

Aus:

KATHARINA PEWNY

Das Drama des Prekären

Über die Wiederkehr der Ethik
in Theater und Performance

Februar 2011, 336 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-1651-4

Das Prekäre ist seit dem Einbruch der weltweiten Ökonomie 2008 endgültig ein Brennpunkt gegenwärtiger Existenzen. Wie wird es im Gegenwartstheater aufgegriffen und weiterentwickelt?

Diese Studie analysiert Theater-, Tanz- und Film-Aufführungen um die Jahrtausendwende und bedient sich dafür der Methodik des »Überschreibens«. Ausgehend von Ethiken der Begegnung mit dem Anderen und von instabilen Ökonomien erweist sich dabei das Prekäre als ästhetische und ethische Kategorie. Katharina Pewny zeigt, dass die Übertragung des »Ethical Turn« in die Theaterwissenschaft des deutschen Sprachraums neue Wege eröffnet, die auch für verwandte Kunst- und Kulturwissenschaften relevant sind.

Katharina Pewny (Prof. Dr. phil.) ist Professorin für Performance Studies an der Universität Gent und Direktorin des Forschungszentrums »S:PAM. Studies in Performing Arts and Media«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1651/ts1651.php

Inhalt

- 1. Das Theater des Prekären öffnen – zur Einleitung** | 7
 - 1.1 Tendenzen im (postdramatischen) Gegenwartstheater | 8
 - 1.2 Fragen an das Theater des Prekären | 13
 - 1.3 »State of the Art« | 15
 - 1.4 Der Aufbau des Theaters des Prekären | 20

- 2. Das Prekäre und die Performance Studies** | 23
 - 2.1 Semantiken des Ungesicherten | 25
 - 2.2 Die Ethik der Begegnung mit dem Ungesicherten | 38
 - 2.3 Soziologische und (kunst-)politische Diskurse des Prekären | 62
 - 2.4 Die Performance Studies und die Theaterwissenschaft | 85
 - 2.5 Der »ethische Horizont« künstlerischer Aufführungen | 102
 - 2.6 Die Verunsicherung des vermeintlich Gesicherten: Europa, Körper | 113
 - 2.7 Das Prekäre überschreiben: Überlegungen zur Methodik | 121

- 3. Das posttraumatische Theater als Wahrnehmung des Ungesicherten** | 133
 - 3.1 Das Posttraumatische als Theaterform (Meg Stuart, Melina Seldes, Wajdi Mouawad) | 133
 - 3.2 Körperliche Schmerzen übertragen – Christoph Marthalers *Schutz vor der Zukunft* | 141
 - 3.3 Das posttraumatische Theater des Nationalen – Elfriede Jelinek/Einar Schleef *Ein Sportstück* | 153
 - 3.4 Der Selbstmord der Geschichte – Dea Lohers *Das letzte Feuer* und *Die Schere* | 167
 - 3.5 Zusammenfassung | 176

4. Das transformatorische Theater

als Sicherung des Ungesicherten | 179

- 4.1 Transformatorische Aspekte des Theaters des Prekären (Christoph Schlingensiefel) | 179
- 4.2 Beschädigte, geteilte, verdoppelte Körper – Nicolas Stemmann/Elfriede Jelinek *Ulrike Maria Stuart* | 186
- 4.3 Die Verwandlung von Migrationsgeschichten in eine multimediale Tanzperformance: Fatih Akin *Auf der anderen Seite* und Emre Koyuncuoglu *Home sweet home* | 202
- 4.4 Prekäre Künstler als Erfolgsmodelle – Jochen Roller, René Pollesch | 221
- 4.5 Zusammenfassung | 242

5. Das relationale Theater als (unmögliche) Begegnung mit dem Ungesicherten | 247

- 5.1 Relationale Ästhetik (She She Pop, Barbara Kraus, Nature Theater of Oklahoma) | 247
- 5.2 Das widerruffliche Gegenüber: Tino Sehgal's *Diese Beschäftigung* | 252
- 5.3 Die Dramaturgie des Ungesicherten: Rimini Protokolls *Karl Marx, das Kapital, erster Band* | 265
- 5.4 Die (unmögliche) Aneignung des Anderen: Die fiktive Choreografin *Veronika Blumstein* und Margareth Obexer *Das Geisterschiff* | 279
- 5.5 Zusammenfassung | 294

6. Das Theater des Prekären überschreiben – zum Ende | 297

7. Danke | 301

8. Literatur | 303

- 8.1 Literaturverzeichnis
- 8.2 Verzeichnis: Filme, Hörspiele, Videos | 329

1. Das Theater des Prekären öffnen – zur Einleitung

Berauschte Wortkaskaden, einander überlagernde Projektionswände, entleerte Bühnen, sich krümmende, nackte Körper, der Geruch und Geschmack von chinesischem Essen. Kunstschnee am sommerlichen Kanalufer, neue Texte, helle Nächte an der Alster, lange Bahnfahrten den Bosphorus entlang.

Überdimensionierte Scheren schneiden rote Zungen, grelles Licht blendet das Auge, dröhnende Bässe beschleunigen den Puls. Erleichterung kann auf dem Fuße folgen, wenn lächelnde Performer am Ende einer Aufführung *performance leftovers* überreichen, oder wenn sich ein transparentes Spielzeugflugzeug mühelos über den Bühnenraum erhebt, der sich zuvor mit den Überresten einer bankrotten Fluglinie gefüllt hat.¹ Das Gegenwartstheater bietet eine überwältigende Fülle an Wahrnehmungserfahrungen und an Gelegenheiten, sie zu genießen. Die Lust ist jedoch oft mit Unbehagen durchsetzt, denn viele Aufführungen sind, ebenso wie das Theater der 1990er Jahre, von »Untergangsskizzen« geprägt.² Damit konfrontiert und darin involviert, finden sich die Zuschauer und Zuschauerinnen widersprüchlichen Gefühlen, konkurrierenden medialen Anordnungen ausgesetzt und zu wechselnden Körperhaltungen aufgefordert.

1 | In diesem Absatz beziehe ich mich auf die folgenden Aufführungen und Festivals: *alarm hamburg shanghai* von Showcase Beat Le Mot (2005), das Laokoon-Festival und Sommerfestival in der Hamburger Spielstätte Kampnagel, die Lange Nacht der Autoren im Thalia Theater, das International Istanbul Theater Festival, die Produktion *Visitors Only* der Tanzkompanie *Damaged Goods* der Choreografin Meg Stuart (2003), *Directory 1: Europe Endless* des Künstlerzwillings deufert + plischke (2005) und *Sabonation* des Regielabels Rimini Protokoll (2004).

2 | Vgl. Wille, Franz: Im Kreml brennt noch Licht. Einige Entwicklungen des Theaters der neunziger Jahre. In: Theater heute Jahrbuch 1999. Berlin 1999. S. 46-55. S. 49.

