

# Auf der Kippe

*oder warum sich gerade das Darstellende Spiel einer Debatte über das Verhältnis von Performance und Theater nicht verschließen sollte.*



Speisen mit dem Menschenfeind: Das Theater der Versammlung inszeniert die feinen Unterschiede in ausgewählten Restaurants. Die Zuschauer prüfen im kulinarischen Club-Molière in Form von Tischgesprächen, Partyspielen und klassischen Theaterdialogen ihre eigene Gesellschaftsfähigkeit.

Wäre Performance einfach nur etwas anderes als Theater oder eine exotische Spielart innerhalb der Darstellenden Künste, könnten all diejenigen, die im Theater einen Schauspieler erwarten, der ihnen für die Dauer einer Aufführung vormacht, jemand anderes zu sein, aufatmen und geduldig auf das Abklingen einer Modeerscheinung hoffen. Wenn es aber so einfach nicht ist? Ich zitiere aus einem Antwort-Brief, den ich im Wintersemester 2006/07 an eine Teilnehmerin meines Seminars „Performance und Bildung“ an der Universität Bremen geschrieben habe:

*„Bei der Performance wird nicht auf etwas verwiesen, das nicht da ist, sondern eine Aktion/Handlung vollzogen, die ausgestellt wird („showing doing“). Auf etwas verwiesen, das nicht da ist, wird im Theater. Im Theater sind aber immer gleichzeitig beide Ebenen vorhanden: das Verweisen (auf eine andere Zeit, einen anderen Ort, eine andere Identität ...) und das ausgestellte Tun. So kann ich als Theater-Zuschauer z.B. einen König in Dänemark beobachten, der vor langer Zeit sein Volk grüßt oder aber den Schauspieler, der in diesem Augenblick im Schauspielhaus seinen Arm hebt. So ist Theater immer auch Performance, Performance aber nicht Theater. Ein Zugang zu solchen Überlegungen ist eine Voraussetzung, um das Gegenwartstheater zu verstehen. Während im psychologisch-realistischen Theater, im Illusionstheater versucht wurde und wird, die Ebene der realen Vorgänge fürs Publikum unsichtbar zu machen, die Zuschauer also bruchlos in die dargestellte Welt hinein zu ziehen, spielen verschiedene Richtungen des Gegen-*

*warttheaters mit beiden Ebenen, mit dem „als ob“ und dem „was ist“, mit Brüchen, mit Illusion und Desillusionierung. Dabei kann es auch zu beabsichtigten oder zufälligen Täuschungen kommen. Ist diese Person „echt“ oder dargestellt? Der Begriff „Inszenierung“ bezieht sich sowohl aufs Theater als auch auf Performances, die kein Theater sind. Auch wenn ich nicht auf etwas anderes verweise, das nicht da ist, sondern „nur“ eine reale Aktion/Handlung nach bestimmten Regeln ausstelle, inszeniere ich sie.“*

Es ist demnach also gar nicht möglich, Theater zu inszenieren, ohne sich über das Verhältnis zwischen dem „als ob“ und dem „was ist“ Gedanken zu machen. Selbst wenn ich ganz auf das „als ob“ setze, muss ich überlegen, mit welchen Mitteln ich das „was ist“ aus der Wahrnehmung des Publikums herausfiltern kann. Dies dürfte aber gerade im Darstellenden Spiel ein äußerst schwieriges Unterfangen sein, weil ein Teil des Publikums mit großer Wahrscheinlichkeit die DarstellerInnen als SchülerInnen, Familienmitglieder oder FreundInnen kennt oder ein anderer Teil zumindest in der Erwartung zuschaut, hier Theater mit SchülerInnen zu erleben. Beides legt eine Wahrnehmung nahe, in der mal der Körper des darstellenden Spielers, mal die fiktive Figur in den Vordergrund tritt, selbst wenn sich der Kurs für eine psychologisch-realistische Spielweise entschieden hat. Aus diesem Grunde sollte es alles andere als exotisch sein, auch und gerade im Schultheater offensiv mit solchen Umspringpunkten und

Kippfiguren zu spielen oder wenigstens das „was ist“ bei den Inszenierungsstrategien zu berücksichtigen. „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“ nennt das die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte und hinter diese Erfahrung kann wohl niemand mehr zurück, der heute Theater und Darstellendes Spiel auf der Höhe der Zeit praktizieren will.

