

Beate Hochholdinger-Reiterer (Hg.)

itw : *im dialog* – Forschungen zum Gegenwartstheater

Band 2

Reihenbeirat

Andreas Härter, Universität St. Gallen, Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Andreas Kotte, Universität Bern

Christina Thurner, Universität Bern

Spielwiesen des Globalen

Herausgegeben von
Beate Hochholdinger-Reiterer
Géraldine Boesch



Alexander Verlag Berlin

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Schweizerischen
Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften und der
Bürgergemeinde Bern.

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Academia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



**Bürgergemeinde
Bern**

© by Alexander Verlag Berlin 2016

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin

info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung,
auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Redaktion/Lektorat: Beate Hochholding-Reiterer, Géraldine Boesch

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

Druck und Bindung: SDL, Berlin

ISBN 978-3-89581-411-2

Printed in Germany (May) 2016

Inhalt

9	Vorwort
	Barbara Gronau
15	Rasen mit Geschichte
	Konzepte und Kritik globaler Aufführungsformen
	Géraldine Boesch
39	Demokratie und Dramaturgie
	Über den Zufall in <i>Some use for your broken clay pots</i>
	Simone Niehoff
47	Einladung zum Widerspruch
	Publikumspartizipation in <i>Some use for your broken clay pots</i> von Christophe Meierhans
	Friedemann Kreuder
56	Kapitalismus als globale Religion
	Profanierung in Christophe Meierhans' <i>Some use for your broken clay pots</i>
	Ellen Koban
61	Tönerner Ernst – Demokratie als Fiktion
	Ein Gespräch mit Christophe Meierhans und Friedemann Kreuder (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) zu <i>Some use for your broken clay pots</i>
	Miriam Drewes
67	Messen, Tauschen, Weitergeben
	Äquivalenz- und Wertverhältnisse im Theater der Gegenwart

- Johanna Hilari
- 81 **Das Spiel mit der neoliberalen Marktlogik**
Ein Gespräch mit Martin Schick (Schick/Gremaud/
Pavillon) zu *X Minutes. Durational Comedy*
- Johannes Kup
- 87 **What I say is who I am?**
Anmerkungen zu #6 – *Queer Sells* von White on White
- Hanna Voss
- 94 **Ein Ausweg aus der ›weißen Komplizenschaft‹?**
Zur Performance #6 – *Queer Sells* von White on White
- Ulf Otto
- 101 **Die Welt zu Gast bei Freunden?**
Theaterfestivals und die Politik des Globalen
- Beate Hochholding-Reiterer und Géraldine Boesch
- 116 **Missverstehen als produktive Kraft**
Ein Gespräch mit Max-Philip Aschenbrenner (Asian Arts
Theatre) und Ulf Otto (Universität Hildesheim)
- Frank Max Müller
- 121 **Einspruch oder Worin besteht die Möglichkeit des
Politischen auf dem Theater?**
Zum Verhältnis von Politik und Theater in der
Performance *Fight Night* von Ontroerend Goed und
The Border Project
- Annika Wehrle
- 128 **Performative Ermittlung von Meinungen und Positionen
auf den Spielwiesen des Globalen**
Überlegungen zu *Fight Night* von Ontroerend Goed und
The Border Project

- 135 Beate Hochholdinger-Reiterer und Géraldine Boesch
Of Voices and Votes
 A Group Discussion with Alexander Devriendt
 (Ontroerend Goed) on the Performance *Fight Night*
- 143 Aline Vennemann
Vergessen ›in Szene‹ setzen?
 Überlegungen zu Tom Struyfs *Vergeetstuk*
- 151 Serge Honegger
Memory Construction
 A Group Discussion with Tom Struyf and Geert
 De Vleeschauwer on *Vergeetstuk*
- 157 Franziska Burger
Ein Ding unter vielen
 Robbert&Frank/Frank&Robberts Theaterinstallation
TO BREAK – The Window of Opportunity
- 164 Anna Volkland
Kunstrealität im abgesicherten Modus
 Das ›feature theatre piece‹ *TO BREAK – The Window
 of Opportunity* von Robbert&Frank/Frank&Robbert
- 171 Franziska Burger
Crossing Borders
 An Interview with Cristina Galbiati (Trickster^P,
 Novazzano) on *Sights*
- 179 Anne Bonfert
Ökonomien im Zirkulationsfeld Theaterfestival
- 188 Michael E. Graber
AUAWIRLEBEN 1983 – 2015
 Von der Gastspielreihe zum Theaterfestival Bern

- 195 Selina Beghetto, Myrtha Bonderer und Noemi Schai
Das Zürcher Theater Spektakel 1980–2015
Der Mikrokosmos auf der Landiwiese
- 201 Géraldine Boesch und Beate Hochholdinger-Reiterer
Visionieren, Kuratieren, Kanonisieren
Podiumsdiskussion mit Barbara Gronau (Universität
der Künste Berlin), Johanna-Yasirra Kluhs & Felizitas
Kleine (Theaterfestival FAVORITEN), Giovanni
Netzer (Origen Festival Cultural), Jasper Walgrave
(Pro Helvetia) und Dagmar Walser (Moderation)
- 211 **Abstracts auf Deutsch, Englisch und Französisch**
- 218 **Beiträgerinnen, Beiträger und Herausgeberinnen**

Vorwort

Mit »Spielwiesen des Globalen« liegt der zweite Band der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* vor. Das vom Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (ITW) initiierte Format »itw : im dialog« will die bislang punktuell betriebene nationale und internationale Forschung zum Gegenwartstheater bündeln und neue Forschungsperspektiven eröffnen. Mit wissenschaftlichen Symposien und praxisorientierten Workshops, welche seit 2014 am ITW stattfinden, wird der Dialog zwischen Wissenschaft, Kunst und interessierter Öffentlichkeit gefördert. Die Bände der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* erscheinen zeitnah zu den Symposien, um einerseits die Befunde umgehend in den akademischen Diskurs zum Gegenwartstheater einzuspeisen und andererseits diese Debatten, Anregungen und Erkenntnisse auch einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Anhand der theatertheoretischen sowie theaterhistorischen Reflexionen, welche zum Teil auf Inszenierungsanalysen der im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern besuchten Vorstellungen fußen, sowie der Gespräche mit Künstlerinnen und Künstlern wird der Austausch zwischen Theorie und Praxis nachhaltig intensiviert.

Im Mai 2015 lud das ITW in enger Kooperation mit dem AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern und der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) zum zweiten Mal zur transdisziplinären Annäherung ein. Das Thema des zweiten Symposiums ist das Produkt eines Fehlers. Nach den »Arbeitsweisen im Gegenwartstheater« (Symposium 2014) wollten wir uns den »Spielweisen des Globalen« widmen. Beim Verfassen eines unserer vielen Konzeptionspapiere unterlief uns ein Tippfehler: Aus den Spielweisen wurden Spielwiesen des Globalen. Dieser »Fehler« gefiel uns so gut, dass wir beschlossen, uns in der inhaltlichen Ausrichtung auf die Vielfalt dieser Spielwiesen des Globalen zu konzentrieren. Die Inhalte der Vorträge, Künstlergespräche sowie des Workshops und der Podiumsdiskussion kreisten daher um Fragen der Internationalisierung und wachsenden Mobilität

des Gegenwartstheaters sowie um die auf den Theaterbereich bezogenen Möglichkeiten, zwischen Internationalisierung und Globalisierung zu unterscheiden. Besonderes Interesse kam den Theaterfestivals und Gastspielhäusern als den ›klassischen‹ Spielwiesen des Globalen zu, ebenso wie dem durch sie erzeugten Spannungsfeld zwischen dem Globalen und dem Lokalen. Inwiefern haben diese Spielwiesen Rückwirkungen auf das lokale Theaterschaffen? Welchen Grenzen, Regeln, Mechanismen des Marktes sind Spielwiesen des Globalen ausgesetzt und welchen – möglicherweise – spielerischen Umgang finden sie damit? Im Fokus des Symposiums standen sowohl die ästhetischen und kulturpolitischen als auch die sozialen und gesellschaftlichen Dimensionen der Produktion und Zirkulation von zeitgenössischem Theater.