Wie ist der Vielfalt an ästhetischen Formen der Aufführungen des (postdramatischen) Gegenwartstheaters³ beizukommen, ohne sie Begriffen gleichzumachen, die der Komplexität der Kunst nicht gerecht werden?

Die Theorie folgt den Künsten, ihre Bewegung mündet in der gedruckten Schrift, die sich als Spur des Flüchtigen (der Aufführungen) manifestiert. Als Aufführungsanalyse überschreibt sie die Texte ihrer Gegenstände.⁴

Im Folgenden lege ich zur Einleitung vier Gedankengänge vor. Erstens skizziere ich Tendenzen des Gegenwartstheaters, zweitens stelle ich Debatten in den Theaterwissenschaften vor, drittens führe ich die Fragestellungen der vorliegenden Studie aus, und viertens erläutere ich ihren Aufbau.

1.1 TENDENZEN IM (POSTDRAMATISCHEN) GEGENWARTSTHEATER

Viele Aufführungen des (postdramatischen) Gegenwartstheaters setzen die Versehrtheit, letztlich die Sterblichkeit, und die Ökonomie in Szene.⁵ Ich führe im Folgenden prägnante Beispiele hierfür aus dem europäischen Raum an. Diese Analyse gibt einen Einblick in die Bandbreite seiner Ästhetiken und Formen.⁶

3 | Der Terminus »postdramatisch« ist eine lose Klammer, die Aufführungen aus dem Sprechtheater, aus der Tanz- und Performancekunst bezeichnet, die *nicht* Inszenierungen eines klassischen Dramas sind. Er umfasst Tanz, Bildertheater, multimediale Performances ebenso wie Textgrundlagen, die beispielsweise aus Filmen oder Kurzgeschichten kommen. Er wird 1999 von Hans-Thies Lehmann geprägt und fungiert seitdem oft als Bezeichnung für das Gegenwartstheater. Ich verwende an mancher Stelle den Ausdruck (postdramatisches) Gegenwartstheater, wenn ich postdramatische Theater *und* die neue Dramatik meine. Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M. 1999. Ausführlich hierzu vgl. Kapitel 2.4 der vorliegenden Studie.

4 | Zur theater- und tanzwissenschaftlichen Praxis der Aufführungsanalyse vgl. Wortelkamp, Isa: Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung. Freiburg i.Br./Berlin 2006. Ein »Aufführungstext« ist (im Unterschied zum Drama oder Theatertext) das, was während einer Theateraufführung geschieht, vgl. Kapitel 2.4 der vorliegenden Studie. Zu meiner Methodik des »Überschreibens«.

5 | Vgl. auch Wille, Franz: Sich kennen, mögen, verachten und schätzen. Stücke von Roland Schimmelpfennig, René Pollesch, Dea Loher, Andreas Marber, Thomas Jonigk, Martin Heckmanns, Tankred Dorst, Lutz Hübner, Sabine Harbeke und Anja Hilling. In: Theater heute 12/07. Berlin 2007. S. 11-17.

6 | Diese Beispiele sind als Ergänzung zu den Produktionen zu verstehen, die ich in der vorliegenden Studie *en detail* untersuche.

Bei drei großen Theaterfestivals dominiert im Jahr 2008 das Tragische, das Katastrophische, das Schwierige.⁷ Die Genter Produktion von Lot Vekemans Theatertext *Schwester von – Zus van* ist in den Jahren 2008 und 2009 zu den Autorentheatertagen des Thalia Theaters geladen. Darin transformiert *Ismene*, die vergessene Schwester der antiken Heldin *Antigone*, durch ihr Sprechen eine leere Bühne in eine belebte Welt, bis sie von wilden Hunden totgebissen wird. Entfaltet in *Zus van – Schwester von* die Sprache ihre Theatralität, so beeindruckt *Ich sterbe als Land. Eine Aufführung für 999 Menschen und ein Mikrofon* (1978/2008) von Dimitris Dimitriadis durch seine visuelle Dramaturgie. 120 Menschen schieben sich darin quer durch die große Halle des Wiener Museumsquartiers. Die Gesichter der Wartenden werden gefilmt und blicken den Zuschauern als bewegliches, gleichsam migrierendes Bühnenbild entgegen. Setzt Dimitris Dimitriadis gezielt einen Überfluss an Menschen, Schreien, Musik und Worten ein, so arbeitet Meg Stuart mit Reduktion. In ihrer Choreografie *Blessed* (2007) befinden sich ausschließlich ein großer Schwan, eine Palme und ein Häuschen aus Pappe sowie der Tänzer Francisco Camacho auf der Bühne. Die Katastrophe findet als Regen statt, der über die Hälfte der Aufführung hindurch pausenlos auf den Bühnenboden rieselt. Der Schauer dominiert die Wahrnehmung durch den Geruch und die Feuchtigkeit, die sich im Raum ausbreitet. Er ist ein forgesetzter Auflösungsprozess, der den Schwan, die Palme und das Häuschen knickt. Endzeitstimmung inszeniert auch Kris Verdonk in *End* (2008), wenn in regelmäßigen Abständen steife Tänzer(körper) vom Himmel fallen und sich auf Schnüren oder durch Fäden gezogen mit präzisen Bewegungen quer über die Bühne bewegen. Als kollektives Ritual und mit Interviews über seine Krebserkrankung begleitet inszeniert Christoph Schlingensiefel im gleichen Jahr *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* als Fluxus-Oratorium und als Website.⁸ Zuvor führt Xavier Le Roy in seiner mittlerweile legendären Lecture Performance *Product of Circumstances* das Tanzen und die Verbildlichung von Brustkrebsgeschwüren als Körpertechnologien vor.

Unzählige Aufführungen des Theaters, des Tanzes und der Performancekunst⁹ wandeln am Rande eines Abgrundes. Er bricht nicht, wie

7 | Das sind die Autorentheatertage am Hamburger Thalia Theater, die Wiener Festwochen und das Sommerfestival der Hamburger Spielstätte Kampnagel.

8 | Vgl. www.kirche-der-angst.de, abgerufen am 06.04.2009, 11:31 Uhr. Vgl. auch: Schlingensiefel, Christoph: »Ich habe keinen Bock auf Himmel«. Spiegel-Gespräch. In: Der Spiegel 51/2008. Hamburg 2008. S. 156ff.