## Aktionen und Zeit – Zwei Beispiele

In einem Handbuch für freies Theater aus dem Jahre 1983 stellen die Autoren Michael Batz und Horst Schroth zwei widersprüchliche Auffassungen von Übungen in der Theaterarbeit vor:

Übungen sind bloß Vorübungen, die zum eigentlichen Theaterspielen hinführen, das aus Rollen- und Textarbeit besteht und sich aufs Szenenstudium konzentriert.

Übungen sind bereits ein entscheidender Teil, wenn nicht sogar die Grundlage des Theaterspielens, das nicht auf Text und fiktiven Rollen, sondern auf realen Aktionen und dynamischen Situationen basiert.

*„Für die erste Auffassung steht die Sprache (die Aussage, die Dichtung, der Inhalt) im Mittelpunkt. Das Theater ist nur dazu da, um ihr zu einer äußeren Gestalt zu verhelfen – als schmackhaftem Beispiel. Es bräuchte aber gar kein Theater zu geben – der Inhalt könnte nachgelesen werden und wäre immer noch bedeutend. Die zweite Auffassung geht dagegen von realen Vorgängen aus, die nicht erst dann wichtig sind, wenn sie etwas Bedeutendes symbolisieren. Der Körper ist beispielsweise nicht nur Zeichenträger, sondern Energie, Balance, Spannung, Emotion. Seine räumlich-plastischen Aktionen sind real, auch wenn sie der Intellekt nicht vollständig entziffern kann, weil sie sich den üblichen Bedeutungen entziehen.“* (Batz/Schroth: *Theater zwischen Tür und Angel*, Reinbek bei Hamburg 1983, S.99)

Für ein Theater oder Darstellendes Spiel, das mit dem Spannungsverhältnis zwischen dem „als ob“ und dem „was ist“ bewusst umgeht, ist die zweite Auffassung interessant. Wie aber können aus Übungen Aktionen und aus Aktionen Inszenierungsstrategien für Theater-Aufführungen entwickelt werden, die der Gefahr einer beliebigen Aneinanderreihung von Aktionseinheiten entgegen? Dazu zwei konkrete Beispiele, in denen das Thema „Zeit“ eine entscheidende Rolle spielt.

### Zur Einleitung noch einmal Batz und Schroth:

*„Aktionen können gedehnt, gestaucht oder auch angehalten werden. Sie ereignen sich in der Zeit, die aber nicht die Uhrzeit ist, sondern Aktionszeit, subjektive Zeit, verabredete Zeit. Diese Zeit hat eigene Einheiten. Es ist unwichtig, ob eine Aktion fünf Minuten oder eine Stunde braucht, entscheidend ist, ob die Zeit ausgefüllt ist oder nicht. Eine Aktion braucht genau soviel Zeit, bis sie zu ihrem Ende gekommen ist und ihre Energie verbraucht hat. Dann wird sie durch eine andere abgelöst. Diese Zeitauffassung fällt uns schwer, weil wir auf schematische Zeitraster dressiert sind: 45 Minuten Schulstunde,*

*15 Minuten Nachrichten, 90 Minuten Spielfilm. Die Zeit ist nicht mehr von den sehr unterschiedlichen Aktionen abhängig, die Aktionen sind von der vorgegebenen, stets gleichen Zeit abhängig. Wenn wir zur qualitativen Zeit zurück wollen, müssen wir diese Verhältnisse wieder umkehren und die Aktionszeit zugrunde legen. Körperübungen sind keine Termingeschäfte.“* (Batz/Schroth: *Theater zwischen Tür und Angel*, Reinbek bei Hamburg 1983, S.105)

Die zwei Aktionsabläufe, die im Folgenden zur Veranschaulichung vorgestellt werden, hat das Theater der Versammlung (TdV) entwickelt und durchgeführt. Das TdV ist das Herzstück des Zentrums für Performance Studies der Universität Bremen. Sein Ensemble untersucht u.a. Themen und Fragestellungen, die in Seminaren unterschiedlicher Fachrichtung theoretisch behandelt werden, mit den Mitteln der Performance. Die daraus entstehenden Inszenierungen werden in Veranstaltungen und Versammlungen weit über Bremen hinaus aufgeführt und diskutiert.

