

**Die heilige Kuh auf ihrem
Höhenflug fängt zu lachen
an, merkt dabei dass sie gar
nicht fliegen kann
und ...**

**Enthierarchisierungsstrategien
im Musiktheater**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades „Doktorin der
Musikwissenschaften (doctor scientiae musicae = Dr. sc. mus.)“ im Fach
Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

vorgelegt von:
Elise Schobeß, Hamburg 2025

Gutachter*innen:^{*}
Prof. Dr. Julius Heinicke
Prof. Sabina Dhein

Disputation:
Hamburg, 16. Dezember 2024

^{*} In nicht-hierarchischer Reihenfolge

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Postdramatisches Theater.....	18
1.1. Enthierarchisierung im postdramatischen Theater.....	20
1.2. Fokus Musiktheater.....	27
1.3. Ernsthaftes Theater (Leerstelle Komik).....	41
2. Die komische Figur als performatives Motiv.....	50
2.1. Die enthierarchisierende Dimension von Komik und Lachen.....	51
2.2. Theatrale Enthierarchisierungsstrategien der komischen Figur.....	59
2.3. Die komische Figur im Musiktheater.....	72
2.4. Die strukturellen Wurzeln der komischen Figur.....	77
2.5. Permanente Beweglichkeit als Prinzip.....	82
3. Politische Implikationen des performativen Motivs.....	89
3.1. Das performative Motiv in der politischen Philosophie.....	92
FREIE REFLEXION ÜBER SPRACHE (und kognitive Dissonanzen).....	97
3.2. Anarchismus als Modell permanenter Beweglichkeit.....	100
KURZER EXKURS ÜBER DAS MENSCHENBILD.....	105
3.3. Institutionen und Arbeitsweisen am Theater.....	108
4. Das performative Motiv im dramaturgischen Konzept - zwei künstlerische Versuchsanordnungen.....	114
4.1. Künstlerisches Interesse & Hintergrund.....	115
4.2 Vergleich & Einordnung der Rahmenbedingungen.....	121
4.3. Beschreibung der beiden Forschungsprojekte:	
A) REQUIEM FÜR EINE ILLUSION.....	126
B) MACHT MACHT MACHT.....	139
4.4 Reflexion & Ausblick beider dramaturgischen Konzepte.....	150
Und Schluss.....	157
Literaturverzeichnis.....	160

EINLEITUNG

Zwei Schauspieler unternehmen eine Tour im Heißluftballon. Nach ein paar Stunden schaut einer auf die Uhr und ruft: "Um Gottes willen! In zwei Stunden haben wir ja schon Vorstellung, schaffen wir das überhaupt noch?" "Hm, könnte knapp werden ... wo sind wir denn eigentlich?", fragt der andere. Unten steht ein Mann. Der erste Schauspieler ruft ihm zu: "Entschuldigung, wir brauchen Hilfe, können Sie uns sagen, wo wir sind?" Von unten ruft der befragte Mann zurück: "In einem Heißluftballon!" Die zwei schauen sich an. "Das ist korrekt", sagt der eine. "Aber hilft nicht weiter", bemerkt der zweite. Darauf der erste: "Das muss ein Dramaturg sein!"

Eine interessante Frage wäre, welche Ebene dieses einleitenden Witzes auf die folgende Promotion hinleiten soll. Ist es die Tatsache, dass die Arbeit mit Humor beginnt? Dass das Objekt des Lustigmachens, genau wie die Verfasserin dieser Arbeit, Dramaturg ist? Oder ist es die Abwesenheit einer unmittelbaren Lösung: Der Ballon treibt weiter dahin, niemand weiß, wo oder ob überhaupt die beiden Schauspieler je landen werden. Geschweige denn, was dann aus der Vorstellung wird. Der Witz endet und hält die darin vorkommenden Personen in ihrer Frage fest. Ohne Essen. Ohne Erlösung. Aber möglicherweise entdecken sie ja beim Weiterflug etwas Atemberaubendes, wer weiß das schon.

Aber zurück zum Ernst. Mit dem Humorfaktor der Berufsgruppe der Dramaturgen scheint es nämlich nicht sehr weit her zu sein – habe ich in meiner Recherche doch nur diesen einen einzigen Witz gefunden. Dramaturgen scheinen ernsthafte Menschen zu sein. Ist diese Ernsthaftigkeit der Dramaturgen, wie auch die aus eigener Erfahrung oft bestehende selbige Erwartung an den Beruf der Dramaturgie, gar ein spezifisch deutsches Thema?

*How many Germans does it take to change a light bulb?
Just one. The Germans are a very efficient and humorless people.*

Im Gegensatz zu dem alleinstehenden Dramaturgenwitz existiert zumindest eine Vielzahl an Witzen über die Humorlosigkeit von Deutschen. Ist die Dramaturgie also eine noch nicht einmal passiv-witzige Berufsgruppe?

Nicht zwangsläufig, gottseidank. Und zugleich lässt sich gerade im Umgang mit Witzen über die eigene Berufsgruppe ein prinzipielles Potenzial ausmachen. Denn wenn ich als Dramaturgin über einen Dramaturgenwitz lache, habe ich eine Distanz zu mir in meiner beruflichen Funktion genauso wie zu mir als Person. Diese empfinde ich als nicht nur gesund im persönlichen Sinne, sondern vor allem als wesentliche Grundlage dafür, sachliche Diskussionen mit anderen Theaterschaffenden führen zu können. In Kontexten, in denen Menschen ganz verschiedener beruflicher Perspektiven zu einem gemeinsamen Handeln kommen müssen, ist das Einordnen in die Gruppe und das sachliche Abwägen ebenjener Interessen aller essentiell. Eine Distanz zur eigenen Perspektive, Person und Position unterstützt dies. Auf der Gegenseite habe ich häufig die Erfahrung gemacht, dass Eitelkeiten, die mit einem Ego ohne eine Distanz zu sich selbst verbunden sind, einer sachlichen Diskussion und gemeinwohlorientierten Lösungen im Wege stehen. Dass das nicht nur meine persönlichen Erfahrungen sind, sondern es im Theater strukturelle Probleme in Bezug auf Macht und Hierarchien gibt, zeigen die Skandale um MeToo und Machtmissbrauch in den letzten Jahren. So hat mich die Arbeit am Theater zu einer grundsätzlichen Frage geführt, deren Anlass die Strukturen des Theaters als Institution sind, die aber über jene hinausweist:

Warum existieren in den Theaterinstitutionen Autoritäten und Hierarchien, die allein auf ‚von oben‘ (d.h. politisch) eingesetztem Amt und Institution beruhen, daher also ‚gegeben sind‘? Unter dem Gesichtspunkt einer demokratischen Grundüberzeugung ist das gewissermaßen absurd. Daran knüpft sich eine weitere Frage. Verweist denn die Scheinheiligkeit zwischen dem, was auf der Bühne inhaltlich verhandelt wird und dem, wie die Strukturen hinter der Bühne sind, auf ein Paradox westlicher Gesellschaften auf politischer Ebene: dass der Fall umso tiefer sein muss, wenn eine Moral behauptet wird, dahinter jedoch klare (Macht-) Interessen maßgeblich das eigene Handeln und die entsprechenden Strukturen

bestimmen? Vielleicht wurde gerade von Theatern etwas anderes erwartet (ebenso wie von demokratischen Rechtsstaaten), was bedeutet, dass in der Folge entweder mühsam Glaubwürdigkeit wiederhergestellt werden muss – oder auf Werte zugunsten von Interessen klar verzichtet wird.

Innerhalb der Theaterstrukturen erschien mir immer die Gattung der Oper als eine besondere harte Nuss und daher interessant. Hier sind offensichtlich starre Hierarchien und unverhandelbare Autoritäten stärker als im Schauspiel akzeptiert und gelten in weiten Teilen als nun mal dazugehörende Tatsache. Dafür spricht, dass sich über das Ensemble-Netzwerk Schauspielende erfolgreich organisiert haben, während ein ähnlich öffentlichkeitswirksames Pendant auf Ensemble-Sänger:innenseite fehlt.¹ Insbesondere jedoch hat mich zu Beginn meiner forschenden Arbeit im Musiktheater vor mehr als 10 Jahren aus einem ganz naiven demokratischen Verständnis heraus verwundert, warum in der Institution Oper die Partitur eine so herausragende Rolle spielt und sie gleichsam einer heiligen Kuh nicht angetastet werden darf. Viele persönliche Erlebnisse sowie diejenigen von Kolleginnen und Kollegen verdeutlichen diese musikalischen Hierarchien: Ob partout keine Mikrosekunde Gesangston einer Fermate gekürzt werden darf oder ob gleich der Regisseur aufgrund von Intervention der musikalischen Leitung kurz vor der Premiere gekündigt wird – das Szenische hat sich in der Regel dem Notentext unterzuordnen (was sich u.a. auch in der Benennungsreihenfolge des künstlerischen Teams widerspiegelt). Das macht es einer Musiktheaterinszenierung ungleich schwerer, eine kritische Distanz und damit heute Perspektive auf die diversen ‚Ismen‘ innerhalb des Musiktheaterrepertoires zu vermitteln.

Zumal der postdramatische Theaterdiskurs bereits fortgeschritten ist und nur das Musiktheater, gemessen im Diskursoutput, davon nur peripher berührt wird.

¹ Wobei anzumerken ist, dass die Gewerkschaften für die Kollektive Chor und Orchester durchaus effizient und schlagkräftig sind.

Warum hält sich die unhinterfragte Autorität der Partitur so hartnäckig? Mir ist in Diskussionen meist das Totschlagargument begegnet, so hat das nun mal Komponist aufgeschrieben und so muss das auch gemacht werden. Eine Argumentationsweise, wie sie eher aus dem religiösen Kontext bekannt ist. Gilt die Partitur als heilige Schrift? Eine Autorität wie in einer Sekte?

