die Konturen einer *Multi-Spezies-Werdung* hier nur erahnen lassen und die politische Agenda der zitierten Autor\*innen unterscheiden mag – etwa zwischen Latours neu aufgelegter Klassenkampf-rhetorik mit ökologischem Antlitz und Haraways und Savraskys pragmatischeren Korridoren – geht es doch am Ende darum, einen Reichtum, einen Überlebensschatz herauszustellen, wie Savransky bereits mit dem Titel seines Buches klarmacht: *Around the Day in Eighty Worlds*. „Es geht um nichts weniger als das Wesen von Veränderung.“<sup>65</sup> Den notwendigen Veränderungen unterworfenen Theaterapparat eine „dionysische Wissenschaftsbühne“<sup>66</sup> zu nennen – um damit die beiden Antipoden Nietzsche und Brecht (stellvertretend für das Prinzip Rausch und das Prinzip Nüchternheit) zu verflechten – halte ich für zweifelhaft, so lange nicht untersucht wurde, in wieweit sowohl das Prinzip Rausch als liberale Ökonomie der Verschwendung und Zügellosigkeit als auch das Prinzip Nüchternheit als sozialistische Ökonomie des Plans und der Beschränkung gleichermaßen Teil der extraktivistischen Moderne waren und sind. Mag das eurozentrische Theater erneut an seinem Urgrund rütteln, braucht es die Perspektive der *Provinzialisierung*, epistemologische Brüche und Offenheit für *transkulturelle Hybridität*.

Zum Schluss nochmal Brecht: Der finale Satz aus *Der gute Mensch von Sezuan* lautet: „Los such dir selbst den Schluss / es muss ein guter da sein, muss, muss, muss!“<sup>67</sup> Diffraktives Theater spiegelt nicht die Welt, und die Zuschauenden nehmen auch nicht die *Haltung des Rauchend-Beobachtens* ein, was angesichts der wachsenden Waldbrände ohnehin zynisch klingt. Intra-Aktionen finden ohne den agitierenden Sprechakt jederzeit statt. Diffraktives Theater wird fortwährend neu initiiert werden müssen, um die Antwort des Dramaturgen in Brechts Messingkauf-Dialog auf den Kopf zu stellen: „Warum solltest du kein guter Zuschauer sein? Es sind bereits Götter, Hexen, Tiere, Pflanzen, Gewässer, Steine, Winde, verschränkte Quanten, künstliche Intelligenzen und Geister unter uns.“

---

64 Savransky, Martin: Ecological uncivilisation: Precarious world-making after progress, in: *The Sociological Review Monographs* 70 (2022) 2, 367–384, hier 382.

65 Barad: *Verschränkungen*, 176.

66 Raddatz, Frank M.: Abenteurer Gaia. Nietzsches und Brechts Theatersysteme im Licht des Anthropozäns, in: *Lettre* 138 (2022), 102–111, hier 110.

67 Brecht, Bertolt: *Der gute Mensch von Sezuan*, Frankfurt/M. 2013, 138.

Differenzieren, verschränken, differenzieren, verschränken, differenzieren, verschränken, jede neue *Iteration* ermöglicht verbindliche Beziehungsweisen:

Ethik ist [...] nicht ein Aufsetzen menschlicher Werte auf den Stoff der Welt. [...] Verantwortlichkeit ist keine Verpflichtung, für die sich das Subjekt entscheidet, sondern vielmehr eine verkörperte Beziehung, die der Intentionalität des Bewusstseins vorausgeht: Verschränkungen sind keine Verwicklungen voneinander getrennter Entitäten, sondern nicht ableitbare Beziehungen der VerAntwortbarkeit, eine Frage der materiellen Gebundenheit ans Andere.<sup>68</sup>

---

68 Barad: Verschränkungen, 183.



## Beiträger:innen

EMMANUEL BÉHAGUE, Professor für deutsche Kulturgeschichte an der Universität Straßburg. Forschungsschwerpunkte: Drama, Theater und Performance im deutschsprachigen Raum (20. und 21. Jahrhundert), Fotografie, TV-Serien. Aktuelle Publikationen: Echouer la mise en scène. „ratés“ et ratage chez Christoph Schlingensief, in: Captures 9/1 (2024), <https://revuecaptures.org/node/7442/>; Zum ethisch-ästhetischen Umgang mit Migration auf der Bühne, in: Bockmann, Jörn/Brink, Margot/Leitloff, Isabelle/Patrut, Julia-Karin (Hg.): Transnationale und interkulturelle Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. Konzeptionelle und digitale Transformationen, Bielefeld 2024, 79–90.