Die erste Aktion legt ihren Schwerpunkt deutlich auf das „was ist“, obwohl auch eine Ebene des „als ob“ erkennbar bleibt. In einer Seminarsitzung in den Bildungs- und Erziehungswissenschaften wurden im Zuge der beschleunigten Wissensvermittlung zwei thematisch unterschiedliche studentische Referate zusammengezogen. Das erste Referat behandelte das Thema „Bildung und Zeit“, das zweite das Thema „Mobbing“. In einem dritten Teil sollte das TdV einen performativen Kommentar zu dieser Sitzung leisten. Dazu entwickelten Ensemble-Mitglieder ein MOBBILE. Die Aktionen des MOBBILE bestanden in der ständigen Wiederholung immer gleicher Bewegungsabläufe und Positionswechsel, mit denen die vier PerformerInnen schier endlos die kleinen, fiesen, ausgrenzenden Gesten und Mienenspiele zur Schau stellten, die sie zuvor in Lehrveranstaltungen und Gremien der Universität beobachtet und studiert hatten. Zur Inszenierung des MOBBILE gehörten außerdem drei Regeln, mit denen es in die Seminarsitzung eingebettet war: 1) Genau 15 Minuten vor dem offiziellen Ende der Veranstaltung nehmen die PerformerInnen in der Mitte des Raumes ihre Ausgangsposition ein. 2) Wenn SeminarteilnehmerInnen einen Performer oder eine Performerin körperlich berühren, wird das MOBBILE in Bewegung gesetzt. 3) Das MOBBILE bleibt solange in Bewegung, bis auch die letzten SeminarteilnehmerInnen einschließlich der Dozentin den Raum verlassen haben. Da das Seminar am Spätnachmittag stattfand und der Raum anschließend frei war, gab es von dieser Seite her keine zeitliche Begrenzung. Alle drei Regeln waren dem Publikum bekannt. Was passierte nun während der Aufführung dieser Inszenierung? 15 Minuten vor dem offiziellen Ende der Veranstaltung nahmen die PerformerInnen in der Mitte des Raumes ihre Ausgangsposition ein. Die SeminarteilnehmerInnen betrachteten zunächst aufmerksam das Standbild, das bereits eine Sammlung abschätziger und ausgrenzender Gestik und Mimik zum Ausdruck brachte. Nach ungefähr einer Minute stand eine Studentin auf, berührte eine der PerformerInnen leicht am Arm, das MOBBILE setzte sich in Bewegung. Die SeminarteilnehmerInnen betrachteten eine Zeitlang interessiert

die sich ständig wiederholenden Aktionsabläufe. Pünktlich zum Ende der offiziellen Seminarzeit verließ etwa die Hälfte der 60 Studierenden den Raum. Diejenigen, die blieben, warteten ab, was passiert. Das MOBBILE wiederholte weiterhin die inzwischen vertrauten Aktionsabläufe. Einige BeobachterInnen lehnten sich entspannt zurück und schienen in einen fast meditativen Zustand zu verfallen. Anderen war deutlich anzumerken, dass sie sich damit beschäftigten, ob sie wirklich noch bleiben sollten, sei es aus Höflichkeit oder weil ja vielleicht doch noch etwas Unerwartetes passieren könnte. Sie tauschten untereinander fragende Blicke aus. Nach und nach verließen weitere SeminarteilnehmerInnen den Raum, darunter die Dozentin. 40 Minuten nach dem offiziellen Seminarende betrachteten noch immer 11 SeminarteilnehmerInnen vier PerformerInnen, die wohltrainiert ihre gleichbleibenden Aktionsabläufe aufführten. Einige der noch anwesenden BetrachterInnen begründeten ihr Bleiben später damit, dass sie es spannend fanden zu erraten, wer als nächstes mit welchem Körperausdruck aufstehen und gehen würde. Am Ende dieser Phase änderte sich noch einmal langsam, aber deutlich die Atmosphäre im Raum. Die 11 ZuschauerInnen nahmen sichtbar eine immer herausforderndere Haltung ein. Es wurde spürbar, dass sie sich wortlos darauf verständigt hatten, von nun an mit den PerformerInnen in einen Wettstreit zu treten: „Wir bleiben hier so lange sitzen, bis ihr nicht mehr in der Lage seid, Eure Bewegungsfolgen konzentriert durchzuführen, was dann den Bruch mit Regel Nummer Drei bedeuten würde“. Die PerformerInnen berichteten später, dass sie ab einem bestimmten Zeitpunkt diese Herausforderung deutlich gespürt hätten. Da sie aber wohltrainiert waren, erstreckte sich der anschließende „Kampf“ mit dem Publikum noch über einen längeren Zeitraum. Als ein letzter Seminarteilnehmer dem MOBBILE allein und hämisch grinsend gegenüber saß, waren fast noch einmal so viele Minuten Extrazeit vergangen, wie das Seminar ursprünglich gedauert hatte, also ungefähr 90 Minuten. Schließlich ging auch dieser Teilnehmer, einen leicht verlegenen Ausdruck im Gesicht. Später gab er an, er hätte leider noch einen dringenden Termin wahrnehmen müssen. Als die Tür des Seminarraums hinter ihm ins Schloss gefallen war, drehte er sich jedoch plötzlich wieder um und riss die Tür noch einmal auf. Das MOBBILE stand still. Die Dozentin berichtete, dass damit die Aktion aber noch nicht ihr Ende gefunden hatte. In der Woche bis zur nächsten Sitzung setzte nämlich ein ungewöhnlich intensiver Nachrichtenverkehr zwischen SeminarteilnehmerInnen ein. Sie wollten herausfinden, wer bis wann geblieben war, was noch passiert war, wer warum zu welchem Zeitpunkt welche Entscheidung getroffen hatte, ob es stimme, dass ein Teilnehmer besonders lange ausgeharrt habe und wer das war, ob die PerformerInnen wohl chemische Substanzen zu sich genommen hatten, um die Aktion durchhalten zu können und so weiter. Ein Seminar, das anfangs in gewohnter Zeitstruktur über die Wirkung von Zeitstrukturen diskutierte, fand sich auf einmal auf einem Spielfeld wieder, dessen ausgestellte Zeitstruktur die Erfahrung und Reflexion von zum Teil unerwarteten Wirkungen ermöglichte.