Auf der Sachebene erscheint das unlogisch und ideologisch, keinesfalls objektiv. Müsste doch mit der theaterwissenschaftlich argumentierten Enthierarchisierung aller Theatermittel (Hans-Thies Lehmann) der Weg freigemacht werden für demokratisierende Prozesse auch in der Musiktheaterinszenierungspraxis, um Musiktheater auf der Bühne als eine lebendige Gattung zu forcieren.

Die naive Frage nach dem *Warum* einer Beharrung auf Autoritäten beschränkt sich nicht auf die Institution Theater. Auf politischer Ebene zeigt die Mitte-Studie 2023 der Friedrich-Ebert-Stiftung² eine gleichsam (wieder) verstärkte Hinwendung zu einem autoritären Weltbild auf. So zeugen die Ergebnisse von einem derzeitigen Verlust demokratischer Werte weit in die Mitte hinein. Und obwohl sozioökonomische Ungleichheiten (als historischer Motor für linke Umverteilungsforderungen) mit sich global auswirkenden Krisen verbunden sind, wird die Lösung jener Krisen nicht einer strukturellen Aufhebung von Machtungleichgewicht, sondern im Gegenteil in Autokratie, Nationalismus sowie darin gesucht, nach unten zu treten und Ungleichheiten nicht nur zu akzeptieren, sondern auch noch zu rechtfertigen.

Dabei werden im rechtskonservativen Wählerspektrum offensichtlich logisch-sachliche Argumente zur Problemlösung (für durchaus reale Probleme wie z.B. den Zustand der öffentlichen Infrastruktur) ausgeblendet. Marcel Fratzscher hat das in einer Analyse für das DIW auf den Punkt gebracht, indem er nachweist,

²

<https://www.fes.de/index.php?eID=dumpFile&t=f&f=91776&token=3821fe2a05aff649791e9e7ebdb18eabdae3e0fd>, letzter Zugriff am 13.12.2023

inwiefern AfD-Wähler:innen mit Abstand vor allen anderen Wähler:innengruppen gegen ihre eigenen Interessen wählen.³ Es scheint ein strukturelles Problem zu sein, das zudem auch an psychologische Phänomene wie das Ultimatumspiel anknüpft (wenn ich selbst nichts bekomme, dann die andere Person bitte erst recht nicht), und dem insofern rein inhaltlich gar nicht beizukommen ist. David Reybrouck sucht eine Annäherung an dieses Paradoxon in der Unterscheidung in Strategen und Wähler:innen.⁴ Während sich auf Seiten zweiterer berechtigter Frust über die Tatsache staut, dass etablierte Parteien scheinbar keine Lösungen anzubieten haben (ob aufgrund von Lobbyismus oder Sachzwängen), wird dieser Frust von rechten Parteistrategen am Köcheln gehalten und machtpolitisch nutzbar gemacht. Eine harte Arbeit, hier vor allem mit Taten den Ausstieg zu bereiten.

Auf der anderen Seite finden sich im kleineren Stil in der politikwissenschaftlichen Literatur und Praxis durchaus machtumverteilende Ansätze bzgl. Selbstbestimmung und realer Mitgestaltung, also Formen von politischer Partizipation, wie z.B. Bürgerhaushalte auf lokaler Ebene (v.a. in Südamerika seit mehreren Jahrzehnten) oder Räte zur reflektierten Entscheidungsfindung basierend auf strukturierter Kommunikation in einer repräsentativen Gruppe ‚einfacher Bürger:innen‘ (z.B. G1000-Projekt in Belgien). Rutger Bregman lenkt das Augenmerk für das Konzept der Bürgerhaushalte dabei auf die nachgewiesenen positiven Auswirkungen für Zusammenhalt, Dialog, Beteiligung, Gemeinwohl.⁵

³ https://www.diw.de/de/diw_01.c.879742.de/publikationen/diw_aktuell/2023_0088/das_afd-paradox_die_hauptleidtragenden_der_afd-politik_waeren_ihre_eigenen_waehler_innen.html, letzter Zugriff am 13.12.2023

⁴ Reybrouck: 11 f.

⁵ Bregman: 326 ff.

Aufbau der Arbeit

Umso mehr stellt sich daher die Frage, wie solche strukturellen Alternativen zu hierarchisierenden und demokratieverweigernden Ideologien nicht nur argumentativ unterstützt, sondern auch, wie dabei die Bereiche Theater und Gesellschaft zusammengeführt werden können. So mündet meine ursprüngliche Verwunderung über unhinterfragte Autoritäten in ein nunmehr 10-jähriges Interesse an einer Weiterentwicklung von Demokratie unter dem Gesichtspunkt, dass hierarchischen Verfestigungen entgegengewirkt werden müsse – sowohl theoretisch-argumentativ als auch praktisch mittels Theaterästhetiken.

Eine interessante Perspektive auf Hierarchien und statische Machtverhältnisse eröffnet dabei der Aspekt der Komik. Denn all jene oben genannten problematischen Diskurse von Eitelkeit über Wut und Hass bis zum Hierarchischen und zur Heiligkeit sind Diskurse, die von großer Ernsthaftigkeit geprägt sind. Daraus resultiert die Frage: Kann eine Perspektive von anderer Seite, nämlich dem Komischen, einen strukturellen Ausweg anbieten?

Der Anziehungskraft von Macht und Hierarchie beizukommen, richtet sich offenbar gegen deren natürliche Tendenz zum Eigenerhalt. Ein Vorbehalt gegenüber diesem Mechanismus ist jedoch auch beim Antipol der Enthierarchisierung angebracht. Dass nämlich eine Enthierarchisierung vormals starr gewährte Strukturen durcheinanderbringen und diese neu ordnen kann, steht außer Zweifel. Unter welchen Bedingungen und mithilfe welcher Mechanismen jedoch eine solche Neuordnung nicht im selben Atemzug gleichsam neue Hierarchien etabliert, ist in diesem Zusammenhang die interessantere Frage. So scheint eine strukturelle Ebene notwendig zu sein, um unterschiedliche Ansätze der Enthierarchisierung unter dem Schirm eines Meta-Konzepts zueinander zu bringen.

Wie kann also Enthierarchisierung als Prinzip auf Dauer gestellt werden? Wie kann das Problem einer Verfestigung von Strukturen aufgelöst werden? Diese Arbeit

postuliert die These, dass Beweglichkeit die Kernidee einer ernstgemeinten Enthierarchisierung sein muss, in der Kunst und gleichsam in der Gesellschaft. Und zwar Beweglichkeit im Sinne einer strukturellen Flexibilität und (gedanklichen) Mobilität. Dieses Verständnis von Enthierarchisierung lässt sich mit dem **Konzept des performativen Motivs** beschreiben. Das performative Motiv fungiert somit gewissermaßen als ein Metakonzept von Enthierarchisierung, das auf eine permanente Dynamisierung von Strukturen abzielt.

Im Wesentlichen werden für die Entwicklung des performativen Motivs drei Bereiche über das Konzept der Beweglichkeit miteinander verknüpft:

1. Das postdramatische Theater mit seiner Enthierarchisierung und Infragestellung von Autoritäten,
2. die historische komische Figur auf dem Theater des 16. und 17. Jahrhunderts in Europa sowie ihre Folie der Komiktheorie,
3. die politische Dimension von Beweglichkeit und dem performativen Motiv in den Theorien politischer Philosophie sowie den Strukturen der Institution Theater.

Ausgangspunkt meiner Forschung ist die Gattung des Musiktheaters und speziell deren Inszenierungspraxis. Da der postdramatische Diskurs im Schauspiel Jahrzehntelangen Vorsprung vor dem Musiktheater hat und sich der postdramatische Musiktheaterdiskurs (sofern es um Musiktheater-*Inszenierung* geht) erst in den Anfängen steht und sich zudem eng am sprechtheatralen orientiert, wird im Folgenden die Referenz das Original, d.h. der postdramatische Diskurs im Schauspiel sein. Dabei gehe ich jedoch spezifisch auf die Besonderheiten im Musiktheater und diesbezügliche Konsequenzen ein. Der praktische Teil der Arbeit ist schließlich aus der Musiktheaterinszenierungspraxis heraus entwickelt, wenngleich nicht im (engeren) Rahmen einer Musiktheaterinstitution.

Ausgehend von einer Analyse des Enthierarchisierungsprinzips im postdramatischen Theater, wird der Blick auf eine Leerstelle des postdramatischen Theaterdiskurses gelenkt: das Komische. So scheint der postdramatische Diskurs grundsätzlich unter dem Aspekt der Tragödie bzw. dem Paradigma des Ernsthaften betrachtet zu werden. Das ist fast verwunderlich, lässt sich doch mit dem Begriff der Enthierarchisierung eine gemeinsame Funktionsweise sowohl des postdramatischen Theaters als auch der Komik beschreiben. Ursachen für diese Abwesenheit des Komikdiskurses im postdramatischen Theater können in dem historisch gewachsenen Unbehagen gegenüber Komik gesucht werden, insbesondere propagiert von der deutschen Regelpoetik Gottscheds und dem sich daraus entwickelnden bürgerlichen Theater im 18. Jahrhundert. In Bezug auf diese Leerstelle liefert das Theater der komischen Figur (Buffon, Harlekin, Hanswurst etc.) aus dem 16./17. Jahrhundert und ihren spielerischen Freiheiten einen konkreten theatralen Referenzpunkt: Vor allem als nicht-literarische Theaterformen dem postdramatischen Theater vergleichbar, scheint jedoch die lustvolle, anarchische Komik, welche das über Europa verbreitete Theater der komischen Figur auszeichnete, im Verlauf der folgenden Jahrhunderte sowie auch mit postdramatischen Theaterdiskurs Ende des 20. Jahrhunderts an die Peripherie gedrängt worden zu sein.