»itw im dialog« will den Austausch zwischen akademischem Nachwuchs, Studierenden und etablierten Forschenden sowie nationalen und internationalen Theaterschaffenden intensivieren. Die vorliegende Ausgabe versammelt die Vorträge, Künstlergespräche und die Podiumsdiskussion des zweiten Symposiums, die Ergebnisse des Doktorierendenworkshops sowie zwei Beiträge zu Theaterfestivals in der Schweiz.

Für die Vorträge konnten internationale Expert_innen gewonnen werden, die Analysen zu den gemeinsam besuchten Festivalaufführungen wurden von Doktorierenden verfasst. Ein Teil der Gespräche mit den Theaterschaffenden wurde von Nachwuchsforschenden für die Publikation überarbeitet. An Theater und Theaterwissenschaft interessierte Studierende wurden insofern integriert, als sie bereits im Vorfeld des Symposiums im Rahmen eines Forschungsseminars am ITW an aktuelle theaterwissenschaftliche Forschungsfragen und die Reflexion zeitgenössischer Theaterästhetiken im Kontext gegenwärtiger internationaler Theaterpraxis herangeführt wurden und selbstständig zur Schweizer Theaterfestival-Landschaft forschten.

Barbara Gronau eröffnet den Band mit dem Beitrag »Rasen mit Geschichte. Konzepte und Kritik globaler Aufführungsformen«, in dem sie analysiert, wie sich ökonomische, soziale und kulturelle Globalisierungsprozesse in historische und gegenwärtige Formen von Cultural Performance eingeschrieben haben. Leitend ist dabei die Frage, welchen Anteil »an den Konstruktionen von Identität und Differenz,

Gemeinschaft und Einzelner beziehungsweise Einzelem« dem Theater hierbei zukommt.

Christophe Meierhans' *Some use for your broken clay pots* dient Géraldine Boesch und Simone Niehoff als Ausgangspunkt ihrer Reflexionen. Boesch untersucht in ihrem Beitrag »Demokratie und Dramaturgie« die Rolle des Zufalls im dramaturgischen Konzept der Lecture Performance, während Niehoff in Meierhans' »Einladung zum Widerspruch« vor allem die Strategien sowie die Art und Weise der Publikumspartizipation in den Blick nimmt. Friedemann Kreuder (»Kapitalismus als globale Religion«) wiederum untersucht die Performance vor dem Hintergrund der Profanierung und entdeckt in ihr eine Reformulierung von Bertolt Brechts Theaterbegriff. Im anschließenden, von Ellen Koban redigierten Gespräch »Tönerner Ernst – Demokratie als Fiktion«, das Friedemann Kreuder mit Christophe Meierhans führte, gibt dieser Auskunft über den Entstehungsprozess und die Rezeption seiner Produktion.

Ausgehend von einer Neukontextualisierung des Ökonomiebegriffs untersucht Miriam Drewes in ihrem Aufsatz »Messen, Tauschen, Weitergeben. Äquivalenz- und Wertverhältnisse im Theater der Gegenwart«, inwiefern ökonomische Wertvorstellungen mit bestimmten ästhetischen Konzepten korrelieren beziehungsweise in Widerspruch zu diesen treten. Im nachfolgenden Dialog zwischen Johanna Hilari und Martin Schick zu *X Minutes. Durational Comedy* erläutert der Schweizer Performer sein »Spiel mit der neoliberalen Marktlogik«.

Johannes Kup und Hanna Voss beschäftigen sich in ihren Ausführungen mit der Performance #6 – *Queer Sells* von White on White. Kup (»What I say is who I am?«) untersucht das Spiel mit ›Wirklichkeit‹ und Fiktion im Hinblick auf die in der Performance angewandten Strategien der ›Subjektivierung‹. Voss geht in ihrem Beitrag der Frage nach, inwiefern das Duo White on White mit #6 – *Queer Sells* einen »Ausweg aus der ›weißen Komplizenschaft‹« findet.

Unter dem Titel »Die Welt zu Gast bei Freunden? Theaterfestivals und die Politiken des Globalen« stellt Ulf Otto Überlegungen dazu an, wie Spielwiesen des Globalen aktuell aussehen könnten und ermittelt, inwiefern das Kuratieren von Theaterfestivals zwangsläufig einem exotistischen Blick unterliegt. Im Künstlergespräch »Missverstehen

als produktive Kraft« mit dem Dramaturgen und Kurator Max-Philip Aschenbrenner gibt dieser Einblicke in das derzeit ambitionierteste Kulturprojekt Koreas: den Asian Culture Complex in Gwangju. Als Dramaturg des Asian Arts Theatre erläutert Aschenbrenner seine konkreten Pläne und exemplifiziert, wie mit dem Spannungsfeld ›global-lokal‹ umgegangen werden könnte.

In ihren Beiträgen setzen sich Frank Max Müller und Annika Wehrle mit der Performance *Fight Night* von Ontroerend Goed und The Border Project auseinander. Müller geht der Frage nach dem Verhältnis von Politik und Theater (»Einspruch oder Worin besteht die Möglichkeit des Politischen auf dem Theater?«) nach, indem er das gegebene Versprechen auf aktive Publikumsbeteiligung kritisch hinterfragt. Wehrle stellt eine »Performative Ermittlung von Meinungen und Positionen auf den Spielwiesen des Globalen« an. Sie legt dar, wie in *Fight Night* durch die Vergabe von Voting Devices die einzelne Stimme im homogenisierten Mechanismus der Konsensbildung verhallt. Im Gespräch »Of Voices and Votes« mit dem Regisseur Alexander Devrient (Ontroerend Goed) kommen dessen Erfahrungen mit den divergenten Publikumsreaktionen auf *Fight Night* ebenso zur Sprache wie die dramaturgische Komplexität dieser auf Partizipation basierenden Performance.

Aline Vennemann nimmt Tom Struyfs Produktion *Vergeetstuk* zum Anlass, um die Darstellung von Gedächtnis und Erinnerung auf der und für die Bühne zu untersuchen. Sie zeichnet die ästhetischen Verfahrensweisen nach, die Struyf anwendet, um »Vergessen ›in Szene‹ zu setzen«. Serge Honegger übernahm die redaktionelle Bearbeitung des Gesprächs »Memory Construction« mit den beiden belgischen Künstlern Tom Struyf und Geert De Vleeschauwer. Darin sprechen sie über ihre Arbeitsmethoden, die sie in ihren als ›realitytheatre-videoperformance‹ bezeichneten Produktionen anwenden.

Franziska Burger (»Ein Ding unter vielen«) betrachtet *TO BREAK – The Window of Opportunity* von Robbert&Frank/Frank&Robbert aus der Perspektive des Objekt- und Bildertheaters, bei dem die menschlichen Akteure zu Arrangeuren und Teilen des Tableaus werden. Anna Volkland interpretiert das ›feature theatre piece‹ *TO BREAK – The Window of Opportunity* als Beispiel für »Kunstrealität im abgesicherten

Modus« und erkennt trotz kritischer Einwände an, dass die beiden Künstler »ein aktuell ziemlich dünn besiedeltes Gebiet zeitgenössischen Theaterschaffens für sich eingenommen haben: die Wirklichkeit des Künstlichen.«

Während des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern konnte der vom Tessiner Künstlerduo Trickster^P (Cristina Galbiati und Ilija Luginbühl) gestaltete installative Stadtspaziergang *Sights* besucht werden, bei dem die Erzählungen blinder Menschen aus neun Hörstationen ertönen, wodurch ein sensorischer und emotionaler Stadtplan entsteht. Franziska Burger erkundet in ihrem Interview »Crossing Borders« mit Cristina Galbiati deren Theaterkonzept und die daraus resultierenden Arbeitsweisen und künstlerischen Ergebnisse des international erfolgreichen Duos Trickster^P.