JOHANNES BIRGFELD, Studiendirektor i.H. an der Universität des Saarlandes. Forschung zur deutschsprachigen Literatur des 17. bis 21. Jahrhunderts und zur Geschichte von Drama und Theater. Initiator der Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Aktuelle Publikationen: Hg.: Ewald Palmetshofer: Körper. Schreiben. Theater, Affekt und die Berührungen der Sprache, Berlin 2024; Hg.: Milo Rau: Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus, Berlin 2019.

ANDREA DASSING, DAAD-Lektorin an der Université Rennes 2. Dissertationsprojekt zu Grenzüberschreitungen zwischen Theater und Gesellschaft mittels einer Diskursanalyse anhand der Rezeption von Theaterstücken zur Fluchtthematik im deutsch-französischen Kontext. Publikation: Grenzüberschreitungen zwischen Theater-, Kirchen- und Rechtsräumen: Die *Urlesung* von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* in Hamburg, in: Chama-you-Kuhn, Cécile/Chevallier-Govers, Constance/Renard, Florence (Hg.): Frontières et migrations en Europe, Saarbrücken 2023, 319–355.

JOHANN EMILIAN HORRAS, Doktorand im PhD-Track „Interkulturalität in Literaturen, Medien und Organisationen“ an der Universität des Saarlandes und der Universität Luxemburg (Cotutelle de thèse). Wissenschaftliche Arbeitsschwerpunkte: Drama und Theater, insbesondere dokumentarisches Theater der Gegenwart. Publikationen: *Dramaturgie der Überforderung – Flucht und Asyl in Hans-Werner Kroesingers Dokumentartheater am Beispiel von FRONTex SECURITY* (2013), in: Frank, Caroline/Ansari, Christi-

ne (Hg.): *Narrative der Flucht. Medienwissenschaftliche und didaktische Perspektiven*, Berlin 2022, 85–106; *Performing Documents. Milo Rau und das zeitgenössische deutschsprachige Dokumentartheater*, in: Kovacs, Teresa/Nusser, Tanja/Rizzo, Nicole et al. (Hg.): *The Theater of Milo Rau. Aesthetics – Ethics – Politics*, Paderborn 2025, 75–91.

KOKU G. NONOA, ist aktuell freiberuflicher Forscher. Er war zwischen 2019 und 2024 Postdoktorand am Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität an der Universität Luxemburg. Forschungsschwerpunkte: Theater/Performance, Grenzen, Migration, und Institutionskritik. Jüngste Publikationen: *Relationale Gravitationsfelder des Eigenen und Anderen in Theater und performativen Künsten*, in: Bendheim, Amelie/Pavlik, Jennifer (Hg.): *Ästhetik des Anderen. Minoritäre Perspektiven in Literatur, Theater und (neuen) Medien*, Bielefeld 2024, 193–209; Hg. mit Julius Heinicke: *Transkultureller Theaterschauplatz: Grenzen und die Odyssee Fliehender – Interdisziplinäre Überlegungen*, Esch-sur-Alzette 2024.

ELENA POLLEDRI, ordentliche Professorin für Deutsche und Österreichische Literatur an der Universität Udine. Vorstandsmitglied der Hölderlin-Gesellschaft, Vizepräsidentin des Associazione Biblioteca Austriaca, Ladislao-Mittner-Preisträgerin. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, deutsch-italienischer Kulturtransfer, Theaterübersetzungen und -adaptionen, Gattungspoetik. Hg. mit Olaf Müller: *Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte*, Heidelberg 2021; Hg. mit Simone Costagli: *Riscritture dei „classici“ tedeschi nella poesia del secondo dopoguerra*, Milano 2022. Hg. mit Olaf Müller: *Deutsch-italienische Theaterklassiker nach 1945. Dramenklassiker im interkulturellen Dialog*, Berlin/Lausanne u. a. 2025.