Dabei lässt sich der entscheidende Aspekt von Enthierarchisierung, nämlich als strukturelles Moment der Beweglichkeit, als eine wesentliche Dimension in den Theorien des Komischen und des Lachens sowie in den theatralen Strategien der komischen Theaterfigur nachweisen. Diese permanente Beweglichkeit findet bei der komischen Figur, und darum geht es in der Analyse, in erster Linie auf der Ebene der Form statt. Auf Basis einer solchen *strukturellen* Funktionsweise von Enthierarchisierung wird schließlich das Konzept des performativen Motivs entwickelt. Die Ablehnung, die der komischen Figur von Seiten der Theaterinstitutionen zuteilwurde und die sich unter anderem auf ihre enge

Verwandtschaft mit der mythologischen Tricksterfigur sowie mit dem abendländischen Teufel zurückführen lässt, eröffnet dabei eine Perspektive auf das Konzept von Beweglichkeit als fundamentale Bedrohung für statische Machtverhältnisse.

In diesem Zusammenhang wird die gesellschaftspolitische Relevanz des performativen Motivs deutlich. Da das Strukturprinzip von Beweglichkeit wesentlich auf Emanzipation aller Elemente bzw. Beteiligten basiert, muss die Idee des performativen Motivs auch im gesellschaftspolitischen Diskurs in der Analyse entsprechender politischer Konzepte von struktureller und dynamisierender Enthierarchisierung gesucht werden. Dabei ist die Frage maßgeblich, inwieweit die daraus gewonnenen Erkenntnisse ein im Einklang mit bisherigen politischen und gesellschaftlichen Errungenschaften stehender Beitrag für die Bewältigung der aktuellen demokratischen Krise sein können. In der Argumentation wird auch deutlich, von welchem ideellen Boden aus jeweils für die Seite des performativen Motivs bzw. deren Gegenseite argumentiert wird und lenkt das Augenmerk insofern auf die Frage nach dem zugrundeliegenden Menschenbild. Schließlich lassen sich die gesellschaftspolitischen Erkenntnisse auf die Ebene der institutionellen Theaterstrukturen heute übertragen und konkrete Lösungsansätze in Bezug auf Leitungs- und innerbetriebliche Strukturen eröffnen.

All diese theoretischen Analysen und Überlegungen fließen in die dramaturgische Konzeption zweier praktischer theatrale Projekte zusammen, die in 2021 und 2023 umgesetzt wurden: REQUIEM FÜR EINE ILLUSION, ein Musikfilm frei nach W.A. Mozart und J. Genet. Und MACHT MACHT MACHT, eine theatrale Ausstellung zur Befragung von Machtstrukturen im (Musik-)Theater auf konzeptueller sowie diskursiver Ebene. Beide Versuchsanordnungen übersetzen das performative Motiv grundlegend und ad abstractum auf die künstlerisch-praktische Arbeit als Dramaturgin. Meine Fragestellung für den praktischen Teil resultiert aus den Überlegungen des theoretischen Teils und lautet: Wie lässt sich die strukturelle

Idee der komischen Figur, beschrieben als performatives Motiv, auf ein musiktheatrales Konzept bzw. auf die verschiedenen konzeptuellen Ebenen des Theaters (Dramaturgie, Arbeitsweise, Institution) übertragen? Welche praktischen Umsetzungsmöglichkeiten ergeben sich dabei hinsichtlich Raumsituation, Publikum, Partitur? Während bei REQUIEM die dramaturgische Übersetzung der komischen Figur als performatives Motiv vor allem auf der sinnlich-musikalischen Ebene und insbesondere im Umgang mit der Partitur stattfindet und ich daraus abgeleitet die Konsequenzen beschreibe, die aus der Spatialisierung einer Opernpartitur folgen: nämlich die Konzipierung nicht-linearer Narrationsstrategien; so erfolgt die Übertragung des performativen Motivs in MACHT MACHT MACHT in erster Linie auf Elemente der Arbeitsweise sowie auf das Konzept der Aufführung selbst, und zwar konkret in Bezug auf die Rolle des Publikums sowie Varianten aleatorischer Dramaturgie.

Künstlerische Forschung

Der Kontext bzw. der programmatische Rahmen, innerhalb dessen die Promotion umgesetzt wurde, ist das Graduiertenkolleg KiSS – *kinetics in sound and space, Bewegung in Klang und Raum*. Während sich das Programm des Kollegs vor allem sehr physisch verstehen lässt, beispielsweise als mittels Lautsprechersystemen erzeugte Bewegung von Klang im Raum (Spatialisierung), so existiert auch eine kognitive Bedeutungsebene, der ich mich kraft meines Berufs als Dramaturgin insbesondere widme. Auf dieser abstrakten Ebene verstehe ich *Bewegung* als konzeptuelles Potenzial und Vermögen, das heißt also im Sinne einer strukturellen Beweglichkeit. Oder anders gesagt: Die eingeschriebene Möglichkeit, es immer auch anders machen zu können. Das Konzept des performativen Motivs verkörpert diese strukturelle Beweglichkeit und bezieht sich auf den theatralen ebenso wie auf den institutionellen sowie gesellschaftlichen Raum.

Speziell bringt mein Bereich, aus dem heraus ich künstlerisch forsche, nämlich die Musiktheaterdramaturgie, einige institutionelle Herausforderungen mit sich: zum einen wegen des Musiktheaters, zum anderen wegen der Dramaturgie. So kennzeichnet sich die Form des Musiktheaters durch eine maximale Vielzahl an Beteiligten (Regie, Dramaturgie, Musikalische Leitung, Bühne, Kostüme, Lichtdesign, ggf. noch Libretto und Komposition/Arrangement, u.a.), die gemeinsam an einem künstlerischen Werk arbeiten. Keiner dieser Theaterbereiche ist eine eigenständige Kunst, sondern im komplexen Zusammenspiel entsteht das Produkt. Das bringt in Bezug auf die praktische Arbeit einer Musiktheaterinszenierung einige Spezifika mit sich. So ist dieses Produkt erstens flüchtig und nicht in die Form eines dauerhaft verfügbaren Mediums gegossen, und damit schwieriger in den Kanon künstlerischer Forschung eisortierbar. Zweitens stellt sich die Frage der Autorinnenschaft gleich in zweierlei Hinsicht: einmal durch die gemeinsame Arbeit der verschiedenen Bereiche, wo jedes Herausgreifen eines Bereichs mit Reibungsverlusten einhergehen muss. Zum anderen spielt aufgrund der Feedbackschleife (Erika Fischer-Lichte) das Publikum eine Rolle einer jeden Live-Aufführung und wird gewissermaßen zum Mitautor des ‚Produkts‘. Der Musiktheateraufführung liegt also eine inhärente Kontingenz zugrunde, welche die Frage nach dem Objekt der künstlerischen Forschung komplexer macht, als es mit dem Ausgangspunkt des notierten Materials musikwissenschaftlich oder kompositionspraktisch der Fall ist.

Die andere Herausforderung für die künstlerische Forschung betrifft den Arbeitsbereich der Dramaturgie. Zunächst könnte die Gretchenfrage gestellt werden: Ist eine Dramaturg:in eine Künstler*in? In den Nennungen am Stadttheater wird die Dramaturgie manchmal gar nicht als Teil eines künstlerischen Teams erwähnt, oder wenn, dann meist als letzter Name im Team. Das mag im institutionellen Kontext mit der spezifischen Rolle der Dramaturgie zwischen den Stühlen, also zwischen einer einzelnen Inszenierung auf der einen

und als Vertreterin des Programms des Hauses auf der anderen Seite, zu tun haben. Was darüber hinaus die Frage nach dem Künstlerstatus generell schwer zu beantworten macht, ist die reelle Vielseitigkeit der dramaturgischen Rolle, die gewissermaßen einen Spagat zwischen Wissenschaften, Gesellschaft und Kunst vollzieht. Facetten dieser dehbaren Funktion werden von Kolleg:innen beschrieben zwischen Ermöglicherin oder künstlerischer Leiterin einerseits und Moderatorin oder Care-Arbeiterin andererseits.

In meiner Arbeit gehe ich von der Prämisse aus, Dramaturgie als Kunst zu betrachten. Zum einen, weil der Bereich der Konzeption und Programmentwicklung meines Erachtens ein im Wesentlichen künstlerischer Bereich ist. Denn das Entwickeln von Formen und Formaten sowie das Gestalten von Arbeitsweisen vor dem Hintergrundwissen um Ästhetiken und Diskurse, sind künstlerische (sowie kunstpolitische) Prozesse. Die Form *ist* Kunst - genauso wie die Form politisch ist. Auf dieser These basiert die folgende Arbeit.

Aber noch eine weitere Besonderheit innerhalb der Theaterprozesse berührt den Status der Dramaturgie. Denn die Konzeption und Programmentwicklung funktioniert in erster Linie über *Denken*. Die Kreativität, die Kunst, sie passiert im gedanklichen Raum, wenngleich sie ihre Anwendung in der Praxis findet und immer auf diese hin gedacht ist. Hier eröffnet sich eine fließende Grenze zur Wissenschaft. Denn auch dort ist Kreativität in gewisser Hinsicht eine Voraussetzung für epistemologisches Arbeiten ebenso wie für angewandte Wissenschaften. Denken ist kreativ, wenn es Neues erschaffen möchte. Wissenschaft als Kunst zu betrachten, wie Paul Feyerabend es fordert, macht diese Nähe in der Intention deutlich, in ihrer Gänze „Welt und Wahrheit abzubilden.⁶

Eine genaue Einordnung meiner Arbeit in den Diskurs der künstlerischen Forschung hat sich für mich als ein komplexer Prozess erwiesen. Denn die

⁶ Feyerabend: 76 ff.

künstlerische Forschung, im englischsprachigen Raum schon länger institutionalisiert (Artistic Research-Programme existieren an einer Vielzahl von internationalen Hochschulen), ist im deutschsprachigen Diskurs noch stärker in der Suchbewegung. Für meine Positionierung sind insbesondere drei Aspekte hiesiger Perspektiven maßgeblich, die strukturell miteinander verbunden sind.