Die nachfolgenden drei Beiträge stammen von Nachwuchswissenschaftler_innen, die ihre Texte – angeregt durch das Symposium »Spielwiesen des Globalen« – eigens für den vorliegenden Band verfasst haben. Anne Bonfert diskutiert in ihrem Aufsatz »Ökonomien im Zirkulationsfeld Theaterfestival« die Arbeitsfelder und Verantwortungen des Kuratierens im Hinblick auf wirtschaftliche Aspekte. In »AUAWIRLEBEN 1983–2015« gibt Michael E. Graber einen Überblick über die Entwicklung von der Gastspielreihe zum Theaterfestival Bern. Selina Beghetto, Myrtha Bonderer und Noemi Schai widmen sich dem erfolgreichen Theaterfestival Zürcher Theater Spektakel, welches 1980 gegründet wurde, unter dem Blickpunkt des viel zitierten »Mikrokosmos auf der Landiwiese«.

Abgeschlossen wird dieser Band durch Auszüge der Podiumsdiskussion, die unter der Leitung von Dagmar Walser während des Symposiums stattfand. Dabei kommen Positionen aus der Praxis (Johanna Yasirra Kluhs, Felizitas Kleine und Giovanni Netzer), der Wissenschaft (Barbara Gronau) und der Förderseite (Jasper Walgrave) zu den Themen »Visionieren, Kuratieren, Kanonisieren« zu Wort.

Die Realisierung dieses zweiten Bandes der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* verdanken wir zu großen Teilen der wohlwollenden Kooperation der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) sowie der großzügigen Unterstützung durch

die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW). Wir danken zudem der Burgergemeinde Bern für ihren Druckkostenzuschuss.

Ein herzliches Dankeschön gilt Marcel Behn für das englische Lektorat sowie für die Übersetzung der Abstracts ins Englische, Clarie Vionnet für die französische Übertragung der Abstracts, Sarah Marinucci für die akribische Transkription der Künstlergespräche und der Podiumsdiskussion sowie Corinna Hirle für das Zeichenlektorat. Wir danken den Fotograf_innen und dem AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Fotos und Abbildungen.

Abschließend wollen wir uns bei allen Beitragenden für ihre Kooperation und den reibungslosen Ablauf bedanken. Dem Alexander Verlag, insbesondere Antje und Alexander Wewerka, danken wir für die wiederholte angenehme Zusammenarbeit.

Beate Hochholdinger-Reiterer
Géraldine Boesch

Bern, im Februar 2016

Rasen mit Geschichte

Konzepte und Kritik globaler Aufführungsformen

Der Soziologe Ulrich Beck konstatiert Ende der 1990er Jahre:

Globalisierung ist sicher das am meisten gebrauchte – missbrauchte – und am seltensten definierte, wahrscheinlich missverständlichste, nebulöseste und politisch wirkungsvollste (Schlag- und Streit-) Wort der letzten, aber auch der kommenden Jahre. (Beck 1997: 42)

Selbst mehr als 15 Jahre später scheint dieser Befund noch gültig. Auch wenn es Konsens ist, dass wir alle in einer globalisierten Welt leben, ist die Forschung sich darüber uneinig, seit wann wir das eigentlich tun: seit dem 16. Jahrhundert beziehungsweise mit Beginn des Kolonialismus; seit dem 19. Jahrhundert und der wachsenden Industrialisierung oder gar erst seit dem Ende des Kalten Krieges 1989 (vgl. ebd.: 44). Einigkeit besteht darin, dass Globalisierung ein Prozess der »Aufhebung von Entfernungen« (ebd.: 70) ist, in dessen Folge das System von »geschlossenen und gegeneinander abgrenzbaren Räumen von Nationalstaaten« (ebd.: 44) erodiert und transnationale soziale Räume entstehen. Die Aufhebung der Entfernung geht mit der Aufhebung der Zeitdifferenzen einher: Sie werden zu einer einzigen normierten und normierenden Weltzeit zusammengezogen, aus der ein medial vermittelter, über den Aktienmarkt kurzgeschlossener »zeitkompakte[r] Globus« (ebd.: 46) hervorgeht.

Auch wenn Globalisierungsphänomene vor allem mit wirtschaftlichen Veränderungen assoziiert werden, so umfassen sie zahlreiche weitere Ebenen: Neben ökologischen, kommunikationstechnischen und arbeitsorganisatorischen sind das auch kulturelle und zivilgesellschaftliche Veränderungen, deren Reichweite und Brisanz nur durch transdisziplinäre Forschungen erfasst werden können (vgl. Badura

2006; vgl. Bachmann 2008). Mir scheint, dass gerade die Kultur- und Geisteswissenschaften hier einen wichtigen Beitrag zu leisten haben, handelt es sich bei Globalisierungsprozessen doch um Transformationen kultureller Selbstverständnisse. Fragen nach Identität und Differenz, nach Singularität und Gemeinschaft sowie nach Agency und (Ohn-)Macht werden dabei virulent. Gerade die Künste spielen in diesem Transformationsprozess eine zentrale Rolle, denn sie reflektieren nicht nur veränderte Subjekt- und Handlungskonzepte, sondern sind an deren Konstruktion und Genese aktiv beteiligt (vgl. Reichardt 2010; vgl. Belting/Buddensieg/Weibel 2013).

Im Folgenden möchte ich diesen Zusammenhang mit dem Fokus auf das Theater, genauer gesagt auf vier Formen von Cultural Performance, untersuchen. Die ersten beiden Beispiele stammen aus dem Ende des 19. Jahrhunderts, als Pierre de Coubertin mit der Wiedereinführung der Olympischen Spiele ein wirkmächtiges Symbol des modernen (Inter-)Nationalismus schuf und das Errichten sogenannter Kolonialschauen zur Repräsentationsform imperialistischer Weltordnung wurde. Die letzten beiden Beispiele sind Aufführungen des Gegenwartstheaters, die im Blick auf die deutsche Kolonialgeschichte und die Inszenierungen von sogenannten Expert_innen des Alltags wichtige Reflexionen unserer globalisierten Gegenwart vornehmen. Mein Ziel ist es, Denkfiguren von Identität und Fremdheit nachzuzeichnen, die von zentraler Bedeutung für den Prozess der Globalisierung waren und noch sind. Wie schreiben sich in die künstlerischen Aufführungen um 1900 und um 2000 ökonomische, soziale und kulturelle Globalisierungsprozesse ein und welchen Anteil hat das Theater an den Konstruktionen von Identität und Differenz, Gemeinschaft und Einzelner beziehungsweise Einzelnem?

Die Religion der Gleichheit

Am Ostersonntag des Jahres 1896 versammeln sich 50.000 Menschen am Rande einer Spielwiese mitten in Athen, um einer wegweisenden Inszenierung beizuwohnen. Vor ihnen liegt in Form eines länglichen Ovals die Arena des Panathenäischen Stadions, in

die nun Musikkapellen, eine Polizeitruppe, sämtliche Staatsbeamte und schließlich seine königliche Hoheit, der griechische Kronprinz Constantin, nebst Söhnen, einmarschieren. Höhepunkt des Festaktes ist die Enthüllung einer Marmorstatue des Geschäftsmannes Georgios Averoff, der die Wiederherstellung des 1600 Jahre alten Stadions finanziert hat:

Ein heiliger Schauer hält die Menge gefangen. [...] Endlich macht sich die Erregung in tausendstimmigen Hochrufen auf den Kronprinzen, auf Averoff und die Nation Luft (Coubertin u. a. 1897: 53).