9 | Wenn ich im Folgenden über das Theater (des Prekären) schreibe, dann meine ich nicht nur das Sprechtheater, sondern alle seine Formen beziehungsweise Mischformen, inklusive Tanz- und Performancekunst. Zwar haben die drei Kunstformen unterschiedliche Geschichten und Traditionen und sind manchmal auch gegenwärtig zu unterscheiden, jedoch sind viele Aufführungen des (postdramatischen) Gegenwartstheaters eine Mischung aus den drei Genres und daher nicht scharf zu trennen.

beispielsweise in einer Tragödie, im ihrem Verlauf erst auf, sondern er ist bereits als aufgebrochener sichtbar und wird als solcher unermüdlich gezeigt.¹⁰ Dies gilt auch für die neuen Theatertexte, die bei Theaterfestivals die Aufmerksamkeit ihres Publikums fesseln (müssen).¹¹ Jüngere wie ältere Theatermacher inszenieren erfolgreich das Schwierige, gegenwärtig anhand von Ökonomie(kritik) und zunehmend auch von globalen Migrationsbewegungen. Im deutschsprachigen Raum thematisieren ältere Theatermacher seit den 1980er Jahren das Erbe des Holocaust, und Autorinnen der jüngeren Generationen machen schwierige Lebensbedingungen für Jugendliche in den Großstädten zu ihrem Thema.¹² *Schwarze Jungfrauen* (2006) von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel basiert auf Interviews mit muslimischen Frauen, die in Deutschland leben; die Figuren sprechen darin sehr explizit über ihren Umgang mit Sexualität und mit erotischem Begehren. Religiosität und körperliche Beschädigungen erscheinen als spektakulärer Gegensatz zu ihrer Sexualität. Anja Hilling bringt in *Protection* zwei Obdachlose (sie erfriert, er überlebt), (behinderte) Schwule und eine türkische Frau, die beim Sex Flashbacks von Kriegsvergewaltigungen erlebt, auf die Bühne; sie wird in der Kritikerumfrage von *theater heute* zur Nachwuchsautorin der Saison gekürt (2005). Anne Habermehl lässt in *Letztes Territorium* einen afrikanischen Flüchtling an einem europäischen Urlaubsstrand stranden und dann in Deutschland an der Migration scheitern.¹³ Die Nachwuchsautorin Juliane Kann beschreibt in *Birds* (Identitäts-)Konflikte von Jugendlichen und eine Vergewaltigung; Paul Brodowsky setzt in *Regen in Neukölln* einen Autounfall zu Beginn und den Tod der Erzählerin am Ende des Stückes als dramaturgische Klammer.¹⁴ Im Augenblick der tödlichen Verletzung öffnet sich in der Zeit des Theaters eine Kluft, in der sich einzelne Ereignisse lose hinterei-

10 | Prägnante Beispiele hierfür sind Theatertexte von britischen Autoren und Autorinnen seit den 1990er Jahren, vgl. besonders: Kane, Sarah: *Blasted*. London 2001. Vgl. auch: Ravenhill, Mark: *Shopping and Fucking*. London 2001. Ausführlich zu der »affektiven Arbeit« der Zuschauer im Angesicht der »blood and sperm«-Dramatik in den 1990er Jahren vgl. Brincken, Jörg von: *Shivers and Laughs: Die Theatralität des Schreckens* in Martin McDonaghs *The Pillowman*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen 2007. S. 32-43.

11 | Ausführlich zur Dramatik in unterschiedlichen Ländern Mitteleuropas, in denen oft ein »Neorealismus« zu verzeichnen ist, vgl. Bayerdörfer, a.a.O.

12 | Zu der Veränderung der dramatischen Sprache im Zusammenhang mit thematischen Veränderungen in Dramatiker-Generationen vgl. Deutsch-Schreiner, Evelyn: *Zum Verhältnis von Drama und Theater – Länder-Informationen im Überblick: Österreich*. In: Bayerdörfer, a.a.O. S. 243-249. S. 245.

13 | Die Autorin wird im Mai 2008 bei dem Stückemarkt-Workshop des Berliner Theatertreffens mit einem Stückauftrag ausgezeichnet.

14 | Der Nachwuchsautor erhält für *Regen in Neukölln* den Publikumspreis der Langen Nacht der Autoren.

ander ereignen. Andreas Kriegenburg inszeniert im Juni 2005 mit *White Trash* eine erfolgreiche Premiere, die 2006 wieder aufgenommen wird.¹⁵ *White Trash* basiert auf Interviews mit Jugendlichen, die in so genannten gesellschaftlichen Randgebieten leben.

Die genannten Theatertexte setzen – von klassischen dramatischen bis zu semi-dokumentarischen Schreibweisen – unterschiedliche dramaturgische Strategien ein.¹⁶ Ihnen ist gemeinsam, dass sie Bilder sozialer Wirklichkeiten zeichnen. Damit setzen sie die »Repolitisierung des Theaters in den neunziger Jahren«¹⁷ fort.

Diese nimmt beispielsweise die Form des partizipativen Theaters an, in dem anstelle von ausgebildeten Schauspielern »betroffene« Personen auftreten.¹⁸ So erregt im Jahr 1997 beispielsweise Christoph Schlingensiefels *Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland* im Hamburger Schauspielhaus Aufsehen. Der Regisseur richtet im Bahnhof, gegenüber vom Schauspielhaus, eine zweite Bahnstimmung ein, in der das eingeführte Klientel der Bahnstimmung den Schauspielern, Theatermachern und Zuschauern begegnet. *Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland* steht am Beginn einer Reihe von Produktionen, die die Akteure des Sozialen und Politischen in das Theater und das Theater in die städtischen Räume bringen. Ein aktuelles Beispiel dafür ist Volker Löschs Inszenierung *Marat, was ist nur aus unserer Revolution geworden?*. Sie baut auf Peter Weiss' Stück *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton, unter der Anleitung des Herrn de Sade* aus dem Jahr 1964 auf. Lösch lässt darin einen Chor von Hartz IV-Empfängern die Namen der Hamburger und Hamburgerinnen verlesen, die zu den dreihundert reichsten Deutschen zählen.¹⁹

15 | »White Trash« ist die Selbstbezeichnung des weißen »Subproletariats« in den USA, der in Folge von der Soziologie aufgenommen wird. Er weist Korrespondenzen mit Debatten zur »Unterschicht« auf, die aktuell in Deutschland geführt werden. Vgl. auch Kapitel 2.3 der vorliegenden Studie. Vgl. Wray, Matt, Newitz, Annalee (Hg.): *White Trash. Race and Class in America*. New York/London 1997.

16 | Hier und im Folgenden verwende ich den Begriff »Theatertext«, der – im Unterschied zu »Drama« – die formale Vielfalt der Texte beinhaltet, die in Theateraufführungen inszeniert werden. Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen 1997.

17 | Gilcher-Holtey, Ingrid, Kraus, Dorothea, Schößler, Franziska: Einleitung. In: Dies., dies., dies. (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. (= Historische Politikforschung Bd. 8). Frankfurt a.M./New York 2006. S. 7-19, S. 10.

18 | Selbstverständlich tun sich an dieser Stelle Fragen nach der Ethik der Vorführung auf, danach, ob diese Menschen dann voyeuristischen Blicken ausgesetzt sind. Hierzu ebenfalls Pollesch, vgl. Kapitel 4.4 dieser Studie.