Das ist einmal künstlerische Forschung – gedanklich ausgehend von der Kunstphilosophie – als epistemologischer Diskurs, der neue Perspektiven auf Kunst als Erkenntnisraum eröffnet. So zeigen sich in diesem Diskurs über künstlerische Forschung deren spezifische erkenntnistheoretische Herangehensweisen, die diejenigen der Wissenschaft ergänzen. Silvia Henke und Co. stellen insbesondere diese philosophische Dimension ins Zentrum, die gleichsam eine Meta-Diskussion über künstlerische Forschung darstellt: Es geht hier nicht um konkrete oder gar institutionalisierte Formen künstlerischer Forschung, vor allem geht es nicht um konkrete künstlerische Projekte, sondern vielmehr um den forschenden Aspekt von Kunst *an sich* im Feld des Ästhetischen als „sinnliche Erkenntnis“⁷.

Der zweite Aspekt betrifft das praktische Kunstverständnis als solches. In diesem Sinne ordne ich meine Forschung in Dombois' Verständnis ein, Kunst per se als forschend zu verstehen, wenn sie nicht kommerziell ist. Das entspricht vor allem meiner persönlichen Kunstproduktion und korreliert auch mit dem Kunstverständnis vieler Kolleg*innen: Als Dramaturgin steht über jeder Stückkonzeption und über jeder Programmatik (unabhängig in welchem Kontext entwickelt), eine Idee, eine Vision, und die Suche nach Wegen der künstlerisch-praktischen Umsetzung. In diesem Verständnis kann das Ziel institutioneller künstlerischer Forschung sein, die eigene forschende Herangehensweise genau zu beschreiben und für andere zugänglich zu machen.

⁷ Henke u.a.: 18

Ein mit dem Kunstverständnis eng verbundener Aspekt ist die künstlerische Forschung gerade als institutionalisierte Form mit allen dazugehörigen Vor- und Nachteilen. Denn mittels objektiver Kriterien für eine künstlerische Forschungsarbeit wird so der Bereich als Weiterbildungsweg im Hochschulkontext legitimiert und der wissenschaftlichen Ausbildung – zumindest auf dem Papier – gleichgesetzt.⁸ Das schafft im positiven Sinne künstlerisch-wissenschaftliche Berufswege bzw. Abschlüsse und deren Anerkennung. Als negative Auswirkungen können diese objektiven und damit engeren Grenzen als beschränkend für die Kunst angesehen werden, die doch gerade nach anderen, nämlich gänzlich freien Maßstäben funktionieren. Gordon Kampe stellt in seinem Kommentar zur künstlerischen Forschung⁹ darüber hinaus nachvollziehbar die Trennschärfe von Kunst und künstlerischer Forschung in Frage: Ist das, was eine künstlerische Forscherin tut, nicht einfach das gleiche, was sie als Künstlerin tut – mit einer theoretischen Einrahmung in Personalunion mit dem Objekt, die eine distanzierte Theaterwissenschaftlerin doch plausibler leisten können müsste? Das widerspricht sich nicht mit dem epistemologischen Diskurs aus der Philosophie, sondern kritisiert eher die Ebene der Institutionalisierung künstlerischer Forschung an den Hochschulen. Ziel künstlerischer Forschung kann es eben nicht sein, einen neuen verwissenschaftlichten Kunsthauptzweig zu entwickeln, der im sogenannten echten Leben (der Kunst) nicht überlebensfähig ist, sondern vielmehr künstlerisches Wissen zu generieren und zu untersuchen, wobei insbesondere zu zweiterem Aspekt die Philosophie als distanzierte und generalisierte Analyseebene einen epistemologischen Beitrag leisten kann.

Für meine eigene Forschungsarbeit im Kontext des Graduiertenkollegs der HfMT Hamburg resultieren daraus zwei Schlussfolgerungen. Erstens ist das die

⁸ In der Realität befinden sich auch die institutionellen Bedingungen noch in der Suchbewegung. Dass bspw. ausschließlich Betreuer und Bewerter in Personalunion, ohne eine externe Position, für eine Arbeit zuständig sind, entspricht nicht den gängigen Promotionsverfahren anderer Fachbereiche und Institute.

⁹ Kampe: 3 f.

Würdigung der ökonomischen Situation (halbe Festanstellung über vier Jahre), die, gleichsam als ein Forschungsstipendium verstanden, aufgrund der Freiheit von Marktaspekten in der Kunstproduktion eine komplexe und tiefgehende Auseinandersetzung mit der eigenen Forschungsfrage ermöglichte. Und zweitens betrifft das den Aufbau der Arbeit und die Vorgehensweise. Wie in der Arbeit als Dramaturgin sind Theorie- und Praxisteil voneinander getrennt und bauen dabei jedoch, analog zu einem dramaturgischen Konzept, aufeinander auf. Während der Theorienteil die Hintergründe entwickelt, um ein theoretisches Modell in zwei dramaturgische Konzepte zu übersetzen, so werden diese Konzepte schließlich bewusst nicht theaterwissenschaftlich analysiert, da hierzu die Distanz fehlt, sondern der forschende Ansatz zugänglich gemacht, d.h. als fundierte und begründete Konzeption hergeleitet und in Ziel- und Umsetzung beschrieben.

Die Forschung findet insofern in der Funktion als Musiktheaterdramaturgin „in arts“ (Borgdorff) statt. Das bedeutet, dass Formatentwicklung und deren konkrete Konzeption sowie die Begleitung der Umsetzung Inhalt der Forschung sind. Analog zur rollenspezifischen Arbeit einer Dramaturgin fließen theaterwissenschaftliche ebenso wie gesellschaftspolitische Diskurse in die Konzeption ein, um anschließend in gedanklicher Kreativität konkrete praktische Schlussfolgerungen zu ziehen, die sowohl Ästhetik (theaterwissenschaftliche Ebene) als auch Produktionsweisen (gesellschaftspolitische Ebene) betreffen. Die Theorie geht insofern bewusst in die Breite und destilliert das Konzept des performativen Motivs in theoretischen Ansätzen der unterschiedlichen Fachbereiche heraus. Daran anschließend sind beide musiktheatrale Konzeptionen ein künstlerischer Versuch, und zwar im unmittelbarsten Wortsinn. Bei beiden Forschungsprojekten handelt es sich nicht um ein naturwissenschaftliches Experiment, das in objektivierbaren Kategorien von gelungen/ nicht gelungen oder auf Basis empirischer Daten gefasst werden kann, da dies dem hier angestrebten Kunstcharakter widersprechen würde. Beide Projekte sind stattdessen als freie

künstlerische Versuche zu verstehen, die sich einreihen in viele weitere Konzepte und die stete Suche nach einem emanzipatorischen Freiheitsverständnis und Möglichkeiten einer Flexibilisierung statischer Macht- und Autoritätsstrukturen.

Nicht zuletzt bilden die enthierarchisierenden Strategien des Komischen einen wesentlichen Bezugspunkt für die künstlerische Forschung als Dramaturgin. Das betrifft die enthierarchisierende Arbeitsweise in der praktischen Umsetzung beider künstlerischen Projekte ebenso wie die Art des Verfassens des wissenschaftlichen Teils dieser Forschung. So können die essayistisch verfassten Passagen im vierten Kapitel dieser Arbeit als Enthierarchisierungen der Dramaturgin in die Arbeit der Wissenschaftlerin verstanden werden.

Dank

Diese Arbeit wurde ermöglicht durch Unterstützung aus vielen Bereichen. Mein besonderer Dank gilt der Hochschule für Musik und Theater, den Initiatoren und Organisatoren des Graduiertenkollegs KiSS sowie meinen beiden Betreuer:innen Sabina Dhein und Julius Heinicke für die Möglichkeit dieser Forschung. Diese vier Jahre haben mir ermöglicht, frei von ökonomischem Druck zu lesen, zu denken, zu probieren. Die gedankliche Arbeit, die für mich in der Zeit der Promotion passiert ist, hat schon jetzt einen unschätzbaren Wert für meine berufliche Praxis. Vor allem danke ich Julius Heinicke für die inhaltliche Justierung, die konstruktive Kritik und das Ergänzen weiterer Perspektiven. Sabina Dhein danke ich für die Freiheit und das Vertrauen in dieser vierjährigen Arbeit. Mein besonderer Dank geht auch an Benjamin Helmer, der das Graduiertenkolleg koordiniert hat und stets Antworten und Hilfe für alle Fragen parat hatte.

Darüber hinaus ist das Spektrum derjenigen groß, die die Zeit dieser Forschung unterstützt, geprägt und inspiriert haben, und denen ich danke: Meiner Familie, ohne weitere Worte. Wegweisender Literatur wie Rutger Bregman und Terry Pratchett, die diese Arbeit entscheidend beeinflusst haben. Mirko für die erste

Begegnung mit dem Hanswurst und für die vielen vielen Gespräche. Und nicht zuletzt den Pavianweibchen aus der Arte-Doku¹⁰ dafür, dass alles immer auch anders sein kann.