Die Statue scheint zu sagen:

Das Werk ist gethan! Komm herbei, Volk von Griechenland, in das Stadion zum Wettkampf in den edlen Leibesübungen. Mit der körperlichen Stärke wirst du auch die sittliche Kraft des ruhmvollen alten Hellas wiedergewinnen! (Ebd.).

So beschreibt niemand anderes als der französische Baron Pierre de Coubertin die Eröffnungszeremonie der ersten Olympischen Spiele der Neuzeit. Nach fast 2000 Jahren Wettkampfpause und mit Hilfe internationaler Sponsoren ist es ihm gelungen, ein antikes Ritual wiederzubeleben:

Die Idee der Wiederbelebung war kein Phantasiegebilde, sie war vielmehr das vernünftige Ergebnis einer großen Bewegung. Das 19. Jahrhundert hat überall die Neigung zu den Leibesübungen wieder erstehen sehen, und zwar bei seinem Anbruch in Deutschland und Schweden, um seine Mitte in England und an seiner Wende in den Vereinigten Staaten und in Frankreich. Zu gleicher Zeit haben die großen Erfindungen, Eisenbahn und Telegraph, die Entfernungen aufgehoben, und die Menschheit hat ein neues Leben zu führen begonnen. Die Völker sind mit einander in Verkehr getreten, haben sich besser kennengelernt und Gefallen daran gefunden, untereinander Vergleiche zu ziehen. Was das eine Volk ausführte, wollte das andere auch seinerseits versuchen. Weltausstellungen haben die Erzeugnisse der entlegensten Länder des Erdballs auf einem und

demselben Punkte zusammengeführt, litterarische oder wissenschaftliche Congresse die verschiedensten Geisteskräfte in Berührung gebracht. [...] Allmählich ist der Geist des Internationalen in den Sport eingedrungen [...]. (Ebd.: 1–2)

Coubertins Vision eines internationalen Wettkampfes sportiver Männerkörper ist ein Sinnbild der modernen Gesellschaft am Beginn der Globalisierung. Unter dem Motto ›citius, altius, fortius‹ (›schneller, höher, stärker‹) und ausgestattet mit dem Logo der fünf Ringe – als Sinnbild der fünf Erdteile – sollen hier die Besten der Welt im Rahmen einer großen Aufführung gegeneinander antreten. Der theatrale Charakter der Veranstaltung, ihre Inszenierung als kultisches Fest, trägt Züge eines Spektakels, bei dem Musik, Architektur, Feuerwerk, Chöre, und Fanfaren in ein Wechselspiel mit Farben und Rhythmen treten (vgl. MacAloon 1984: 241–280). Das Ästhetische ist jedoch kein bloß nachgeordnetes Stilmittel, sondern es ist das zentrale Merkmal einer neuen Weltordnung, die in Bildern, Riten und Aufführungen eine neue Identität einübt. Um 1900 – jener Phase, die der Theaterwissenschaftler Peter Marx einmal treffend als ›theatralisches Zeitalter‹ beschrieben hat (vgl. Marx 2008) – steht die Inszenierung und Aufführung kultureller Symbole ganz im Zeichen der Frage nach Identität und Differenz, Individuum und Kollektiv.

Wie der Soziologe Thomas Alkemeyer einschlägig gezeigt hat, ging es »Coubertin mit den Olympischen Spielen um die Herstellung einer imaginären, nur in der Repräsentation noch möglichen Gemeinschaftlichkeit im Modus des Ästhetischen, um eine utopische Kompensation sozialer Auflösung« (Alkemeyer 1996: 79). Nötig schien diese Kompensation, weil mit der Auflösung der traditionellen Gesellschaften die traditionelle Ordnung ins Wanken gebracht wurde und Risse im herkömmlichen Gesellschaftsgefüge entstanden. Coubertin reagierte darauf mit der für diese Zeit üblichen biologistischen Diagnose der »Degeneration« (ebd.: 69) und beschloss, dem Verfall mit einer »heilenden Intervention« (ebd.: 70) zu begegnen: dem Sport als therapeutischem Ereignis. Gegenstand dieser Therapie war der menschliche Körper, der durch Gymnastik, Schwimmen, Fechten oder Laufen zur Optimierung seiner Potentiale angehalten wurde und

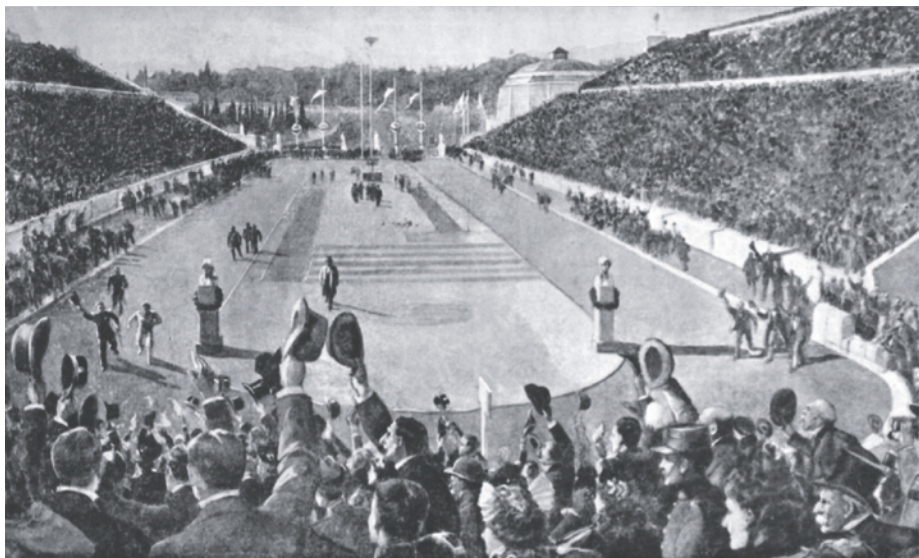


Abb. 1: Spiridon Louis' Ankunft im Stadion am Tage des Marathonlaufes

ein Subjekt entstehen lassen sollte, das den Herausforderungen der Moderne gewachsen ist. Anschwellende Muskelgruppen und goldene Lorbeerkränze waren jedoch nur äußere Zeichen für die durch Sport trainierten modernen Fähigkeiten der Selbstüberwindung, Selbstkontrolle und Selbsthilfe, die zu Parametern des Überlebens im neugeordneten sozialen Raum geworden waren. Als paradigmatisch kann hier die Erfindung der Sportdisziplin ›Marathonlauf‹ gelten, die auf eine von Plutarch überlieferte und von dem Linguisten Michel Bréal in Erinnerung gerufene antike Legende zurückgeht, der zufolge ein namenloser Läufer nach dem Sieg der Athener in der Schlacht von Marathon 40 Kilometer gelaufen sei, um bei der Ankunft in der Heimat mit dem Satz: »Wir haben gesiegt!«, tot zusammenzubrechen (vgl. Müller 2008).

Es ist nicht verwunderlich, dass mit dem Marathonlauf eine Sportart aus dem Geist der Selbstaufopferung bei den Spielen 1896 als Höhepunkt des mehrtägigen Spektakels inszeniert wurde. 70.000 Menschen drängten sich vor und hinter den Absperrungen, um zu verfolgen, welcher der 25 angetretenen Läufer den Sieg davontragen würde. Als in einem dramatischen Finale nach zwei Stunden, 58 Minuten und 50 Sekunden ausgerechnet ein Grieche, nämlich der 23-jährige

Wasserträger Spiridon Louis, als Erster in das Stadion einlief, gab es kein Halten mehr. Louis wurde von den Prinzen persönlich auf die Schultern genommen und mit Kanonenschüssen und Nationalhymne zum Sieger gekrönt (vgl. Coubertin u. a. 1897: 82–83).