19 | In Folge entbrennt eine öffentliche Debatte über den Schutz und die Bloßstellung einzelner Bürger und Bürgerinnen, die durch die Intervention der Hamburger

Ebenfalls seit den 1990er Jahren inszenieren Aufführungen des dokumentarischen Theaters ökonomische Verhältnisse und die Erwerbsarbeit. Nachdem Urs Widmer in *Top Dogs* (1996) gekündigte Spitzenmanager auf die Bühne stellt,²⁰ macht Rolf Hochhuth mit seinem Doku-Drama *McKinsey kommt* (2004) Furore. Darin koppelt der Autor Ausschnitte aus Medienberichten über Massentlassungen und Gewinnmaximierungen von Konzernen mit Auftritten dramatischer Figuren.²¹ Das Leiden an den gehobenen Arbeitsverhältnissen bieten Falk Richter in *Unter Eis* und Kathrin Röggla *Wir schlafen nicht* dar, beide ebenfalls in dokumentarischen Textformen (beide 2004).²² Unterforderung durch Arbeitslosigkeit und Überforderung durch Überarbeitung bleiben virulente Themen im Theater nach der Jahrtausendwende.²³

Das (postdramatische) Gegenwartstheater ist die Bühne einer um sich greifenden Verunsicherung, die das traditionelle Publikum der so genannten Hochkultur zunehmend betrifft. Sie beginnt mit der »Zerstörung der Mittelschichten«²⁴ seit den 1990er Jahren und findet ihren vorläufigen Höhepunkt in der weltweiten Finanzkrise seit Herbst 2008. Das Theater thematisiert ökonomische Veränderungen zuerst auf das Arbeitsleben bezogen, seit 2005 ist es ein Schauplatz der Verschränkung von Ökonomie und Privatleben/Familie. In der Spielzeit 2007/2008 wird John von Düffels Bühnenfassung von Thomas Manns Roman *Die Buddenbrooks* an

Kultursenatorin Karin von Welck forciert wird. Von Welcks Vorschlag ist, die Namensverlesung zu streichen.

20 | Widmer, Urs: *Top Dogs*. Frankfurt a.M. 1997.

21 | Hochhuth, Rolf: *McKinsey kommt*. München 2003.

22 | Schimmelpfennig, Roland: *Push Up 1, 2, 3*. Frankfurt a.M. 2005. Richter, Falk: *Unter Eis*. In: *Theater der Zeit* 04/2004. Berlin 2004. S. 53-67. Vgl. Kemser, Dag: Neues Interesse an dokumentarischen Formen: *Unter Eis* von Falk Richter und *wir schlafen nicht* von Kathrin Röggla. In: Bayerdörfer, a.a.O. S. 95-103. Kathrin Röggla schreibt auch über Verschuldung, ebenfalls mit dokumentarischen Textrecherchen, in *Draußen tobt die Dunkelziffer*.

23 | Den Karrieredruck zeigt Roland Schimmelpfennig als sexualisierten Geschlechterkampf in *Push Up 1, 2, 3* in drei Dialogen, Arbeitslosigkeit schreibt Felicia Zeller in *Club der Enttäuschten*. *ABM für Theater* (2002) und Moritz Rinke *Café Umberto* (2005). Rinke, Moritz: *Café Umberto*. Reinbek b. Hamburg 2005. Zeller, Felicia: *Club der Enttäuschten*. *ABM für Theater*. Berlin 2002. Vgl. Schößler, Franziska: *Augenblicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen 2004. S. 288f. Vgl. dies.: *Das Theater als Börse, Kaufhaus und Bordell – das Festival Palast der Projekte. Zum Verhältnis von Theater und Ökonomie*. In: Dies., Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld 2009.

24 | Vgl. Bologna, Sergio: *Die Zerstörung der Mittelschichten. Thesen zur neuen Selbständigkeit*. Graz 2006. Hierzu in extenso siehe Kapitel 2.3 der vorliegenden Studie.

fünf deutschen Bühnen aufgeführt.²⁵ Der Verfall einer Familie findet hier als Verfall einer Firma statt. Von Düffels Bühnenfassung ist auf die Geschwister *Buddenbrook* konzentriert, die eine umgekehrte Bewegung zu René Polleschs 30-Jährigen in *Die Welt zu Gast bei reichen Eltern* (2007) ausführen: Müssen diese (Buddenbrooks) aus dem Schutz des Familienbesitzes in die Welt hinaus, so streben jene aus der »kalten Welt« in den mütterlichen Schoß der Familie zurück. Regisseur Stephan Kimmig, der die Uraufführung im Thalia Theater inszeniert, begründet den großen Erfolg seiner *Buddenbrook*-Inszenierung: »Ich denke, auch ein Großteil der Zuschauer ist auf der Suche nach anderen als den ökonomischen, kapitalistischen Werten, die unsere Gegenwart prägen.«²⁶

1.2 FRAGEN AN DAS THEATER DES PREKÄREN

Das Gegenwartstheater bedient eine präzente Sehnsucht nach Ethiken, die hinter der Auseinandersetzung mit dem Schwierigen, Heiklen, Ungesicherten liegt. Wie aber findet diese Auseinandersetzung statt? Wie kann sie in Begriffe gefasst werden?

Hierfür schlage ich die Kategorie des Prekären vor. Das Prekäre – das Schwierige, Heikle, das Ungesicherte – ist erstens ein treffender Terminus für Analysen von ästhetischen Formen und Verfahrensweisen.²⁷ Es

25 | Vgl. Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Buddenbrooks von und nach Thomas Mann*. (= Reihe Theater und Universität im Gespräch, Bd. 4) Würzburg 2006. Im Jahr 2008 entsteht unter Heinrich Breloers Regie eine neue Verfilmung von Thomas Manns Roman *Die Buddenbrooks*.

26 | Stephan Kimmig in: Interview mit Stephan Kimmig. In: Ebd., S. 143-149. S. 146. Ortrud Gutjahr spricht in ihrer Interpretation der Inszenierung mit dem Titel *Doppelte Buchhaltung in der Familien-Firma* (der *Buddenbrooks*) über die prekäre Verknappung, die in das »Psycho-Prekariat führt«. Vgl. dies.: *Doppelte Buchhaltung in der Familien-Firma*. Thomas Manns »*Buddenbrooks*« in der Bühnenfassung John von Düffels. Unveröff. Vortrag beim Symposium Maximierung Mensch. Ökonomisierungsprozesse im Gegenwartstheater. Universität Trier. 30.05.2008.