¹⁰ "Naked – Sex und Macht"

1. POSTDRAMATISCHES THEATER

Das postdramatische Theater, welches sich die Enthierarchisierung aller Theatermittel auf die Fahne schreibt, ist ein im deutschsprachigen Raum begründeter Diskurs, der sich aus dem Sprechtheater heraus entwickelt hat (und bis heute dominierend im Schauspiel zu finden ist), und der die *Theateraufführung* anstelle des *Theatertextes* ins Zentrum seiner Analyse rückte. Als Begriff wurde das postdramatische Theater 1987 durch Andrzej Wirth geprägt, der damit erstmalig die neuen Theaterästhetiken in Bezug auf das seit dem 18. Jahrhundert dominierende Literaturtheater beschrieb.¹¹ Etwa 10 Jahre später wurde der Begriff von Hans-Thies Lehmann mit seinem Standardwerk **POSTDRAMATISCHES THEATER** zu einer umfassenden Analyse der ab etwa den 80er Jahren verbreiteten postdramatischen Formen im Schauspiel zusammengeführt. Die Wurzeln eines solchen Theaters, das sich vom Text als führendes Element innerhalb der eigenen Ästhetik lossagt, liegen jedoch deutlich früher begründet. Im engeren Sinne der hiesigen Begriffs- und Diskursgeschichte sieht Lehmann die Hierarchieverschiebung von Text zu Aufführung des postdramatischen Theaters in den Beginn des 20. Jahrhunderts zurückreichen: Das Theater der historischen Avantgarde in Europa, welches andere Theaterzeichen neben dem geschriebenen Text aufwertet und das häufig genreübergreifend funktioniert, gilt als früher Vorläufer postdramatischer Theaterformen. In dieser Traditionslinie steht ebenso Brecht sowie das epische Theater mit seinem Verfremdungseffekt, der die Rezeption auf das ‚Gemachtsein‘ der Theaterinszenierung und damit auf die Aufführung lenkt. Aus den USA und den Bildenden Künsten kommend, gibt die Performancekunst der 60er Jahre schließlich fundamentale Impulse für einen neuen Schwerpunkt auf der Realität des Moments (der Aufführungssituation) im Gegensatz zum vorab gefertigten und zu repräsentierenden Text.¹²

¹¹ Vgl. Wirth, A.

¹² Lehmann: 241

Eine wichtige Grundlage im Zusammenhang mit der Enthierarchisierung der bis dato dominierenden Rolle des Textes ist die Aufwertung der Regieposition, die seit dem frühen 20. Jahrhundert nicht mehr nur als Spielleiterfunktion, sondern als eigene Kunst angesehen wird. Eine Verlängerung des Produktionszeitraums beschreibt Stanislavskij anhand einer Hamlet-Inszenierung von Edward Gordon Craig 1909-11: Reichten bei Goethe meist drei bis vier Proben, so benötigt Craig 142.¹³ Auf diese Weise verschob sich das Theaterverständnis vom Dramentext zur Inszenierung. Die Intention dieses neuen und von Lehmann als „Theater der Regisseure“¹⁴ bezeichneten Theaters war jedoch nicht, den Text abzuwerten, sondern, im Gegenteil, das Drama zu einer möglichst authentischen Darstellung zu führen. Um dieses Ziel zu erreichen, konnte es notwendig sein, weniger den Text, sondern stärker andere Theatermittel ins Rampenlicht zu rücken. Die Etablierung der Regie als eigenständige Kunstform stellte insofern die Voraussetzung für die postdramatische Programmatik in den 80er Jahren dar, die nun eine radikale Enthierarchisierung des Verhältnisses von Text zur Aufführung einforderte und umsetzte. Im Sinne des Schwerpunktes auf der Aufführung nehmen das Performative sowie die Rolle des Publikums im Kontext des Postdramatischen einen prominenten Diskursplatz ein: In ÄSTHETIK DES PERFORMATIVEN beschreibt Erika Fischer-Lichte Theater als „Ereignis“ und postuliert auf diese Weise einen erweiterten Werkbegriff, der die Aufführung und ihre Rezeption als die dem Theater im Wesentlichen eigene Dimension in den Mittelpunkt stellt und analysiert.¹⁵

¹³ Kotte: 378

¹⁴ Lehmann: 83

¹⁵ Fischer-Lichte: 21 ff.

1.1. Enthierarchisierung im postdramatischen Theater

Schon im Wortsinn ist mit der Bezeichnung eines Theaters *nach dem Drama* ein radikaler Bruch mit der Vorherrschaft des dramatischen Textes und damit eine Umverteilung von ästhetischen Machtpositionen gemeint. Bisher galten klare Hierarchien: an der Spitze der dramatische Text, dem sich die Inszenierung unterzuordnen hat. Diese Machtverhältnisse stellt das postdramatische Theater infrage und entwickelt stattdessen das Konzept einer „Enthierarchisierung der Theatermittel“¹⁶. Hans-Thies Lehmanns Standardwerk aus dem Jahr 1999, welches entlang von einer Vielzahl praktischer Beispiele ein Konzept des Postdramatischen entwirft, beschreibt das Anliegen einer Infragestellung von innerästhetischen Machtverhältnissen folgendermaßen:

Der Titel „Postdramatisches Theater“ signalisiert, indem er auf die literarische Gattung des Dramas anspielt, den fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text, auch wenn hier der Diskurs des Theaters im Zentrum steht und es daher um den Text nur als Element, Schicht und ‚Material‘ der szenischen Gestaltung, nicht als ihren Herrscher geht.¹⁷

Im postdramatischen Theater geht es also implizit um den Sturz eines Herrschers. Dass dieser nun im Kollektiv sämtlicher Aufführungsmittel keiner Sonderhochachtung mehr würdig sein soll, sondern nur noch Gleicher unter Gleichen, spielt nicht von ungefähr mit politischen Bedeutungsebenen. So ist es nicht verwunderlich, dass ein solcher Prozess von Revolution und Neuordnung eines hierarchischen Systems mit Widerständen vonstatten ging und in den Feuilletons eine teils drastische – auch aus religiösen Termini schöpfende – Wortwahl nach sich zog: „Stückeseziererei“ bedrohten laut Elke Heidenreich die „Heiligtümer unserer Kultur“¹⁸. Die Infragestellung von Hierarchien innerhalb des

¹⁶ Lehmann: 146

¹⁷ Lehmann: 13

¹⁸ Gülke: 100

Theaters wird hier scheinbar als Frontalangriff auf eine vermeintliche kulturelle ‚Ordnung‘ wahrgenommen.

Die sich aus dem Griechischen zusammensetzende Bedeutung des Begriffs *Hierarchie* als eine „heilige Ordnung“¹⁹ verdeutlicht die Dimension, in der sich deren Infragestellung abspielt. Lehmann war sich dieser Provokation postdramatischer Ansätze bewusst und bezeichnet insofern das postdramatische Theater als „besonders riskantes Theater, weil es mit vielen Konventionen bricht.“²⁰ Jedoch reichen die Wurzeln einer solchen ‚Entsakralisierung‘ des Werkes bis in die Philosophiegeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurück und verweisen auf den Verlust einer konsistenten und schlüssigen Welterzählung. Die „collagierten Dramaturgien“²¹ des Postdramatischen anstelle einer konsekutiven Narration befinden sich in enger Verwandtschaft mit dem postmodernen Zeit- bzw. Wahrheitsdiskurs, der eine fundamental neue Zeitperspektive ins Zentrum stellte: Wir befinden uns in einem Zustand der „Unhintergehrbarkeit radikaler Pluralität“²², was eine Aufhebung der (nun als solche wahrgenommener) Illusionen unserer Geschichtsdeutung der Linearität bedeutet. Lehmann thematisiert diesbezüglich auch die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, die einen wesentlichen Anteil am veränderten Zeitverständnis haben, wie Relativität, Quantentheorie, Raum-Zeit.²³ Eine Denktradition der Infragestellung des Homogenen lassen sich wiederum bis zu Hegel zurückverfolgen: Das Drama immer auch als die „manifeste Krise des schönen Sittlichen“ und damit gleichsam ein Vorzeichen für das postmoderne Postulat von „Vielheit und Verschiedenheit“.²⁴ Den Faden eines enthierarchisierenden Denkansatzes weitergesponnen, führt in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Insbesondere die dem Poststrukturalismus

¹⁹ Städler: 8; Ochsenbauer: 3

²⁰ Lehmann: 35

²¹ Lehmann: 30

²² Rehfus: 554

²³ Lehmann: 321

²⁴ Lehmann: 66 f.

zugeordnete (und in der Theaterpraxis beliebte) Rhizomtheorie von Deleuze/Guattari stellt auf radikale Weise bestehende Hierarchien infrage: Ein nicht-hierarchisches Wurzelnetzwerk statt eines hierarchischen Baummodells symbolisiert das neue Verständnis von Wissensordnung.

So findet dieser rhizomatische Ansatz unmittelbar Eingang in die postdramatische Theorie: „Gilles Deleuze und Felix Guattari fanden das Stichwort ‚Rhizom‘ für Realitäten, in denen unüberschaubare Verzweigungen und heterogene Verkopplungen Synthesis verhindern.“²⁵ Als Folge einer solchen aus einer heterogenen ‚Überfülle‘ resultierenden Enthierarchisierung der bisherigen theatralen Ordnung, d.h. der Literaturgrundlage, werden die anderen, insbesondere die nicht-verbalen Zeichen der Aufführung aufgewertet. Damit findet eine breite Umverteilung der Bedeutungshoheit auf *alle* Theaterebenen und -zeichen statt, die im Sinne des Rhizoms einer hierarchischen Ordnung entgegenlaufen: schriftlich vorab fixierte Worte sind nun gleichermaßen vermittlungsbefugt wie Körperlichkeit, Bewegungen, Licht, Klang, weitere Medien usw.; enthierarchisierende Behandlungsmethoden des Textes wie Musikalisierung oder Fokussierung auf das Visuelle respektive Szenografische etablieren sich als gängige Praxis postdramatischen Inszenierens. Die lineare Narration als Einheit und geschlossenes Ganzes im Sinne Aristoteles‘ und Lessings, der sich die Theaterzeichen unterordnen, gilt nicht mehr als Maßstab. Stattdessen erscheinen auf intrinsische Flexibilität und Heterogenität verweisende Begriffe wie „Parataxis, Synchronität, Verdopplung, Irrealisierung und Montage der Zeiten“²⁶ als Schlagworte postdramatischer Ästhetiken und Darstellungsweisen, die mit dem Bild des Rhizoms korrelieren.

Die Fokusverschiebung vom Werk zur Aufführung ist ein fundamentaler Aspekt im postdramatischen Theater: Präsenz statt Repräsentation (Lehmann).

²⁵ Lehmann: 154 ff.