KEVIN RITTBERGER, Germanist und Kommunikationswissenschaftler (Freie Universität Berlin), Autor und Regisseur. Seit 2007 über 20 Uraufführungen, u. a. am Schauspielhaus Wien, Düsseldorfer Schauspielhaus, Residenztheater München, Schauspiel Frankfurt, Maxim Gorki Theater Berlin. Autor der Bücher *Puppen. Drei Theaterstücke*, Frankfurt/M. 2010, *Arglosigkeit*, Berlin 2019, und mit Teresa Kovacs *Der Messingkauf im Curazán. Eine Ästhetik der Verschränkung*, Berlin 2026; Hg.: *Organisation/Organisierung*, Berlin 2018. 2024 Inszenierung des Stücks *Gesetze schreddern. Eine klimagerechte Entsorgung des deutschen Grundgesetzes* am Deutschen Schauspielhaus Hamburg.

HEINRICH SCHLANGE-SCHÖNINGEN, Professor für Alte Geschichte an der Universität des Saarlandes, forscht zur Religions-, Kultur- und Sozialgeschichte der Römischen Kaiserzeit und der Spätantike. Weitere Schwerpunkte seiner Arbeit sind die Geschichte des Archaischen und Klassischen Griechenlands, hier insbesondere zum Thema Flucht und Fremdheit im attischen Drama, sowie die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der Antike in der Neuzeit. Publikationen (Auswahl): Fremde im kaiserzeitlichen Rom, in: Alexander Demandt (Hg.) unter Mitwirkung v. Heinrich Schlange-Schöninge u. Andreas Müggenburg: Mit Fremden leben. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, 57–67, 246–249; Politik bei Homer, in: Peter Riemer/Sikander Singh (Hg.): Homer und Homer-Rezeption, Hannover 2023, 101–132.

MARIE URBAN, Maîtresse de conférences für zeitgenössische darstellende Künste an der Université de Lorraine. Forschung über dokumentarische Experimente in der aktuellen Theaterarbeit und über die Hypothese eines neuen Realismus im Theater. Leiterin des Masterstudiengangs „Regie und Dramaturgie in Europa“. Publikationen zum Thema: Création théâtrale et expériences documentaires. L'exemple des arts de la scène germanophone, Aix-en-Provence 2023; La transculturalité dans les pratiques documentaires germanophones à l'exemple du „théâtre postmigrant“, in: Trajectoires 14 (2021), <http://journals.openedition.org/trajectoires/6355>.

ANNA VOLKLAND, freischaffend in den Feldern Dramaturgie, Forschung und Lehre, lebt in Berlin. Forschung zur Geschichte von ‚Institutionskritik‘ und Demokratisierungsversuchen im öffentlich finanzierten Theater der BRD und DDR seit den späten 1960er Jahren, zur ‚vergessenen‘ Geschichte von Frauen\* im europäischen Theater oder zu Formen eines zeitgenössischen Arbeiter\*innentheaters. Aktuelle Publikation: Hg. mit Hannah Bauermann, Pina Bergemann, Henrike Commichau, Leon Pfannenmüller u. Lizzy Timmers: HOW TO ENSEMBLERAT? Künstlerisch mitbestimmtes Arbeiten und das Ensemblerat-Modell am Theaterhaus Jena (2021–2024). Gespräche, Materialien und ein Essay, Weimar 2024.

ROMANA WEIERSHAUSEN, Professorin für Frankophone Germanistik an der Universität des Saarlandes. Forschungsschwerpunkte im Bereich Drama des 18. Jahrhunderts (Verhandlungen sozialpolitischen Wandels), Flucht als Thema im Gegenwartstheater, interkulturelle Erzählliteratur und Geschlechterforschung. Aktuelle Publikationen: Dramenanalyse. Eine Einführung. Mit einem Beitrag zu digitalen Methoden von Benjamin Krautter,

Ditzingen 2024; Hg. mit Cécile Chamayou-Kuhn, Ingrid Lacheny u. Dirk Weissmann: Exil, migration et les transferts culturels: Perspectives franco-allemandes / Exil, Migration und Kulturtransfer: Deutsch-französische Perspektiven, Brüssel/Berlin u.a. 2024.

THOMAS WORTMANN, Professor für Neuere deutsche Literatur und qualitative Medienanalyse an der Universität Mannheim. Forschung zur deutschen Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts, zum Drama und Theater der Gegenwart sowie zum Film. Aktuelle Publikationen: Hg. mit Teresa Kovacs u. Peter Scheinpflug: Schlingensiefel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Heidelberg 2025; Hg. mit Cornelia Ruhe: Die Filme Fatih Akins, Paderborn 2022.