27 | Der französische Kunsthistoriker Nicolas Bourriaud, dessen Terminologie der relationalen Ästhetik ich in dieser Studie anwende (vgl. Kapitel 5.1), erarbeitet zu gleicher Zeit eine Definition von »Precarious art«. Bourriaud schreibt über bildende Kunst und betont ihre Transitorik und Unabgeschlossenheit. Wenngleich die Transitorik im Theater (im Unterschied zur Bildenden Kunst) immer gegeben ist und sich daher mein Einsatz des Prekären in der Theaterwissenschaft von Bourriauds wesentlich unterscheidet, teile ich mit ihm eine Affirmation des prekären Status von Kunst und, beziehungsweise Kunst als Realität. Vgl. Bourriaud, Nicolas: *Precarious Constructions*. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics. In: Seijdel, Jorinde (Hg.): *A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain*. Open 2009/No. 4. Rotterdam 2009. S. 20-40.

eröffnet zweitens die sozialen und die politischen Kontexte des Gegenwartstheaters. Drittens kann das Prekäre Zusammenhänge der Ästhetik mit größeren politischen Fragestellungen erfassen. Die Eigenschaft des Wortes *ungesichert*, ein Mittelwort zu sein, erlangt hier Bedeutung, denn ich setze prekär im Folgenden als Verbindungsterm zwischen dem Theater und anderen Realitäten, zwischen dem Geschehen auf den Bühnen und im Zuschauerraum und zwischen den so genannten Inhalten und Formen von Theateraufführungen ein. Auch Theresia Birkenhauer betont die liminalen Qualitäten des Prekären, wenn sie über Euripides' Tragödie *Alkestis* schreibt:

»Die Ungewissheit über den Unterschied zwischen Leben und Tod, Sein und Nichtsein, An- und Abwesenheit ist nicht allein Thema der Reden; Euripides operiert mit den Möglichkeiten der theatralen Form, um den prekären Status des Übergangs auf allen Ebenen zu thematisieren – bis hin zur Wahrnehmung der sichtbaren, in ihrer augenscheinlichen Evidenz unangreifbaren Dinge. Dazu gehört das Spiel mit dem Unterschied zwischen der gezeigten und imaginierten Szene, mit der Differenz zwischen Visuellem und Akustischem, mit der Disposition des szenischen Raumes, den Möglichkeiten szenischer Simultaneität.«²⁸

Eine besondere Qualität des Prekären besteht darin, dass es Phänomene, die auf den genannten unterschiedlichen Ebenen des Denkens und des Seins liegen, zu bündeln vermag. So wird der liminale Raum ihrer Ähnlichkeit und Differenz deutlich. In anderen Schriften zum Gegenwartstheater taucht das Adjektiv prekär vereinzelt auf, es bezeichnet darin das Verhältnis von Sprache und Bühne, den Schwellenbereich von Kunst und Politik und die performative Ästhetik der Performancekunst.²⁹ Ich nehme

28 | Birkenhauer, Theresia: Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache. Berlin 2008. S. 210.

29 | Hans-Peter Bayerdörfer stellt eine »prekäre Relation zwischen Dramatik und Bühne« fest, dies bedeutet, dass die Funktion des Dramas gegenwärtig offen und daher im zeitgenössischen Theater neu zu bestimmen sei. Bayerdörfer, Hans-Peter: Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung. In: Ders., a.a.O. S. 1-15. S. 13. Eine »prekäre Verklammerung« von Affirmation von Rassismus und Destruktion der Freiheit der Kunst stellt Franziska Schößler in (Reaktionen auf) Christoph Schlingensief's Containeraktion Bitte liebt Österreich – erste österreichische Koalitionswoche (2000) fest. Schößler, Franziska: Wahlverwandtschaften. Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief. In: Gilcher-Holtey, Kraus, Schößler, a.a.O., S. 269-294. S. 270. Dieter Mersch betont die regelwidrige Kraft des Performativen in der Performancekunst. Der Autor nennt »Überraschungseffekte(n), Paradoxa und Inversionen ...«, die »... den Akt als Akt prekär erscheinen lassen«. Mersch, Dieter: Live-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste. In: Klein, Gabriele, Sting, Wolfgang (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld 2005. S. 33-51. S. 39.

die vereinzelt Spuren des Prekären auf und entwickle in der vorliegenden Studie eine Theorie des (postdramatischen) Gegenwartstheaters des Prekären. Diese breite ich anhand von exemplarischen Aufführungen aus, die seit der Jahrtausendwende im deutschsprachigen Raum zirkulieren.

Wie also performt das Theater das Prekäre?²⁹ Die Beantwortung dieser zentralen Forschungsfrage trägt über den aufführungsanalytischen Rahmen hinaus auch zur Lösung der folgenden weiteren Fragestellungen bei: Welches Selbstbild performen die Gesellschaften des deutschen Sprachraums, wenn sie sich als prekär inszenieren? Wie produzieren künstlerische Aufführungen die Grenzen Europas, beispielsweise in Integration und Abgrenzung zur Türkei? Welche Rolle spielen Bilder der deutschen und österreichischen Nationen dabei? Und umgekehrt: Inwiefern sind Theaterkonventionen, die aus dem bürgerlichen (europäischen) Sprechtheater stammen, zu populärkulturellen Formaten wie der Popmusik und dem Film hin geöffnet?³⁰

1.3 »STATE OF THE ART«

Die vorliegende Studie ist von einer das Gesellschaftliche thematisierenden Theaterwissenschaft, von Theorie geleiteten aufführungsanalytischen Ansätzen, von Debatten zur Postdramatik und zur neuen Dramatik, sowie von Schriften gespeist, die nach dem Politischen im Gegenwartstheater fragen. Ich nenne einige dieser Einflüsse im Folgenden. Andere Gedanken, die unmittelbar auf die vorliegende Studie einwirken, bespreche ich im Abschnitt zur Methodik.³¹

1. Die deutschsprachige Theaterwissenschaft ist – beispielsweise im Unterschied zur Germanistik oder zur Philosophie – mit ihren rund hundert Jahren eine vergleichsweise junge Disziplin.³² Ab den 1930er Jahren findet

30 | Gabriele Klein und Wolfgang Sting verweisen auf die Kommerzialisierung und »Eventisierung«, die eine solche Öffnung mit sich bringen könne. Aus einer kritischen Sicht auf den Kanon des bürgerlichen Sprechtheaters sei eine Öffnung zur Populärkultur dennoch zu begrüßen. Vgl. Klein, Gabriele, Sting, Wolfgang: Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Ebd., S. 7-25. S. 15f.

31 | Vgl. Kapitel 2.4 der vorliegenden Studie.

32 | Die institutionelle Begründung der Theaterwissenschaft bedeutet zugleich die Anerkennung des Theaters als eigenständiges Kunstwerk, dessen ästhetische Elemente über die Inszenierung von Dramen und anderen Theatertexten hinaus ästhetische Eigenständigkeit besitzen. Das erste Institut im deutschsprachigen Raum wurde im Jahr 1923 von Max Herrmann in Berlin gegründet. Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin 2003. S. 13ff. Vgl. auch Fischer-Lichte, Erika: Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte. Eine bedenkenswerte Konstellation. Rede zur Eröffnung des Erstens Kongresses der

eine inhaltliche Zäsur der deutschsprachigen Theaterwissenschaft statt, die nun – vornehmlich auf Täterseite – massiv in den Nationalsozialismus verstrickt ist.³³ In den 1980er und 1990er Jahren wird die Aufarbeitung des Nationalsozialismus zu einem theaterwissenschaftlichen Thema.³⁴ Die Blickrichtung auf den Holocaust ist von künstlerischen Entwicklungen des Theaters, aber auch maßgeblich durch die Aufarbeitung der Geschichte der Disziplin motiviert. Das Theater erscheint darin als Ort politischer Auseinandersetzungen und als Ort, an dem Strategien gegen repressive Politiken entwickelt werden. So zeigt Evelyn Deutsch-Schreiner beispielsweise, dass das Schauspielhaus Zürich ein Refugium und eine politisch-künstlerische Öffentlichkeit für (jüdische) Künstler bereitstellte, die aus Deutschland emigrierten.³⁵