²⁶ Lehmann: 323

Auf diese Weise reiht sich die Theaterform ein in sowohl historisch weiter zurückliegende als auch außereuropäische, an das Rituelle anlehrende Theaterformen. Erika Fischer-Lichte führt das Präsenz-Postulat weiter und verweist bei der „performativen Wende“ (Austin) auf die Analogie in den Religionswissenschaften, insbesondere der Ritualforschung – eine Neuordnung, die zeitlich auf Beginn des 20. Jahrhunderts datiert ist und damit ebenso in die Zeit der historischen Avantgarde fällt:

In beiden Fällen geht es um eine Verkehrung der Positionen innerhalb einer Hierarchie: vom Mythos zum Ritual und vom literarischen Text zur Theateraufführung. Das heißt, in beiden Fällen wurde eine Privilegierung von Texten zu Gunsten einer Privilegierung von Aufführungen aufgehoben.²⁷

Aus dieser Verschiebung leiten sich ästhetische sowie produktionspraktische Konsequenzen in Bezug auf Fragen der Autorschaft und auf das Werkverständnis ab. Ein wesentlicher Effekt der Enthierarchisierung des Dramas ist, dass sich die Autorschaft nicht mehr an den literarischen Text knüpft, sondern vielmehr an die Inszenierung desselben in Form einer auf körperlicher und räumlicher Ko-Präsenz basierten, transitiven Aufführung. Die Regisseurin und ihr Team werden zu Autoren der Aufführung.

Jedoch wird mit ebenjener „Privilegierung der Aufführung“ auch ein – schon verbal ersichtlicher – Knackpunkt von Enthierarchisierung als Konzept berührt. Denn der Begriff Privilegierung suggeriert eine neue Hierarchie. So stellt die Vision der Enthierarchisierung nicht nur den Gründungsakt des postdramatischen Theaters dar, sondern hier wird zugleich das Dilemma deutlich, das damit einhergehen kann. Während durch den textlichen Herrschaftsentzug zwar eine Aufwertung der Bühnen- und Aufführungsmittel erfolgte, so läuft der Prozess im selben Atemzug Gefahr, in der Praxis eine neue Hierarchie zu etablieren, an deren Spitze nun die Regie steht. Im Theaterbetrieb haben sich zwar auf der einen Seite

²⁷ Lehmann: 45

mit dem postdramatischen Impetus kollektive Arbeitsformen gegründet und die Namen bedeutender Kollektive haben die Theatergeschichte seit den 80er Jahren geprägt (und einige wenige auch im Stadttheater reüssiert wie bspw. Riminiprotokoll oder She She Pop). Auf der anderen Seite machen die neueren Skandale um Machtmisbrauch, welche (zumeist männliche) Einzelregisseure betreffen, die Brisanz eines auf dem Regisseur basierenden Machtsystems deutlich. Denn dieser Schwerpunkt auf der Regie betrifft die Konstellationsgefüge innerhalb des Produktionsteams: So werden bei Lehmann mit dem hauptsächlichen Zitieren von Regisseuren (und an zweiter Stelle Autoren) die anderen theatralen Ebenen wie Darsteller:innen, Bühne, Kostüm und Dramaturgie seltener explizit und in Bezug auf die Zusammenarbeit analysiert – wenngleich sie zumindest mittels seiner Kategorien (Körperlichkeit und Performance, Raum, Text) sowie als einzelne Zitate von Szenograph:innen (z.B. Anna Viebrock) oder Dramaturg:innen (z.B. Marianne van Kerkhoven)²⁸ partiell benannt werden.

Die Rolle des Publikums

Für dieses Dilemmas einer potenziell drohenden hierarchischen Neuordnung im Zuge einer Enthierarchisierung erweist sich die Rolle des Publikums als möglicher konzeptueller Ansatz, um Enthierarchisierung nicht als einmaligen Akt, sondern als strukturellen und damit zeitlich weiter gefassten Prozess zu begreifen. So erscheint das Verhältnis von Publikum und Bühne resp. der Rolle der Rezipient:innen als relevante Instanz einer Theateraufführung als fundamental für einen metakontextuellen Enthierarchisierungsansatz, der als Idee sowohl bei Lehmann (dialogisches Prinzip von Wahrnehmung)²⁹ als auch bei Fischer-Lichte (Zuschauer als Teilnehmerinnen, Erfahrung statt Hermeneutik)³⁰ thematisiert

²⁸ Lehmann: 141

²⁹ Lehmann: 185 ff.

³⁰ Fischer-Lichte: 270 ff.

wird. Diese rezeptionspolitische Ebene der Enthierarchisierung aller Aufführungszeichen knüpft an den ‚Tod des Autors‘ (Barthes, Foucault) an: Indem den Zuschauer:innen keine Deutung des Gesehenen frontal vermittelt wird (womit sich zwangsläufig eine Hierarchie zwischen den vermeintlich Wissenden auf und hinter der Bühne im Vergleich zu den so betrachteten Unwissenden vor der Bühne etablieren würde), muss die postdramatische Theateraufführung das Publikum als intellektuell ebenbürtigen Akteur einer Aufführung anerkennen. Diese zunächst niedrigschwellige Funktion als mit-denkender Mit-Akteur, die ein Publikum schon kraft seiner Anwesenheit innehalt (Fischer-Lichte), wird bei Lehmann als „Sphäre der eigenen Wahl und Entscheidung“ aufgewertet und schließlich weitergeführt als „befreiende Möglichkeit der Fort-Schreibung“ einer Aufführung im eigenen Denken.³¹ Den gleichen Ansatz, dessen Wurzeln sich im Grunde auf Kants Bildungsverständnis („sapere aude“) zurückführen lassen, greift Jacques Rancière im zehn Jahre nach Lehmanns Standardwerk erschienenen Vortrag und Buch DER EMANZIPIERTE ZUSCHAUER auf:

Die Emanzipation beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt, wenn man versteht, dass die Offensichtlichkeiten, die so die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören. Sie beginnt, wenn man versteht, dass Sehen auch eine Handlung ist, die diese Verteilung der Positionen bestätigt oder verändert.³²

Er verwendet dafür im Weiteren die Metapher der Aufführung als einer „dritten Sache“, die sich zwischen dem „unwissenden Lehrmeister“ und dem „emanzipierten Lehrling“ befindet und deren Sinn niemand besitzt.³³ So präsentiert die Idee des emanzipierten Zuschauers ein Konzept der Machtverschiebung durch die per se angelegte Aktivität, die im Zuschauen liegt – befindet sich die Zuschauerin in der Realzeit und der realen Situation, so kann sie

³¹ Lehmann: 150 f.

³² Rancière (2009): 1

³³ Rancière (2009): 1

frei reflektieren, fantasieren, ordnen und erfinden. Die geschlossene Form hingegen erweist sich unter diesem Blickwinkel als Machtinstrument und Form der Bevormundung. Im Umkehrschluss bedeutet diese Verschiebung der Deutungshoheit hin zur Rezipientin eine Enthierarchisierung sämtlicher Autorinnenpositionen im künstlerischen Prozess (Text sowie Regie) und damit dessen Demokratisierung. Rancière spricht in diesem Zusammenhang von der „gemeinsamen Macht der Gleichheit der Intelligenzen“³⁴.

Der generelle Bruch mit dem Konzept von Vorherrschaften, der mit Rancières Emanzipation des Publikums einhergeht, verweist auf eine strukturelle und damit gesellschaftliche Brisanz des Enthierarchisierungsansatzes – ein Ansatz, der sich wiederum auch bei Lehmann findet. Denn um die systemische Tragweite der Idee einer konsequenten Enthierarchisierung zu verdeutlichen, zieht Lehmann das Panoptikum der Freiheit heran: In der Suche nach einer kollektiven Erfahrung individueller Emanzipation und Ermächtigung bei gleichzeitiger Zersplitterung aller Zeichenordnungen stellt die „Freiheit von Unterordnungen unter Hierarchien, Freiheit vom Zwang zur Vollendung, Freiheit von Kohärenzforderung“ den „überindividuellen Berührungs punkt“ einer Aufführung und damit ein Bollwerk gegen Privatismen und Beliebigkeiten dar.³⁵ Im Konzept der postdramatischen Enthierarchisierung liegt also eine Metaebene begründet, die diesem Theater vor allem formal statt bühnensprachlich oder textlich innewohnt und die zugleich die politische Dimension des Postdramatischen deutlich macht. Der aus der Form gewonnene Enthierarchisierungsbegriff lässt sich als Blaupause universell einsetzen und auf verschiedene Bereiche und Themen übertragen. Denn hier wird ein Prinzip angesprochen, das weniger auf der konkreten Ebene der Einzelfälle wirkt, sondern vielmehr ein strukturelles Instrument anbietet, um Enthierarchisierung als grundlegenden Mechanismus zu

³⁴ Rancière (2009): 2

³⁵ Lehmann: 141

etablieren. Dieser Mechanismus greift gerade mittels seiner Form und kann auf diese Weise unabhängig von konkreten Inhalten eine tiefgehende und nachhaltige Wirkung entfalten.

Insbesondere aus Lehmanns Beschreibung von Enthierarchisierung als fortlaufendem Prinzip, als „das Unabgeschlossene und Unabschließbare“³⁶, lässt sich ein solches erweitertes Verständnis von Enthierarchisierung konkreter fassen. Enthierarchisierung ist im Sinne des Postdramatischen kein punktueller Akt, sondern die Etablierung einer Struktur, die dauerhaft eine Verfestigung von Machtstrukturen verhindert. Lehmann spricht in diesem Zusammenhang von Enthierarchisierung als „mehr Prozess denn Resultat“³⁷. Wenn das Ziel also Enthierarchisierung ist, so muss die Frage an erster Stelle stehen, wie dieser „Prozess“ gestaltet werden kann. Und hier ist das Prinzip der Flexibilität zentral. Denn nur mittels flexibler Strukturen kann eine potenzielle Machtkumulation verhindert werden. Womit sich die Frage stellt, wie es möglich ist, eine intrinsische Flexibilität zu institutionalisieren, d.h. in Produktions- und Aufführungsprozess strukturell zu integrieren – mit dem Ziel, dass Enthierarchisierung als Konzept nicht als schlichte Umkehrung von bestehenden Hierarchien verstanden wird (Regieteam anstelle von dramatischem Text an der Spitze), sondern vielmehr auf einer Metaebene zum Tragen kommt: als eine Struktur, die *in sich selbst* dynamisierenden funktioniert und die sich zugleich gerade in ihrer Beweglichkeit selbst erhält.