Wie dieses Beispiel zeigt, zielte die Olympiade – mit 200 Sportlern aus 15 Nationen – nicht nur auf die Präsentation technisch versierter Athleten, sondern auch auf die Festigung einer nationalen Identität ab, bei der jeder Einzelne zugleich als Repräsentant eines nationalen Kollektivkörpers fungierte. Die Olympischen Spiele sind das Modell einer idealen, miteinander konkurrierenden Nationalstaatenwelt, sie sind Symbol des neuen Internationalismus, der Züge einer Quasi-Religion trägt. Der religiöse Effekt des Olympionismus liegt nicht nur in der Schaffung einer Gegenwelt – das heißt einer Zone der scheinbaren Gleichgesetzlichkeit, in der reale ökonomische, soziale und identitäre Asymmetrien aufgehoben scheinen –, sondern auch in der Erfahrung einer ›communitas‹. Es ist gerade der rituelle Charakter der Spiele, der dem Sport eine gemeinschaftsstiftende Funktion verleiht und ihn zum Sinnbild der idealen Weltgesellschaft werden lässt:

Im Sport meinte Coubertin eine neue Religion entdeckt zu haben, [...] die über nationale und kulturelle Grenzen hinweg das zelebriert, was allen Menschen gemeinsam zu sein scheint, tatsächlich jedoch nur Züge und Realitätsmuster der westlichen industriekapitalistischen Kultur idealisiert: die Idee des selbstdisziplinierten (männlichen) Körpers und das zum Wettkampf umgedeutete Prinzip der Konkurrenz. (Alkemeyer 1996: 88)

Die wechselvolle Geschichte der Olympischen Spiele trägt bis in die heutige Zeit Grundzüge der Coubertin'schen Vision: Ausgehend von der griechischen Antike als vermeintlicher Ursprung der Zivilisation wird hier das Bild eines universalen Wettkampfes im Stile eines medialen Weltereignisses inszeniert. Möglich wird das Spektakel durch die Vernetzung und Kommunikation internationaler Akteure im International Olympic Committee sowie durch ein grenzüberschreitendes finanzielles Sponsoring. Ein solches Ereignis hegt das Potenzial, die

verschiedenen Zeitzonen in einer weltweiten medialen Aufmerksamkeitsökonomie zu synchronisieren. Und doch lebt im Olympionismus noch immer ein Grundelement der sogenannten Ersten Moderne fort, nämlich das Prinzip der Nationalstaatlichkeit. Als Bindeglied zwischen der nationalstaatlich organisierten Welt und deren Auflösung im 20. Jahrhundert sind die Spiele theatrale Vorboten der Globalisierung.

Die Inszenierung kolonialistischer Differenzen

Nur vier Wochen nach dem Athener Spektakel eröffnet am 1. Mai 1896 im einige Tausend Kilometer entfernten Berlin-Treptow eine als ›verhinderte Weltausstellung‹ (vgl. Crome/Ohms/Köhler 1996) bekannt gewordene Gewerbeschau. Auf einem Areal von 900.000 m² versammelten sich neben 22 industriellen Gewerken, dem größten Linsenfernrohr der Welt, Dr. Wölferts Luftfahrtschiff und dem Glanz von 1000 Glühbirnen auch über 100 Bewohner_innen aus verschiedenen nord-, west- und ostafrikanischen Kolonien im Rahmen einer sogenannten Kolonialausstellung (vgl. Trüper/Deutsches Historisches Museum 2004). Um einen künstlich angelegten See mit aufgeschütteter Cheops-Pyramide hatte man in großzügig geplanten szenischen Arrangements Dörfer errichten lassen, die als Kulisse für die aus Afrika angeworbenen oder mit falschen Versprechungen gelockten Personen dienten (vgl. Schweinitz u. a. 1897).¹

Das Ausstellungsmanagement sah vor, die verschiedenen, als ›afrikanisch‹ subsummierten Personen sieben Monate lang in einer Art Fantasietracht von morgens bis abends den Blicken Tausender Besucher_innen auszusetzen, sie abends in Massenbaracken unterzubringen und allmonatlich in Gruppen vom lokalen Militärarzt auf ansteckende Krankheiten untersuchen zu lassen. Die Folgen dieser menschenunwürdigen Behandlung waren voraussehbar: Viele Menschen aus den kolonisierten Gebieten erkrankten lebensgefährlich an Pocken, Masern oder der Grippe und starben ohne Aussicht auf Rückkehr in Berlin und anderen Großstädten Mitteleuropas, die ebenfalls

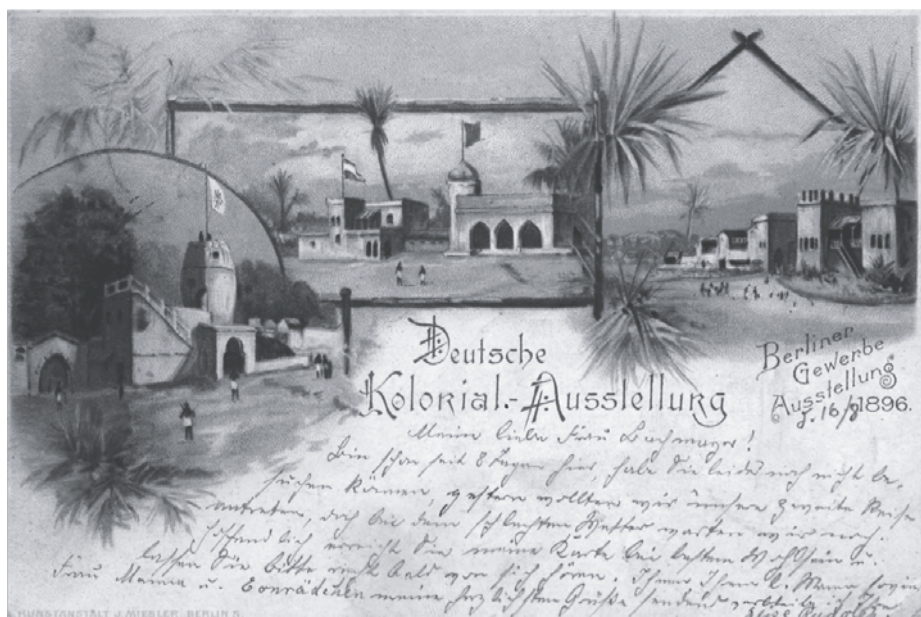


Abb. 2: Ansichtskarte für die Deutsche Kolonial-Ausstellung 1896

solche als ›Kolonial- oder auch Völkerschauen‹ bezeichneten Aufführungen veranstalteten (vgl. Trüper/Deutsches Historisches Museum 2004). Tatsächlich gehörten diese Inszenierungen zu den größten öffentlichen Attraktionen der Zeit um 1900. Zwischen 1870 und 1940 – also in einem Zeitraum von 70 Jahren – besuchten Millionen von Europäer_innen die in Varietés, Zoologischen Gärten, Parkanlagen oder Panoptiken angelegten Ausstellungen, deren vordergründiges Ziel in der Zurschaustellung einer beziehungsweise eines als ›fremd oder exotisch‹ markierten Anderen lag. Seit Kolumbus 1493 bei seiner Rückkehr aus Amerika dem erstaunten spanischen Hof eine Gruppe entführter Indigener aus den Antillen präsentierte, gehörte der Transport und die Vorführung anderer Bevölkerungsgruppen zur verbreiteten kolonialen Praxis (vgl. Dreesbach 2005; vgl. Lewerenz 2005, vgl. Ciarlo 2011).