Ich begreife Theater als historisch kontextualisiertes Phänomen. Das Theater ist ebenso ein Kontext der Politik, wie die Politik ein Kontext des Theaters ist. Dabei betone ich innerhalb des wechselseitigen Spiegelungsverhältnisses von Theater und Politik den aktiven Part des Theaters, das heißt, seine performativen Qualitäten: Wie sich zeigen wird, ist das (post-dramatische) Gegenwartstheater selbst ein Motor von Diskursen zum Prekären.³⁶

2. Seit den 1960er Jahren findet eine Ausweitung der theaterwissenschaftlichen Interessen weg von der Theatergeschichte hin zu gegenwärtigen Theateraufführungen, zu Filmen und anderen medialen Repräsentationen.

Gesellschaft für Theaterwissenschaft e. V. in Leipzig. In: Hg. Fischer-Lichte, Erika, Greisenegger, Wolfgang, Lehmann, Hans-Thies (Hg.): Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. (= Forum Modernes Theater, Schriftenreihe Bd. 15) Tübingen 1994. S. 13ff.

33 | Dies betrifft den Kölner Lehrstuhlinhaber Carl Niessen, den Berliner Lehrstuhlinhaber Hans Knudsen, der dem im Konzentrationslager Theresienstadt gestorbenen Max Herrmann nachfolgt, und den Gründer des Wiener Instituts Heinz Kindermann. Die drei Lehrstuhlinhaber üben ihre universitären Funktionen in Köln, Berlin und Wien auch nach 1945 weiter aus. Vgl. ebd., S. 17ff. Zur Wissenschaftsgeschichte der Theaterwissenschaft- und zur Kulturpolitik in Österreich nach 1945 vgl.: Deutsch-Schreiner, Evelyn: Theater im »Wiederaufbau«: zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat. Wien 2001.

34 | Zur Wissenschaftsgeschichte der Theaterwissenschaft- und zur Kulturpolitik in Österreich nach 1945 vgl.: Deutsch-Schreiner, Evelyn: Theater im »Wiederaufbau«: zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat. Wien 2001.

35 | Vgl. Deutsch-Schreiner, Evelyn: Karl Paryla. Ein Unbeherrschter. Salzburg 1992. S. 41-75.

36 | Das Theater des Prekären unterscheidet sich daher maßgeblich von prekärer Kunst im Rahmen der *bildenden* Kunst, die sich laut Nicolas Bourriaud eher mimetisch zu einer vorgefundenen Realität verhält. Vgl. Bourriaud 2009, S. 36.

tionen statt.³⁷ Aufführungsanalytische Methoden, die für die vorliegende Studie relevant sind, begreifen Theateraufführungen als Texte. In den 1980er Jahren ist die Aufführungsanalyse semiotisch orientiert.³⁸ Seit den 1990er Jahren wandern zunehmend poststrukturalistische Theorien in die Theaterwissenschaft ein. Unterschiedliche theoretische Modelle wie beispielsweise die Soziologie Foucault'scher Prägung, postkoloniale Studien und die Phänomenologie werden als Modelle für die Analysen von künstlerischen Aufführungen und des Theaters als Gesamtphänomen angewandt.³⁹ Gerald Siegmund macht die psychoanalytische Trias des Symbolischen, des Imaginären und des Realen für eine aufführungsanalytische Theorie der Abwesenheit (im Tanz) fruchtbar.⁴⁰ Die genannten Arbeiten führen die Übertragbarkeit von Theorie auf Kunstanalyse vor, Ähnliches unternehme ich mit Emmanuel Lévinas' Ethik.

3. Siegmunds Studie knüpft unter anderem an dekonstruktivistische Kritiken des Produktcharakters von Kultur und Kunst in der Gesellschaft des Spektakels an. Ein Zentrum dieser Diskussion ist die »Ontologie der Performance« der US-amerikanischen Performancetheoretikerin Peggy Phelan, die besagt, dass sich die Performancekunst ob ihrer Vergänglichkeit kapitalistischen Produktlogiken entzieht.⁴¹ Phelans »Ontologie der Performance« greifen auch Gabriele Klein und Wolfgang Sting auf, die jedoch die Dialogizität und Kollektivität sowie die selbstreflexive Qualität der Performancekunst betonen.⁴² Sie gehen über Phelan hinaus, indem sie fragen, ob sich die Körperlichkeit und die Ästhetik der Präsenz, die viele Aufführungen des postdramatischen Theaters auszeichnet, mimetisch

37 | Vgl. Fischer-Lichte, a.a.O., S. 19 und Balme, a.a.O., S. 16.

38 | Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Die Semiotik des Theaters. Bd. 1-3. Tübingen 1983. Vgl. exemplarisch Pavis, Patrice: The Condition of reception in the Theatre: Psychological and Psychoanalytical Approaches. In: Berghaus, Günter (Hg.): New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis. Tübingen 2001. S. 13-31.

39 | Exemplarisch vgl. Lehmann, Hans-Thies: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, der hier Foucaults Diskursbegriff einsetzt. Exemplarisch vgl. Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. München 2008.

40 | Vgl. Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006.

41 | Vgl. Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. New York 1996. Phelans Thesen wurden in den letzten Jahren, besonders ob der ihnen innewohnenden Dichotomie von »Liveness« und »Medialität«, vielfach diskutiert und kritisiert. Exemplarisch vgl. Auslander, Philip: Liveness. Performance in a mediatized culture. London/New York 1999. Philip Auslander weist beispielsweise nach, dass – während die frühen Filme Theaterdramaturgien nachahmen – heute viele Live-Events mediale Blickanordnungen refigurieren. Ebd., S. 158. Zu einer Diskussion von Phelans Thesen vgl. auch Siegmund, a.a.O., S. 63-69.

42 | Vgl. Klein, Sting, a.a.O., S. 15ff.

zu dem (neoliberalen) »Imperativ der Selbstinszenierungen« verhalten.⁴³ Die Dialektiken von »Liveness« und Medialität (Phelan), von Anwesenheit und Abwesenheit (Siegmond) sind untrennbar mit gegenwärtigen Ökonomie verweben.