Die zweite Aktion geht im Gegensatz zur ersten deutlich vom „als ob“ aus, um dann aber an entscheidenden Stellen das „was ist“ bewusst mit einzubeziehen. Im Mittelpunkt steht ein junger Mann, der einen mächtigen Mann um einen Frankreichurlaub bittet. Der mächtige Mann, der erst seit kurzem regiert, schwört seine Landsleute gerade auf einen möglichen Krieg ein, weshalb die Bitte des jungen Mannes etwas heikel ist. Deshalb hat der junge Mann zur Unterstützung seinen Vater mitgebracht, der unter dem mächtigen Mann ein Regierungsamt bekleidet. In Shakespeares Hamlet liest sich das in der Übersetzung von Heiner Müller so:

### **König**

Was ist dein Wunsch Laertes?

### **Laertes**

Hoher Herr,  
Urlaub zurück nach Frankreich, von woher  
Ich guten Willens zwar nach Denmark kam  
Bei Eurer Krönung meinen Schwur zu leisten –  
Doch jetzt, gesteh ich, diese Pflicht getan,  
Nach Frankreich wieder geht mein Wunsch und Denken  
Und frag um Euren gnädigen Pardon.

### **König**

Habt Ihr vom Vater den Urlaub? Was sagt Polonius?