Wie stark dabei ökonomische, politische und kulturelle Ebenen ineinandergriffen, zeigt der Blick auf die Ausstellungspraxis des bekanntesten deutschen Impresarios Carl Hagenbeck, der als einer der Begründer der Völkerschauen gilt. Hagenbeck war als Inhaber des

Hamburger Zoos mit der Beschaffung außereuropäischer Tiere betraut und kam 1874 auf die Idee, neben den von ihm beschafften 30 Rentieren auch eine lappländische Familie nebst ihren Zelten, Waffen, Schlitten und Hausrat auszustellen. So sollte ein »malerisches nordisches Bild« (Hagenbeck 1908: 46) Form annehmen, das den Besucher_innen scheinbar vorzivilisatorische Lebensformen zur Anschauung brachte. Das mehrmalige Auf- und Abbauen der Zelte, der Umgang mit Leder, Fellen und Waffen sowie das ungenierte Stillen eines Säuglings galten Hagenbeck und seinen Zuschauer_innen als unmittelbarer Ausdruck einer verloren gegangenen Natur, die man hier – quasi im historischen Rückspiegel – einzufangen versprach. Das Publikum, das zumeist aus weißen Europäer_innen bestand, die selbst keinen Kontakt zu anderen Kulturen hatten, drängte in Massen herbei, sodass Polizeitruppen eingesetzt werden mussten, um die Besucherströme zu regeln und Übergriffe zu verhindern. Als im Jahr 1878 ganze 62.000 Menschen an einem Sonntag in den Berliner Zoo stürmten, um die Ausstellung sogenannter Ägyptischer Nubier zu sehen, waren Völkerschauen bereits zu einem offiziellen Aushängeschild des kolonialen Selbstverständnisses geworden, die sowohl vom deutschen Kaiser als auch vom Reichskanzler Otto von Bismarck regelmäßig besucht wurden.

Die besondere Popularität des Genres beruhte auf dem Versprechen, »Authentizität, Anschaulichkeit und vergnügliche Wissensvermittlung« (Armbruster 2011: 11) in szenischer Form zu verbinden. Ähnlich den Olympischen Spielen, die ihre Spektakularität aus dem realen Drama des Livewettkampfes bezogen, wurde auch hier die Authentizitätsbehauptung zum entscheidenden ästhetischen Programm. Unterstützend wirkte dabei das Interesse zahlreicher Wissenschaftler, die durch Körpervermessungen zur Erfassung und Diskursivierung scheinbar anthropologischer Differenzmerkmale beitrugen. Dabei wurde der inszenatorische Zusammenschluss von Mensch und Tier, der in den Zoologischen Gärten vorgenommen wurde, im Begriff des ›Wilden‹ fortgeführt. ›Wild‹ hieß nicht nur exotisch und naturnah, sondern auch geistig und kulturell unterlegen (vgl. Popal 2011: 678). Entgegen ihrer weiteröffnenden Selbstbehauptung zementierten die Völker ausstellungen permanent den Grundsatz kolonial begründeter Hierarchie zwischen herrschenden weißen Kolonisatoren und

beherrschten People of Color. Sie waren Ausdruck eines kolonialen Selbstverständnisses, das neben globalen Waren- und Kapitalströmen auch Menschenströme initiierte und aus der vermeintlichen Exotik dieser Menschen wiederum Kapital schlug. Zugleich waren die Völkerschauen nur möglich in einer kolonialen Situation, in der ganze Kontinente der politischen und militärischen Kontrolle weißer Europäer unterstanden. Das Aufspüren, Organisieren und vertragliche Binden ganzer afrikanischer Dorfgemeinschaften war Hagenbeck nur möglich durch ein Netz von lokalen Helfern aus Militär und Behörden. Umgekehrt war für die außereuropäischen Darsteller_innen der Kontakt zu den Werbern nicht die erste Begegnung mit Europäern, hatten sie doch im Zuge der kolonialen Expansion mit Missionaren, Händlern oder Regierungsbeamten zu tun gehabt (vgl. Thode-Arora 1989: 163). In vielen Fällen handelte es sich bei den Auftretenden der Völkerschauen um hochrangige Personen, die sich durch eine Reise nach Europa neue Handels- und Kulturkontakte erhofften.

Dies war auch im eingangs genannten Treptower Park 1896 der Fall, wo Friedrich Maharero, ältester Sohn des Herero-Chief Samuel Maharero, als Vorsitzender einer Delegation aus dem damaligen Deutsch-Südwestafrika eintraf. Gemeinsam mit zwei weiteren Chief-Söhnen und einem Dolmetscher wollte er diplomatische Beziehungen knüpfen und um Frieden mit dem Kaiserreich werben. Als er stattdessen in Folklorekostümen zu Pferd paradiere und Feuerstellen entfachen sollte, regte sich einer der wenigen dokumentierten Widerstände gegen die kolonialistische Repräsentationspolitik der Völkerschauen. Maharero bestand darauf, weiterhin seinen klassischen Herrenanzug zu tragen und erwirkte eine Audienz bei Kaiser Wilhelm II., in deren Folge er nun wiederum selbst verschiedene Besichtigungstouren durch Preußen unternehmen konnte. Die Verehrung, die ihm vor allem von Zuschauerinnen entgegengebracht wurde, mag nicht zuletzt auf eine erotisierende Tendenz exotistischer Ausstellungspraxis zurückzuführen sein. Die deutsche Kolonialzeitung erkannte noch 13 Jahre später darin ein »mangelndes Rassebewusstsein« (Trüper/Deutsches Historisches Museum 2004) weißer deutscher Frauen.

Globales Zusammenrücken und die Herausforderung an das Theater

Sowohl die Olympischen Spiele als auch die Kolonialausstellungen setzen die Aufhebung nationalstaatlicher Räume als globales Zusammenrücken der Welt in Szene. Sie sind Antworten auf die Herausforderungen der Moderne und die Suche nach kollektiver Identität im Umbruch vom 19. zum 20. Jahrhundert. Beide Aufführungsformen verdanken sich transnationalen Ökonomien und Kommunikationswegen und erzeugen spektakuläre Ereignisse, in denen Grenziehungen zwischen Einzelnen und Kollektiv sowie das Verhältnis von Norm und Abweichung über den Körper verhandelt wird. Während es in der ersten Inszenierung um die Herstellung einer Gemeinschaft der Gleichen geht, bei der die verschiedenen Nationen – repräsentiert durch trainierte Männerkörper – ein aus der Antike hergeleitetes Ideal der Selbstüberwindung feiern, zielt die zweite Inszenierung auf die Herstellung und Markierung von Differenzen als Inbegriff kolonialer Weltordnung. Aus heutiger Perspektive zählen beide Beispiele zu den schwierigen Erblasten theatraler Repräsentation um 1900; sie rufen geradezu nach kritischen Revisionen.

Ein zeitgenössisches Theater, das sich dieser Herausforderung stellt, muss sich fragen, auf welche Weise es selbst einen Anteil an einer ›globalisierten Ästhetik‹ hat. Es muss sich fragen, mit welchen Strukturen, Akteur_innen und Darstellungsprinzipien eine globalisierte Welt heute beschrieben werden kann und in welcher Weise es möglich ist, das politische Erbe der oben genannten Inszenierungen kritisch zu reflektieren. Ich möchte im Folgenden zwei Beispiele vorstellen, die auf ›Spielwiesen des Globalen‹ in kritischer und reflektierender Weise Bezug nehmen. In beiden Fällen wird das globale Zusammenrücken von Raum und Zeit entlang einer Auseinandersetzung mit Geschichte und Egalität gestellt.