4. Gerda Poschmann und Hans-Thies Lehmann erteilen mit ihren Schriften *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (1997) und *Postdramatisches Theater* (1999) der Zentralität des Dramas als theaterkonstituierendem Faktor eine eindeutige Absage. Dies geschieht am Ende des Jahrhunderts, das theatergeschichtlich mit Edward Gordon Craigs und Vsevolod E. Meyerholds Postulaten einer (gegenüber der Dramatik) eigenständigen Theaterkunst beginnt. Nach der Veröffentlichung von Lehmanns Buch zum postdramatischen Theater im Jahr 1999 wenden viele Forscher ihre Konzentration den theatralen Zeichenebenen zu, die unabhängig von einem vorformulierten Theatertext sind. Diese Verschiebung ist auch eine Anerkennung der Öffnung des Theaters zu populärkulturellen Formen und zu internationalem Theater aus unterschiedlichen Kulturkreisen. Gegenstandsbereiche, die außerhalb des Kanons der westlichen (europäischen) Hochkulturen und ihrer Geschichte als Nationaltheater liegen, geraten in den theoretischen Fokus der deutschsprachigen Theaterwissenschaften, die sich fast überall um Film, Fernsehen und neue Medien erweitert haben. Körper und ihre Bewegungen, Klänge, Rhythmen und Zeitlichkeiten, interkulturelles und außereuropäisches Theater sowie die Medialität und Bildlichkeit des Theaters werden untersucht.⁴⁴

Der Konzentration auf die nicht-sprachlichen Ebenen des Theaters folgen in einer dialektischen Bewegung Fragen nach der neuesten Dramatik, beziehungsweise nach der Funktion der Sprache im Gegenwartstheater. Nach der Jahrtausendwende rücken Theatertexte vermehrt ins Zentrum des theaterwissenschaftlichen Interesses. Theresia Birkenhauer untersucht das Theater als »Ort der Literatur« und damit als Ort der »Arbeit an der Sprache«.⁴⁵ Hans-Peter Bayerdörfer fragt nach der Wiederkehr von

43 | Ebd., S. 16.

44 | An dieser Stelle wären unzählige Schriften zu nennen, ich verweise exemplarisch auf die Themen der Kongresse der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in den Jahren 2006 und 2008. Sie lauten *Theater und Medien* und *Orbis Pictus – Theatrum Mundi*. Vgl. Schoenmakers, Henri et al. (Hg.): *Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2008.

45 | Vgl. Schößler, Franziska: *Augenblicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen 2004. und vgl. Virant, Spela: *Redramatisierter Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre*. Münster 2004. Zur Dramatik nach der Jahrtausendwende in Mitteleuropa vgl. Bayerdörfer, a.a.O. Zur Funktion der Sprache im Theater des 20. Jahrhunderts vgl. Birkenhauer, Theresia: *Schauplatz der Sprache – Theater als Ort der Literatur*. Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin 2005. Zur deutschen und französischen Dramatik nach der Jahr-

sprachlicher Kommunikation am Theater, die er besonders nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 als wichtig erachtet.⁴⁶ Meine Fragen entstammen einem ähnlichen Interesse, jedoch verfolge ich die Spur des Dialogs in der Sprache und in den körperlichen Relationen, die sich zwischen Bühnen- und Zuschauerraum entspinnen können.

5. Angesichts der skizzierten Tendenzen im Gegenwartstheater, aber auch angesichts einer zunehmenden Theatralisierung der Lebenswelten beschäftigen sich Theaterwissenschaftlerinnen und Theatermacher um die Jahrtausendwende nachdrücklich mit Relationen des Theaters zu anderen Realitäten und mit Theater als Realität.⁴⁷ So lautet im Jahr 1998 der Titel der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft *Wie bringt man die Realität ins Theater?*, die Zeitschrift *Theater heute* ruft im Jahr 1998 eine Reihe mit dem Titel *Theater als Real Life* ins Leben, und im Jahr 2000 richtet die *Dramaturgische Gesellschaft* eine Konferenz zum Thema *Der Alltag theatralisiert sich – was macht das Theater?* aus. Die Fragen nach der Realität im Theater und nach der Realität des Theaters fokussieren ästhetische Verfahren, die weit über das Theater der Repräsentation (das bürgerliche Illusionstheater) hinausgehen.⁴⁸ Besonders in der Beschäftigung mit postfordistischen Ökonomien entwickelt das politische Theater des deutschsprachigen Raums im vergangenen Jahrzehnt zahlreiche Strategien seiner »Verwirklichung«.⁴⁹ Zwar existieren einige Thesen und Vorschläge dazu, wie das Politische im Theater erscheint, jedoch kaum theoriegeleitete Analysen eines breiten Spektrums des Gegenwartstheaters (in Europa), die explizit machen, *wie* das Gegenwartstheater seine politischen

tausendwende vgl. Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld 2008. Zur Dramatik, Tanz- und Performancekunst der Gegenwart. Vgl. ders., Pewny, Deutsch-Schreiner (Hg.): *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Bielefeld 2010.

46 | Bayerdörfer, a.a.O., S. 13.

47 | Wenn ich »Theaterwissenschaftlerinnen und Theatermacher« schreibe, dann meine ich mit beiden Bezeichnungen sowohl Frauen als auch Männer, im Folgenden schreibe ich daher in einer lockeren Durchmischung von geschlechtlichen Formen, die die Vielfalt der Geschlechter bezeichnet.

Ich benütze im Folgenden die Formulierung »Theater und andere Wirklichkeiten«, um die Realität des Theaters und seine Differenz zu weiteren Gegebenheiten zu bezeichnen.

48 | Exemplarisch vgl. Wille, Franz: *Im Auge des blinden Fleckes. Über das Theater der Repräsentation und seine Matrix, über Schwierigkeiten mit der Wahrheit von Nietzsche bis Nagel und manche andere Perspektive*. In: *Theater heute Jahrbuch* 2003. Berlin 2003. S. 102-111.

49 | Vgl. Schößler, Bähr 2009, a.a.O.

und sozialen Kontexte performt.⁵⁰ Erika Fischer-Lichte formuliert daher die Notwendigkeit, Kategorien zu entwickeln, die die »unsauberen Übergänge« zwischen Kunst, Politik und sozialer Lebenswelt bewältigen können.⁵¹ Das Prekäre ist eine Antwort auf das just zitierte Forschungsdesiderat, denn es vermag genau dies.

1.4 DER AUFBAU DES THEATERS DES PREKÄREN

Im Folgenden beschreibe ich den Aufbau der vorliegenden Studie.