1.2. Fokus Musiktheater

Wo steht in diesem Diskurs das Musiktheater³⁸? Während nun im sogenannten Sprechtheater das Postdramatische schon nahezu mit nostalgischem Impetus

³⁶ Lehmann: 169

³⁷ Lehmann: 146

³⁸ Der Begriff „Musiktheater“ wird hier im Gegensatz zu „Oper“ als offenerer Begriff verwendet, welcher den interdisziplinären Charakter und vielseitige Formen stärker betont.

behaftet ist und über ein ‚post-postdramatisches Theater‘ respektive die Frage, was denn nach der Postdramatik komme, debattiert wird,³⁹ nimmt der Diskurs in der Musiktheaterinszenierungspraxis über eine Enthierarchisierung des musikalischen Texts – der Partitur – als aufführungspraktisches Material gerade erst Fahrt auf. Eine nicht unwesentliche Rolle für dessen theoretischen Hintergrund spielt hierbei unter anderem der postkoloniale Musik- und Operndiskurs aus der Musikwissenschaft. Anders jedoch als die Theaterwissenschaft für das Sprechtheater, befasst sich die Musikwissenschaft nicht mit aktuellen Diskursen um Inszenierung und Aufführung. Als analog zur Musikwissenschaft kann insofern die Literaturwissenschaft verstanden werden. Die relativ junge Disziplin der *Musiktheaterwissenschaft*, als Studiengang in Bayreuth zu finden, steht aufgrund ihrer bislang sehr überschaubaren Zahl an Publikationen (siehe im Folgenden) erst in den Anfängen einer Etablierung als eigenständige wissenschaftliche Disziplin. Dabei ist die Ursache dieser zaghaften Etablierung wohl in der immer noch starken Hierarchie des musikalischen Werktextes innerhalb des Musiktheaters zu finden.

Insofern nimmt diese Arbeit eine dramaturgische bzw. theaterwissenschaftliche Perspektive als Ausgangspunkt und stellt Inszenierung und Aufführung ins Zentrum der eigenen Forschung. Nichtsdestotrotz liefern Diskurse der Musikwissenschaft Hintergrund und argumentative Grundlage für eine Enthierarchisierung in der Musiktheaterinszenierungspraxis. So postuliert der postkoloniale Diskurs in der Musikwissenschaft der einen Seite eine kulturwissenschaftliche Analyse des Hörens von Musik.⁴⁰ Auf der anderen Seite wird von (vornehmlich US-)Autor*innen wie Philip Ewell eine kritische Perspektive auf die Dominanz westlich-europäischer Musiktheorie entworfen und auf diese Weise die Relevanz einer kritisch-kommentierenden und insofern

³⁹ Vgl. Stegemann

⁴⁰ Vgl. zum Beispiel Titel wie *Postcolonial Repercussions*, von Johannes Salim Ismaiel-Wendt / Andi Schoon (Hg.), Transcript Verlag 2022.

postdramatischen Herangehensweise an das europäische Musiktheaterrepertoire verdeutlicht. Als Konsequenzen dieser strukturellen Kritik sind sowohl die Forderung nach einer Erweiterung des Kanons zu verstehen wie auch die Vielzahl an Skalen und Mikrotonalität in der Neue-Musik-Praxis. Mit dem JOURNAL OF BLACK OPERA AND MUSIC ist für 2024 die Gründung eines jährlich erscheinenden Magazins geplant, das sich dezidiert gegen die bestehende Hierarchie eines europäisch dominierten Opern- und Musikkannons wendet.⁴¹ In der Musiktheateraufführungspraxis wird eine solche dezidiert kulturwissenschaftlich begründete Enthierarchisierung in den Konzepten Schlingensiefs oder von Gintersdorfer/Klaßen aufgegriffen, so z.B. deren zusammen mit Benedikt von Peter 2015 in Bremen realisierte Inszenierung und Performance von Mozarts Entführung aus dem Serail.

Postdramatisches Musiktheater als Diskurs für die Inszenierungspraxis, nicht für Neukompositionen, beruft sich also aufgrund der theaterpraktischen Relevanz vor allem auf die Theaterwissenschaft. Argumentativ anknüpfend an die durch postkoloniale Diskurse hergeleitete Notwendigkeit einer kritischen Perspektive auf das europäische Repertoire, interessiert im Folgenden der postdramatische Diskurs in der Musiktheaterinszenierungspraxis als *formale* Frage:⁴² Mit welchen Mitteln wird bzw. kann das hierzulande die Spielpläne dominierende Repertoire postdramatisch behandelt, ergo die Partitur als Material betrachtet werden? Analog zu Lehmann erscheinen aktuell zwei Richtungen hinsichtlich eines postdramatischen Inszenierungszugriffs auf kanonische Musiktheaterwerke als richtungsweisend. So wird mit Ulrike Hartungs musiktheatralem Lehmann-Äquivalent POSTDRAMATISCHES MUSIKTHEATER ein Überblick über den Forschungsstand sowie entsprechende Inszenierungspraktiken gegeben. Wie bei Lehmann stellt die Analyse

⁴¹ <https://bop.unibe.ch/index.php/J-Bom/announcement/view/128>

⁴² Vgl. als Grundlage hierzu auch die Masterarbeit der Verfasserin „Requiem für eine heilige Kuh. Partitur und Postdramatik in der aktuellen Musiktheaterinszenierungspraxis“

verschiedener Beispiele die Grundlage für eine Übertragung postdramatischer Strategien auf das Musiktheater dar. Während sich bei Hartung der Diskurs klar aus dem Ansatz postdramatischer Inszenierungskonzepte nach Lehmann herleitet, steht mit Barbara Beyers DIE ZUKUNFT DER OPER ein performativer Ansatz im Zentrum, der von der Ereignishaftigkeit der Aufführung ausgeht und sich insofern eher in der Denklinie Fischer-Lichtes beschreiben lässt.

Bevor im Folgenden beide Denkrichtungen mit der Herausstellung ihrer Besonderheiten im Vergleich zum postdramatischen Sprechtheater zueinander ins Verhältnis gesetzt werden, soll hier kurz die Aufmerksamkeit auf eine brisante institutionelle Frage gerichtet werden: Warum tut sich, bei allen theoretischen sowie praktischen Errungenschaften des postdramatischen Theaters, das Musiktheater nach wie vor deutlich schwerer mit der Entweihung der Partitur? So zirkulieren signifikant stärker als im Sprechtheater immer noch Werktrue-Debatten in den Opernfeuilletons, und ein großer Teil des Opernhauspublikums quittiert Experimente mit der Partitur, so harmlos sie für Sprechtheaterbesucherinnen auch anmuten mögen, nicht selten mit emotionalen Schmähungen⁴³ und bissigen Kommentaren.⁴⁴ Auch dass der Diskurs um postdramatisches Musiktheater im Vergleich zum Sprechtheater bisher nur so wenig Widerhall in wissenschaftlichen Beiträgen findet, ist vielsagend. Dabei wohnt der Oper gewissermaßen per se eine anti-illusionistische Dimension inne. „Warum singen wir?“, fragt Slavoj Žižek in DER ZWEITE TOD DER OPER. Eine etwas polemische Antwort auf eine komplexer gemeinte Frage wäre: Sicher nicht, um am Frühstückstisch nach der Hegel-Gesamtausgabe zu fragen. Für den Gesang als Ausdrucksmittel, als die Essenz der Oper, gibt es kein alltagssprachliches Äquivalent. So ist das Singen im Musiktheater eine formale Vorgegebenheit,

⁴³ <https://www.ndr.de/kultur/buehne/Zuschauer-stoeren-Puccini-Premiere-II-trittico-in-Hamburg,ilttrittico100.html>, letzter Zugriff am 18.02.2024

⁴⁴ <https://portal.houu.de/blog/episodes/postskriptum-8-postdramatisches-musiktheater/>, letzter Zugriff am 18.02.2024

welche einer realistischen Figurendarstellung zuwiderläuft: gesungener Text im Musiktheater ist immer zugleich auch fremdartig ausgestelltes Material und damit festgeschriebene Ent-deutung. Auch der zeitliche Verlauf im Musiktheater ist genrespezifisch ein artifizieller: Die nicht enden wollenden Gesänge der Opernhelden im Augenblick ihres Todes; eine Gleichzeitigkeit von mehreren Ereignissen in großen Ensembleszenen; Wiederholungen von Textpassagen in den da-capo-Arien – all das erinnert an Lehmanns postdramatische „Zeit-Schichten“. Nicht zuletzt schaffen Haltung und Atmung beim Singen eine Präsenz des Körpers über das Zeichen hinaus – oder um es mit Žižek zu denken: Wenn die an der Grenze des Möglichen sich befindenden hohen Töne in einem Todesgesang den Tod quasi körperlich beinhalten, dann kommt dies sehr nahe an die Forderung des Postdramatischen von Präsenz statt Repräsentation heran: Darstellung *ist* Bedeutung.