### **Polonius**

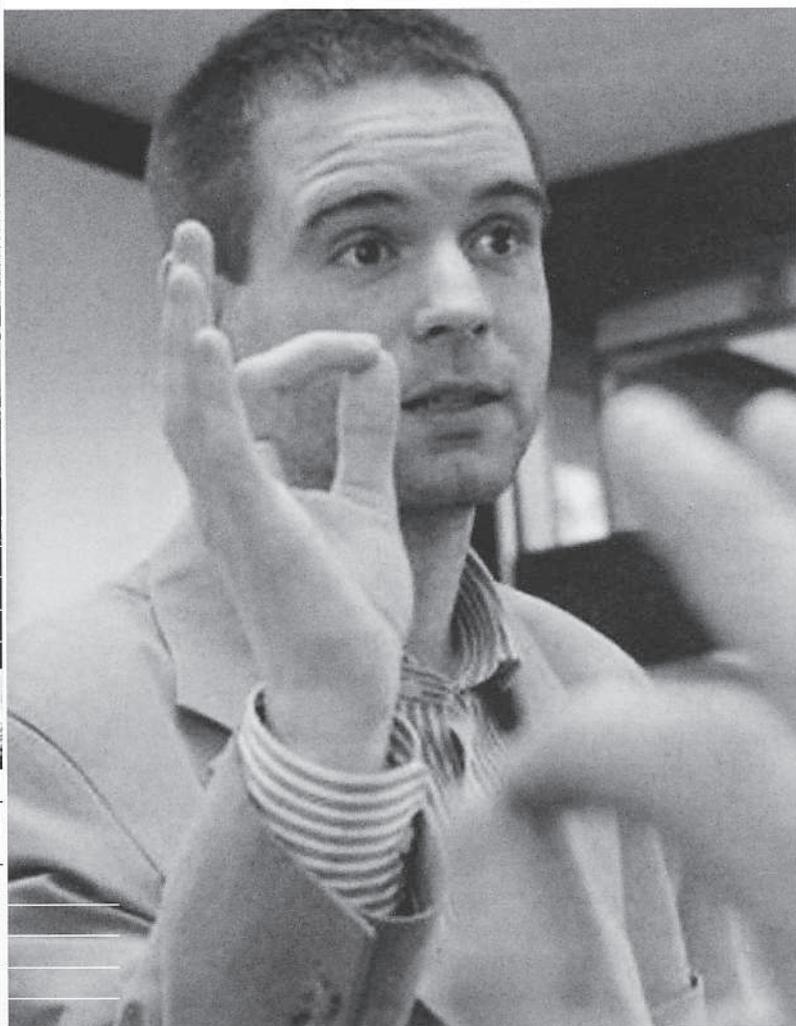
Zögernden Urlaub hat er mir, Mylord,  
Mit fleißigem Bitten abgerungen. Schließlich  
Mit schwerem Jawort siegelte ich seinen Wunsch.  
Ich bitt Euch jetzt, gebt Urlaub ihm zu gehen.

### **König**

Greif deine Stunde, Laertes, die Zeit sei dein  
Und dein Talent gebrauche sie nach Wunsch!  
Seine Inszenierungsidee für diese Szene entwickelte  
das Theater der Versammlung nach Lektüre eines  
Textes von Elias Canetti:

*„Die Maus, einmal gefangen, ist in der Gewalt der Katze. Sie hat sie ergriffen, sie hält sie gepackt, sie wird sie töten. Aber sobald sie mit ihr zu spielen beginnt, kommt etwas Neues dazu. Sie lässt sie los und erlaubt ihr, ein Stück weiterzulaufen. Kaum hat die Maus ihr den Rücken gekehrt und läuft, ist sie nicht mehr in ihrer Gewalt. Wohl aber steht es in der Macht der Katze, sie sich zurückzuholen. Lässt sie sie ganz laufen, so hat sie sie auch aus ihrem Machtbereich entlassen. Bis zum Punkt aber, wo sie erreichbar ist, bleibt sie in ihrer Macht. Der Raum, den die Katze überschattet, die Augenblicke der Hoffnung, die sie der Maus lässt, aber unter genauester Bewachung, ohne dass sie ihr Interesse an ihr und ihrer Zerstörung verliert, das alles zusammen, Raum, Hoffnung, Bewachung und Zerstörungs-Interesse, könnte man als den eigentlichen Leib der Macht oder einfach als die Macht selbst bezeichnen.“ (Canetti, Elias: Masse und Macht, Frankfurt/Main 1980, S.313)*

Die Aufgabe bestand zunächst nicht darin, sich in den König, Laertes oder Polonius einzufühlen. Vielmehr wurde ein Spiel für jeweils drei DarstellerInnen inszeniert. Dessen Regeln hatte das TdV aus dem Canetti-Text abgeleitet, sie waren dem Publikum diesmal vorher nicht bekannt:



Copy A, verschlüsselt: Wie verändern sich Kommunikation und Wahrnehmung in unserer immer schneller werdenden Zeit? In der Klick-Performance des Theaters der Versammlung kann das Publikum fünf PerformerInnen/Figuren aus unterschiedlichen Stücken mit Computerbefehlen live in Beziehung setzen.