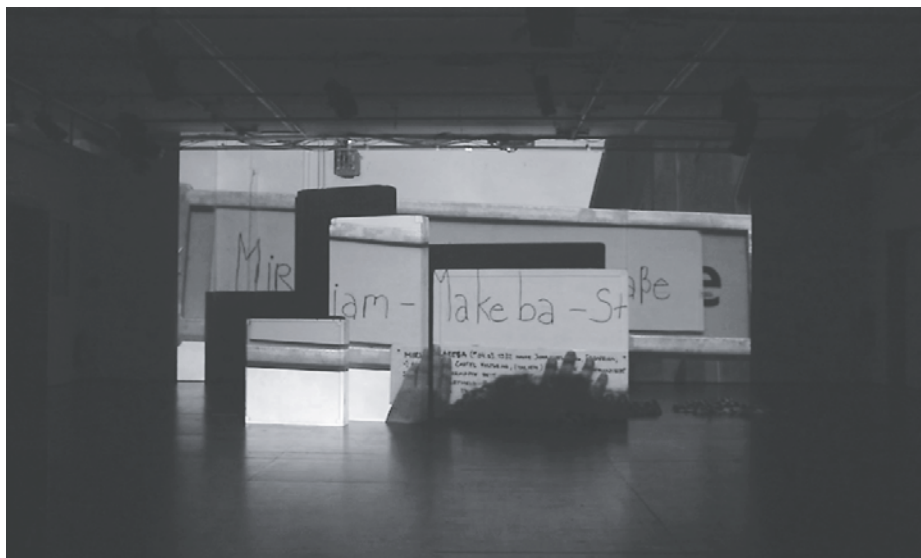


Abb. 3: Simone Dede Ayivi: Performing Back

Theater gegen die koloniale Amnesie

Die Frankfurter Künstlerin Simone Dede Ayivi sucht in ihrer Inszenierung *Performing Back* (2014) nach Spuren der deutschen Kolonialgeschichte. Ausgangspunkt ist das 130. Jahr der Westafrika-Konferenz, bei der sich 1884 auf Einladung des deutschen Reichskanzlers Bismarck Vertreter von 14 westlichen Nationen in Berlin versammelten, um den afrikanischen Kontinent unter sich aufzuteilen. Die Konferenz war Auftakt einer zweiten Welle der ungehemmten Ausbeutungspolitik, die vor allem auf die Gewinnung von Rohstoffen für die Industrialisierung Europas abzielte und ungeachtet sprachlicher, kultureller und historischer Topografien bis heute gültige Ländergrenzen festlegte (vgl. Gründer 2002).

Für die Inszenierung *Performing Back* recherchiert Ayivi die Plätze, Spuren und Namen dieses wichtigen – aber nahezu verdrängten – Teils der deutschen Geschichte. Sie spürt in Wohnsiedlungen und Grünanlagen kontaminierte historische Orte auf und sucht nach künstlerischen Antworten auf deren immanente Gewalt. In öffentlichen Stadtinterventionen klettert Ayivi auf Straßenlaternen und Bäume.

Sie überklebt das Braunschweiger Kolonialdenkmal, das seit 1925 das Andenken von 14 deutschen Kolonien ehrt; sie überschreibt in einer morgendlichen Aktion die Straßenschilder des sogenannten Afrikanischen Viertels in Berlin, welche die Namen deutscher Kolonialverbrecher tragen, und landet schließlich an jenem Teich im Treptower Park, an dem 1896 Friedrich Maharero mit vielen Hundert anderen zum Ausstellungsobjekt der Berliner Völkerschau degradiert worden war. Für die Frage, welche künstlerische Praxis diesen Denkmälern eigentlich angemessen sein könne, sucht sie Antworten bei verschiedenen afrodeutschen Künstler_innen und Kulturschaffenden, die auf der Bühne über Video eingespielt werden. Die Regisseurin Julia Wissert hat folgende Idee:

Ich würde an deiner Stelle den Rasen anzünden. Überall, wo eine Hütte stand, würde ich den Rasen anzünden, weil dann was Totes in der Fläche ist und man sich irgendwie wundert: ›Hä? Wieso ist jetzt in diesem gesunden Park toter Rasen?‹ (Ayivi 2014)

Auch wenn sich Ayivi letztlich nicht für diesen Akt der ›Brandmarkung‹ entschieden hat, verfolgte sie dennoch das Ziel, das Tote in der Fläche sichtbar zu machen. Ayivis Intervention gleicht einer ›ars memorativa‹, bei der es – mit Aleida Assmann gesprochen – um die Spannung zwischen Speichern und Erinnern geht (vgl. Assmann 2001). Wenn man Robert Musils These folgt, nach der traditionelle Denkmäler schon deshalb keine Gedenkorte sind, weil sie die Voraussetzung des Erinnerns, nämlich die Erregung von Aufmerksamkeit, nicht erfüllen – »das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt« (Musil 1989: 62) –, so folgt Ayivi einer dezidierten Praxis der Aktivierung der Sinne. Ihre Intervention setzt dem Heroismus des Denkmals das unbearbeitete Trauma entgegen und macht aus dem verbrannten Rasen einen zeitgenössischen Erinnerungsspektakel. Im Zitieren, Vorführen und Ausprobieren verschiedener Haltungen zum Theater wird die Frage des künstlerischen Umgangs mit kolonialer Geschichte in ihren vielen Facetten umkreist. Die Künstlerin wechselt zwischen intervenierenden, dokumentierenden und fiktionalen Ebenen. Sie macht auf der Bühne eine Zigarettenpause

vom Kolonialismus oder unterhält sich mit ihrem Team (vgl. Oetken 2015).² Damit befragt die Performance schließlich die Funktion des Theaters selbst: Inwieweit kann die Bühne ein Verhandlungsraum politischer Konflikte sein?

Damit ist *Performing Back* nicht bloß Intervention gegen die »koloniale Amnesie« (Aikins/Hoppe 2011: 542) Deutschlands, sondern aktive Gegenwehr – ein Zurückschlagen gegen Rassismus mit theatralen Mitteln. Sie fragt: Wie lässt sich Theater machen, das mehr als das bloße Abbild einer weißen Mehrheitsgesellschaft ist? Wie wird dabei gezeigt und wie wahrgenommen? Wer ist Zuschauer_in, wer ist Objekt und wer ist Ausgeschlossene_r dieser Öffentlichkeit?

In einer Szene, die wie ein intimes Zwiegespräch mit dem Publikum aufgebaut ist, zeichnet die Künstlerin ein Portrait ihrer selbst, das in eine augenöffnende, ironische Umkehrung traditioneller Exotismen mündet. In dieser Szene erzählt Ayivi zunächst kurz von ihrer Kindheit, um schließlich auf ihr Interesse am Kunstbetrieb überzugehen und die Motivation ihres ›Theaterprojektes für weiße Leute‹ zu erläutern:

Das einzige, was anders war als bei euch oder eigentlich so bei den meisten Leuten, ist, dass ich in einer Gegend aufgewachsen bin, die sehr, sehr weiß ist. [...] Wir hatten weiße Nachbarn, in der Schule waren fast alle meine Mitschüler_innen weiß. [...] Ich glaube, dass es mich bereichert hat im Leben. Ich bin dadurch ganz, ganz früh, schon als Kind, in Berührung gekommen mit wirklich weißen Themen – wie zum Beispiel Rassismus. [...] In Hildesheim, wenn die da Theater gemacht haben, da war immer ganz viel los. Und da habe ich mir gedacht, das ist vielleicht der richtige Anknüpfungspunkt, weil ich es halt komisch finde, von so einem elitären Kunstbegriff auszugehen, der weiße Leute von vornherein ausschließt und ich eigentlich das Bedürfnis habe, Kultur auch für ein weißes Publikum zu öffnen. Und habe deshalb gedacht, ok, weiße Leute, wir wissen das, die leben in ihrer Parallelgesellschaft, niemand kriegt so richtig was von denen mit, und die kriegen halt auch nicht so richtig mit, was die anderen zwei Drittel der Weltbevölkerung so tun. (Ayivi 2014)



Abb. 4: Simone Dede Ayivi: Performing Back

Wenn postkoloniale Kritik Arbeit an der Veränderung von Repräsentationsverhältnissen ist, so gelingt sie im vorliegenden Fall durch die Überblendung traditioneller Klischees des ›Fremden‹ mit der Rede von ›weißen Leuten‹. Ayivis Umkehrung des Blicks auf die ›weiße Majorität‹ aus der Perspektive der anderen ›zwei Drittel der Weltbevölkerung‹ entfaltet eine große ironisierende Kraft durch das Zitieren verschiedener zeitgenössischer Rhetoriken. So bedient sich Ayivi der Rhetorik des Exotisierens³ und einer pädagogischen Rhetorik⁴. Ihre Befragung von Stereotypen und Rollenbildern zielt auf das Wahrnehmbarmachen des strukturellen Rassismus unserer Gesellschaft, der immer schon festlegt, wer als vermeintlich eigentliches und wer als vermeintlich anderes Mitglied dieser Gesellschaft zählt, mithin, wo die Grenze zwischen Norm und Abweichung verläuft.