Das nächste Kapitel *Das Prekäre und die Performance Studies* strukturiert den interdisziplinären Zugang zum Theater des Prekären. Sein erster Teil gilt dem Prekären, der zweite den Performance Studies und der Theaterwissenschaft. Meiner Tätigkeit des Lesens und Schreibens gemäß erfolgt der Einstieg über die Semantik, ich fächere die Bedeutungen des Wortes prekär auf, um sie schlussendlich auf *ungesichert* zuzuspitzen. Nach der Semantik gibt Emmanuel Lévinas' Ethik der Begegnung des Einen mit der ungesicherten Verletzlichkeit des Anderen das Modell ab,

50 | Allen voran stellt Hans-Thies Lehmann die Frage, wie das Theater das Politische performt, und wie es darin die Zuschauer involviert. Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten.* (= Theater der Zeit Recherchen, Bd. 12) Berlin 2002. S. 16-19. Vgl. auch Kapitel 2.5 der vorliegenden Studie. In dem Sammelband mit dem Titel *Die Politik der Vorstellung* sind einige philosophische Aufsätze versammelt, die das Politische zum Thema machen; konkret bezieht sich Thomas Oberender auf einzelne Kunstwerke, die die Zuschauer in ihre Produktion »hineinziehen«. Oberender, Thomas: Über die Evolution sozialer Verhältnisse und ihrer Spielformen oder das dritte Element der Kunst. In: Gerstmeiner, Joachim, Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Politik der Vorstellung.* (= Theater der Zeit Recherchen, Bd. 36) Berlin 2006. S. 214-226. S. 225. Nikolaus Müller-Schöll schlägt das Politische am Theater als Theater vor, das gegen das Theater arbeitet. Ders.: »Ur-Verbrechen« (und) »Spaßgesellschaft«. Zum Komischen als Paradigma des Gegenwartstheaters. In: Ebd. S. 194-214. 225. S. 206f. Theresia Birkenhauer untersucht darin die Realität im Theater in Nachfolge des Realismus im Theater. Birkenhauer, Theresia: »Nicht Realismus, sondern Realität.« Das Politische im zeitgenössischen Theater. In: Kleihues, Alexandra (Hg.): *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert.* München 2008. S. 115-135. Über diese und andere Aufsätze zu einzelnen Aufführungen (resp. Theatermachern) gehen hinaus: Gilcher-Holtey, Kraus, Schöblier, a.a.O. Im angloamerikanischen Raum werden Fragen nach Politik am Theater gestellt, die Untersuchungen verbleiben allerdings oft auf textanalytischen Ebenen, wenn sie sich auf das Theater in Europa beziehen. Exemplarisch vgl. Kosta, Barbara, Kraft, Helga (Hg.): *Writing against Boundaries. Nationality, Ethnicity and Gender in the German-speaking Context.* Amsterdam/New York 2003.

51 | Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt a.M. 2004. S. 82.

das ich im Folgenden auf Theateraufführungen übertrage. Ich erschließe sie ebenfalls in *Kapitel 2*, um schließlich drei Eigenschaften des Prekären zu bündeln. Das sind sein Pathos-Diskurs, seine Performativität und seine Relationalität.⁵² Im zweiten Teil von *Das Prekäre und die Performance Studies* stelle ich meine Methodik, das Überschreiben, als Weiterführung unterschiedlicher theaterwissenschaftlicher Zugänge dar. Dabei kommen besonders die Performance Studies, der *performative turn* der Kultur- und Theaterwissenschaften und einzelne Ansätze zu Ethik im Theater zur Sprache. Sie stelle ich dar, um das Kapitel mit einer Skizze meiner aufführungsanalytischen Vorgehensweise abzuschließen. Die anthropologisch gestützten Perspektiven der Performance Studies und die Performativität (Prozesshaftigkeit) des Gegenwartstheaters legen nahe, dass in den Aufführungen nicht nur das Schwierige, Ungesicherte, inszeniert wird, sondern dass die Inszenierungen dasselbe auch hervorbringen und verändern, indem sie es performen.

Aus den Aufführungen, die ich *en detail* in Kapitel 4, 5 und 6 untersuche, sind die drei Kategorien des postdramatischen, des transformatorischen und des relationalen Theaters erwachsen. Jedem der drei Kapitel geht eine theoretische Einleitung zum Begriff voran, dann folgen die Aufführungsanalysen. Die drei Begriffe des posttraumatischen, des transformatorischen und des relationalen Theaters sind nicht als einander ausschließende Definitionen zu verstehen, sondern es finden Überschneidungen, Überkreuzungen und Korrespondenzen zwischen ihnen statt. Die drei Kategorien sind Achsen, die das Modell der Begegnung des Einen mit dem Anderen strukturieren. In ihnen werden dann – je nach Dramaturgie und Ästhetik einer Aufführung – wiederum unterschiedliche Ebenen der Theaterzeichen relevant.

In Kapitel 6 fasse ich zentrale Stränge meiner Ausführungen zum Theater des Prekären zusammen. Dem anschließenden Literaturverzeichnis folgen ein Verzeichnis der Film-, Hörspiel- und Videoquellen, diesem wiederum ein Register der besprochenen Aufführungen Filme, Hörspiele, Theatertexte und Videos.

Mit dem Forschungsprojekt lege ich das Prekäre als neue theaterwissenschaftliche Kategorie vor. Meine Theatertheorie des Prekären zielt auf aktuelle künstlerische, (kunst-)politische und soziale Entwicklungen und auf die Verletzlichkeit als grundlegenden Modus des menschlichen Seins. Die Aufführungen, die ich analysiere, thematisieren das Ungesicherte. Das bedeutet, dass ich nicht pauschal über alle aktuellen Theater-, Tanz- und Performanceaufführungen spreche. Ich erarbeite allerdings ein ästhetisches Modell und eine Methodik, die Ethiken und Ästhetiken des Gegenwartstheaters wie in einem Brennglas zeigt und daher auch auf weitere Aufführungen übertragbar ist.

52 | Diese Dreiteilung korrespondiert mit der Anordnung der drei Theaterformen (des Prekären), die ich als aufführungsanalytische Klammern einsetze: das posttraumatische, das transformatorische und das relationale Theater.

Der Schwerpunkt dieser Studie liegt auf Aufführungen des (postdramatischen) Gegenwartstheaters, die den traditionellen Formenkanon des europäischen Sprechtheaters deutlich erweitern und verändern. Die ästhetischen Transformationen begreife ich als Prekarisierung und Internationalisierung (eines Teiles) des europäischen Theaters, das seinen Anspruch auf die Repräsentation einer so genannten Hochkultur zunehmend verliert.

Dem nun folgenden Kapitel zu *Das Prekäre und die Performance Studies* seien die zwei Zitate vorangestellt, die zwei Spannungsfelder eröffnen, aus denen das Theater des Prekären erwächst. Das ist erstens die Konfliktzone zwischen der Gleichrangigkeit jeder möglichen Position und der ihr inhärenten Beziehungshaftigkeit; und zweitens die Ähnlichkeit und Differenz von Theater und anderen Realitäten:

»Müller: Und jeder hat recht in einem Drama, sonst ist es kein Drama.

Kluge: Und das ist im Leben überhaupt nicht deine Meinung?

Müller: Nein.

Kluge: Aber auf der Bühne?

Müller: Auf der Bühne hat *jeder* recht.«⁵³

»To treat any object, work, or product ›as‹ performance – a painting, a novel, a shoe, or anything at all – mean to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationships.«⁵⁴

53 | Kluge, Alexander, Müller, Heiner: Mein Rendezvous mit dem Tod. In: Dies.: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche Neue Folge. Hamburg 1996. S. 11-25. S. 24.

54 | Schechner, Richard: Performance Studies. An introduction. London 2002. S. 24.