1) Sucht einen Raum, der einen Ausgang besitzt, über dem FLUCHTTÜR steht. 2) Stellt in diesem Raum drei Stühle so auf, dass sie Platz für einen Besuch von Laertes und Polonius beim König bieten. 3) Ladet unterschiedliche Arten von Publikum ein. 4) Lost vor jeder Aufführung aus, wer wen spielt. 5) Entscheidet bei jeder Aufführung neu, ob zu Beginn der König auf Laertes und Polonius wartet oder Laertes und Polonius auf den König warten. 6) Spielt die Szene mit höchstmöglichem Sprechtempo, stoppt aber vor den „gefährlichen“ Wörtern „Wunsch“ und „Urlaub“ immer ab, wobei Ihr die Länge der Pausen vor diesen Wörtern selbst bestimmt. 7) Am Ende der Szene steht Laertes bzw. der Laertesdarsteller auf und versucht die Fluchttür zu erreichen. Solange er die Tür noch nicht erreicht hat, kann ihn der König bzw. der Königsdarsteller jederzeit mit seinem ersten Satz der Szene stoppen, wobei sich die Betonung verschiebt. „Was ist Dein Wunsch Laertes?“ Erreicht Laertes bzw. der Laertesdarsteller die Tür, ist die Szene beendet. Stoppt ihn der König bzw. der Königsdarsteller rechtzeitig, kehrt Laertes bzw. der Laertesdarsteller an seinen Platz zurück und die Szene beginnt von vorn. Ab dem vierten Durchgang sprechen die DarstellerInnen nur noch die Worte „Wunsch“ und „Urlaub“ laut aus. Die Pausen

werden länger als der Text. 8) Die Aktionsschleifen sind beendet, wenn entweder der Laertesdarsteller die Fluchttür doch noch erreicht oder aber DarstellerInnen durch die wiederkehrenden Wortkombinationen „Wunschurlaub“ und „Urlaubwunsch“ signalisieren, dass Sie keine Lust mehr auf die Szene haben und daraufhin die Bühne verlassen. - Wichtig ist, dass die DarstellerInnen das Spiel tatsächlich spielen, dass also z.B. der Laertesdarsteller nicht so tut, als ob er die Tür erreichen wollte, sondern dass er sie tatsächlich auch erreichen will. Gleichzeitig sollten aber all diese realen Spielzüge (nach welcher Wegstrecke stoppe ich als Königsdarsteller jeweils den Laertesdarsteller? wie lasse ich Pausen sprechen? usw.) immer auch auf die Gestaltung der Figuren sowie deren Veränderungen in der königlichen Katz-und-Maus-Spirale bezogen bleiben.

### Inszenierung als Versuchsanordnung

Die beiden beschriebenen Spiele mit dem „was ist“ und dem „als ob“ sind Beispiele für eine untersuchende Form der Performance- und Theaterarbeit. In den Worten von Erika Fische-Lichte:

*„Auf welche Weise wirken in einer Aufführung Handlungen und Verhalten von Akteuren und Zuschauern aufeinander ein? Welches sind die spezifischen Bedingungen, die einer solchen Wechselwirkung zugrunde liegen? Welches sind die Faktoren, von denen ihr jeweiliger Verlauf und ihr Ausgang abhängen? Handelt es sich dabei überhaupt um einen ästhetischen und nicht eher um einen sozialen Prozess? Derartige Fragen werden von Aufführungen seit den sechziger Jahren nicht nur aufgeworfen – Aufführungen vollziehen sich vielmehr häufig geradezu als Experiment, mit dem eine Antwort auf sie gefunden werden soll. Aufgabe der Regie ist es, Inszenierungsstrategien zu entwickeln, mit denen sich eine Erfolg versprechende Versuchsanordnung entwerfen und herstellen lässt.“ (Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004, S.61)*

Vielleicht liegt eine besondere Chance für das Theater und das Darstellende Spiel an Schulen heute darin, den Schwerpunkt im genannten Sinne ein wenig zu verschieben: von der Sehnsucht nach Erfolg versprechenden Rezepten und Methoden für Spektakel und Events zur Begeisterung für Erfolg versprechende Versuchsanordnungen, zu deren Herstellung es allerdings besonderer Kompetenzen bedarf. Welche das sind, ob und wie sie erworben werden können, dürfte dann Gegenstand weiterer Diskussionen sein. ☒

Zum Autor: **Jörg Holkenbrink**, geb. 1955 im Ruhrgebiet, ist Regisseur und Bildungsforscher, Künstlerischer Leiter des Zentrums für Performance Studies der Universität Bremen und des Theaters der Versammlung zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst. In diesen Zusammenhängen ist er auch verantwortlich für die Organisation und Durchführung der ersten Teilqualifikation für das Fach Darstellendes Spiel an Bremer Schulen. Kontakt: Joerg.Holkenbrink@t-online.de, www.tdv.uni-bremen.de

∴:BILD SEITE 13+16: Bilder aus der Diskussion

∴:FOTOS: Jörg Holkenbrink

aus *Spiel und Theater*, Heft 184, Weinheim (Deutscher Theaterverlag) 2009, S. 13-16