Die Performance lässt sich mit Jacques Rancière als paradigmatische Geste der Kritik bezeichnen, weil hier eine tradierte Wahrnehmungslogik durch das Auftreten einer anderen Sichtbarkeit umgestoßen wird (vgl. Rancière 2002). Dieser Akt der ästhetischen Selbstermächtigung, die Herstellung einer neuen Darstellungsform und einer neuen Öffentlichkeit ist Kennzeichen vieler zeitgenössischer Formate des sogenannten Postmigrantischen Theaters. *Performing Back* heißt: Wahrnehmungsregime auszuhebeln.



Abb. 5: Yan Duyvendak: Please, Continue (Hamlet)

Theater als Verhandlungsort von Gerechtigkeit(en)

Mein letztes Beispiel stammt vom Regieduo Roger Bernat und Yan Duyvendak, die mit einer aufsehenerregenden Inszenierung 2011 in Genf Premiere feierten und seitdem in wechselnden Koproduktionen durch über 40 Länder getourt sind. Unter dem Titel *Please, Continue (Hamlet)* versammeln die Künstler drei Rollen aus William Shakespeares *Hamlet*: Ophelia, Hamlets Mutter Gertrude und Hamlet selbst. Daneben tritt eine ganze Handvoll Jurist_innen und Sachverständiger auf.⁵

Äquivalent zum deutschen Gerichtswesen wird das Publikum am Beginn der Berliner Aufführung mit dem Hinweis, dass am Ende zwei willkürlich ausgewählte Zuschauer_innen als Schöff_innen an der Urteilsfindung teilnehmen müssten, mit Kugelschreibern und Notizblöcken ausgestattet, um sich während der kommenden drei Stunden genaue Notizen zu machen. Wer diesen kleinen Akt partizipatorischen Theaters belächelnd ignorieren will, wird schnell eines Besseren

belehrt: Gegenstand des Abends ist nur vordergründig Shakespeares Rachetragödie, tatsächlich rückt eine im Stück fast nebensächliche Episode ins Zentrum: nämlich die Ermordung des lauschenden Polonius durch Hamlet im dritten Akt.

Was bei Shakespeare völlig ungesühnt bleibt, nehmen Bernat und Duyvendak zum Anlass einer exemplarischen Untersuchung zeitgenössischer Rechtsprechung. Auf der Basis einer 60 Seiten umfassenden Gerichtsakte, die neben dem *Hamlet*-Stoff auch durch Ermittlungsdaten eines realen Tötungsdeliktes angereichert wird, soll an diesem Abend geklärt werden, ob Hamlet schuldig ist und wenn ja, wie hoch das in diesem Fall zustehende Strafmaß sei. Zur Wahl stehen Unschuld oder Schuld in Form von Mord, Totschlag oder durch Unfall.

Auch wenn man Shakespeares Drama auswendig kennt: Was sich in den nächsten Stunden entfaltet, ist ein nicht geprobter Vorgang, der sich jeden Abend neu aus dem Spiel der drei Schauspieler_innen sowie den Fragen und Plädoyers der professionell agierenden Experten des Alltags entfaltet und insgesamt einen ganzen Gerichtsprozess im Schnelldurchlauf mit Klage, Plädoyers, Anhörungen und Urteil umfasst.

Es gab für das, was Sie heute Abend erleben, keine Proben, keine einzige Zeile des gesprochenen Textes wurde im Voraus geschrieben. Im Voraus zusammengestellt haben Roger Bernat und ich eine Ermittlungsakte. Diese basiert teilweise auf einem realen, jedoch unbekannten Fall, teilweise auf dem fiktiven, aber sehr wohl bekannten Fall des Hamlet. Dieses Konglomerat von Realität und Fiktion haben alle beteiligten Personen aus der Perspektive ihrer je eigenen Arbeit studiert und handeln jetzt selbständig aus diesem Kenntnisstand heraus. Der Verlauf und der Ausgang des Prozesses sind nicht nur Ihnen, sondern also auch uns unbekannt. (Bernat/Duyvendak 2014)

Dabei hilft das Drama auch den Schauspieler_innen wenig, da sie auf die Befragungen der Expert_innen nicht mit Shakespeare-Zitaten, sondern mit glaubhaften Behauptungen ihrer Rollenfiguren aufwarten müssen. Stütze ist nur die Akte, in welcher der Übersichtsplan

des Tatorts, Gertrudes Zimmer sowie Vernehmungsprotokolle, Fotodokumentationen, Obduktionsbericht, psychiatrisches Gutachten und eine Hausmeister-Bescheinigung über Rattenvertilgungsaktionen aufgereiht werden. Alle klassischen Fragen, warum Hamlet zögert, ob er krank, psychotisch oder schlau ist, ob es um Sein oder Nichtsein geht, verschwinden angesichts einer viel drängenderen, sich aktuell vor unseren Augen ausbreitenden Suche nach Wahrheit und Gerechtigkeit. Wahrheit, so wird dabei schnell klar, ist keine im dramatischen Text liegende Substruktur, die von der Regie oder von den Künstler_innen herausinterpretiert werden muss. Wahrheit ist vielmehr das Ergebnis eines kollektiven Verständigungsprozesses, in dem die Performance der Auftretenden bessere oder schlechtere Konsequenzen haben kann.

Wenn Justitia – die Gerechtigkeit – das anerkannte Ziel jeder Rechtsprechung ist, so gilt es im vorliegenden Fall nachvollziehbar zu machen, auf welcher Basis eine demokratische Gesellschaft Urteile über ihre Mitglieder verhängt. In Zeiten der Globalisierung, in der Akteur_innen wie die Europäische Union auf ein vereinheitlichtes Recht im Sinne der Egalität, Chancengleichheit, Toleranz und allgemeinen Menschlichkeit abzielen, vermag das Ende der Aufführung *Please, Continue (Hamlet)* überraschen. Kurz vor der Urteilsverkündung erscheint nämlich Duyvendak vor dem Publikum und gibt Einblick in die bisherigen Urteilsverkündigungen anderer Städte:

In den vorherigen 98 Verfahren ist Hamlet 43 Mal freigesprochen worden [...]. Zweimal wurde der Fall zurückgewiesen zur Neuuntersuchung der Anklage auf fahrlässige Tötung. Hamlet ist 53 Mal verurteilt worden für fahrlässige Tötung, Totschlag oder Mord, mit einem Strafmaß von einmal acht Monate Gefängnis, einmal zehn Monate Gefängnis, einmal ein Jahr Gefängnis, einmal 18 Monate, zweimal zwei Jahre, dreimal drei Jahre, viermal vier Jahre, 13 Mal für 15 Jahre, achtmal sechs Jahre, fünfmal sieben Jahre, achtmal acht Jahre, viermal zehn Jahre, einmal elf Jahre und einmal für zwölf Jahre. (Bernat/Duyvendak 2014)

Wenn im Anschluss an diese Rede der Oberste Richter der Berliner Aufführung eine Verurteilung wegen Vorsätzlicher Tötung mit einem