Warum also wirken so starke Beharrungskräfte auf das europäische Musiktheater? Eine werkstrukturelle Begründung für die Schwerfälligkeit postdramatischer Musiktheaterinszenierungspraxis führt über die strenge – und im Vergleich zum Sprechtheater durchaus deutlich strengere – Struktur von Musiktheater, die eine starke Normativität begründet und die es einer enthierarchisierenden Inszenierungspraxis ungleich schwerer macht. Zum einen ist das die Komposition als solche, die Text, Figur und Psychologie unmittelbar in Musik übersetzt und mit dieser verwebt. So gestaltet sich ein Eingriff in die Partitur von Seiten des Regieteams anspruchsvoller als einer in den Text eines Schauspiel-dramas – können wir doch alle mehr oder weniger einen Text formulieren, während das Komponieren eine gewisse Ausbildung voraussetzt. Anders gesagt: ein professioneller postdramatischer Umgang mit einer Partitur erfordert zusätzliches Personal (Komponist:in, Arrangeur:in), was sich nicht zuletzt auch auf das Budget einer Musiktheaterproduktion draufschlägt. Diese Tatsache korreliert mit der institutionellen Gegebenheit, dass die Position der

musikalischen Leitung, die dem inszenatorischen Zugriff auf das musikalische Material zumeist zwischengeschaltet ist und schließlich (quasi als Kontrollinstanz mit Vetobefugnis) die Aufführung dirigiert, so kein Äquivalent im Schauspiel hat.

Darüber hinaus spielt in Bezug auf die ‚Unantastbarkeit‘ des musikalischen Materials die Repertoire-Hoheit im Musiktheater hierzulande eine wesentliche Rolle, die weitaus stärker ausgeprägt ist als im Sprechtheater. Uraufführungen zeitgenössischer Opern schaffen es seltener in den regulären Spielbetrieb und werden, wenn, dann meist von Jungen Opern in Auftrag gegeben. Insofern kommt dem historischen Repertoire im Musiktheater eine Bedeutung zu, die zwar historisch so alt nicht ist, die aber dennoch den Diskurs über das Musiktheater sowie dessen Wahrnehmung dominiert. Das erschließt, weshalb die im Musiktheater häufig so vehement geführte Werktruedebatte beharrlich sakrale Züge zu tragen scheint. Das Werk – insbesondere das Repertoire aus dem späteren 18. und 19. Jahrhundert – gilt als höchste Autorität und jeglicher Eingriff a priori als diesem unterlegen. Dass dabei historische Zusammenhänge vermischt werden, indem die dem 19. Jahrhundert entstammende und vor allem im nachfolgenden Jahrhundert rezipierte Idee des Geniebegriffs und damit verbunden einer vermeintlichen Authentizität der musikalischen Darstellung stillschweigend auf die komplette Musikgeschichte übertragen wird, ist die Crux dieser Diskussion. Die kombinatorischen Verfahren des Pasticcio im Barock oder die nicht selten vom Komponisten selbst erstellte Vielzahl an Fassungen sind nur zwei prominente Tatsachen aus der Kompositionsgeschichte, die eine „Geschlossenheit des Werkbegriffs“ infrage stellen.⁴⁵ Selbst bei Wagner findet Robert Sollich noch einen offeneren Werkbegriff vor, als er dem Komponisten schlechthin und posthum in der Werktruedebatte unterstellt wird:⁴⁶ So lässt sich den ‚Genies‘ des 19. Jahrhunderts eine Anpassung ihrer Partituren an die

⁴⁵ Hartung: 133

⁴⁶ Sollich: 55

konkreten Umstände einer Aufführung nachweisen, wie es Thomas Seedorf mit Richard Wagners „aufführungspraktischem Pragmatismus“ zusammenfasst.⁴⁷

Interessanterweise wird von den Befürwortern einer solchen Unantastbarkeit der Partitur explizit der Begriff der Heiligkeit verwendet, um eine vermeintliche Sonderstellung der Oper in Bezug auf das Drama zu konstatieren – so z.B., wenn von den „Heiligtümern unserer Kultur“ die Rede ist (Elke Heidenreich). Oder wenn Carl Hegemann behauptet, ihm wären selbst „eingefleischte Wagnerianer“ lieber als „formal anspruchsvolle Profanität“, weil es doch um „heilige Handlungen“ in eben dieser „profanisierten Gesellschaft“ zu gehen hat.⁴⁸ Diese Haltung steht in der Tradition Wagners, Kunst mit religiösen Zügen zu versehen. Das spiegelt sich vor allem in der Rezeption wider: So kritisiert Nietzsche an Wagner, seine Oper sei „die Oper der Erlösung“⁴⁹. Analog dazu wird Bayreuth in den Feuilletons häufig als ‚Pilgerstätte‘ bezeichnet. Eine religionsgeschichtliche Analogie auf ein solches musiktheatrales Heiligkeitsdispositiv eröffnet Sollich mit einer historischen Einordnung des Werkbegriffs, indem er eine Parallele von der Diskussion über die musiktheatrale Werktreue hin zur kircheninstitutionellen Hermeneutikdebatte um die korrekte Auslegung der Heiligen Schrift zieht. Auf katholisch-opulente Ausschmückungen folgte protestantische Strenge und Purismus – d.h. mehr Text, weniger Ritual. Die Heilige Schrift – also der Text – galt als neues religiöses Zentrum.⁵⁰ Darin liegt ein spezielles Verständnis von Werktreue als vorrangig *Texttreue* begründet. Gegen eine solche Sakralisierung des Textes ließe sich ein kulturhistorisches Verständnis von Werktreue stellen: Denn wenn Werktreue (anstelle von Texttreue) vielmehr im Sinne der ‚Idee‘ des Werkes gemeint ist, kann der Fokus auf den Werkbegriff die Wirkungsebene einbeziehen. So sind heutige Sehgewohnheiten geprägt von

⁴⁷ Seedorf: 94

⁴⁸ Beyer: 51

⁴⁹ Vgl. Der Fall Wagner von F. Nietzsche

⁵⁰ Sollich: 69

schnellen Wechseln, nicht-linearen Narrationen etc.. Peter Konwitschny begründet auf diese Wese seine Befreiung von einem engen Werkverständnis: „Werktreue heißt für mich, die Reaktion, die Wirkung, die ein Komponist mit seinem Werk bei seinem Publikum auslösen wollte, heute bei meinem/unserem Publikum zu erzielen.“⁵¹

Diese formalen Argumente für eine Enthierarchisierung des Werktextes im Musiktheater werden konterkariert durch institutionelle Herausforderungen im künstlerischen Betrieb. So verhindern Produktionsspezifika der Oper wie die Vielzahl an Gewerken, Räumlichkeiten sowie musikalischen Körperschaften wie Chor und Orchester einen flexiblen Umgang mit dem Werk. Darüber hinaus werden postdramatische Herangehensweisen an ein Werk von Operninstitutionen, wenn nicht budgetäre Argumente angeführt werden, oft unter Verweis auf den Publikumswillen abgeschmettert.⁵² Zudem ist auch eine Offenheit und entsprechende performative und/oder sprachliche Kompetenzen bei Instrumentalist:innen und Sänger:innen innerhalb des Opernensembles nötig, um einen freien Umgang mit dem Werk auf tragbare Aufführungsfüße zu stellen. Das hat zur Folge, dass sich postdramatische Ansätze häufig *neben* den Operninstitutionen abspielen. Insbesondere in der freien Szene: Hier etablierten sich postdramatische Eingriffe in das musikalische Material nicht nur früher, sondern sind auch bis heute stärker verbreitet. Anders als im Schauspiel ist die freie Szene für ein progressives Musiktheater daher eine Möglichkeit, einen radikalen Weg im Umgang mit dem Repertoire zu verfolgen. Gewissermaßen ließen sich manch postdramatische Inszenierungspraktiken in der freien Szene auch ökonomisch erklären, aus einem Mangel an Mitteln heraus und damit verbunden einer Dringlichkeit, sich einem Werk experimenteller anzunähern. Das

⁵¹ Konwitschny: 100

⁵² Und die Publikumszahlen – so schlägt das größtenteils ältere Publikum der Opernhäuser zahlentechnisch (noch) die Besucher:innen freier-Szene-Projekte (wobei die demographische Ausstülpung uns noch eine Weile begleiten wird), und auch politisch sind die Häuser präsenter und mit effektiveren Sprachrohren ausgestattet.

kann sich bspw. in einer aus Kostengründen notwendigen Reduktion des Orchesters und/oder der Sänger:innenbesetzung äußern. Auch die in freien Produktionen oft nicht besetzte Position der musikalischen Leitung mag eine Begünstigung hierarchiefernerer Zugriffe auf die Partitur sein. Aber auch andere Ausweichbewegungen finden statt. Denn wenn nicht die freie Szene, so zeigt sich eine Eingemeindung postdramatischer Musiktheateransätze durch das Schauspiel. Schon in der Praxis der historischen Avantgarde war ein interdisziplinärer Ansatz zentral (siehe z.B. Revue als Form). Vor allem aber durch die interdisziplinäre Öffnung postdramatischen Theaters verschwamm die Grenze zwischen Performance, Sprech- und Musiktheater: Musikalisierung oder die „Musik mehrerer Sprachen“ bei Lehmann⁵³ sowie Roesners COMPOSED THEATRE führen diese Richtung weiter. Ein realer Nebeneffekt davon ist, dass das Musiktheater durch die Auslagerung innovativer Inszenierungsansätze, auf ein vor allem jüngeres Publikum zugunsten von Sprechtheater, Performance und freie Szene verzichtet.⁵⁴

Während nun in den letzten Jahren, allen Widrigkeiten und Hindernissen zum Trotz, dennoch eine postdramatische Musiktheaterinszenierungspraxis langsam auch in die Opernhäuser einzudringen beginnt (siehe Hartungs Liste an postdramatischen Musiktheaterinszenierungen), gibt es bislang noch verhältnismäßig wenig theoretische Abhandlungen zum Phänomen bzw. zu Schwerpunkten postdramatischer Musiktheaterinszenierung. Im Folgenden werden zwei diesbezügliche Ansätze des Postdramatischen, die für die Musiktheaterinszenierungspraxis von Relevanz sind, kurz vorgestellt und exemplarisch auf ihre genuin musiktheatralen Enthierarchisierungsstrategien im Umgang mit dem Werktext beleuchtet. Beide Ansätze – sowohl Hartungs

⁵³ Lehmann: 268

⁵⁴ Zur Altersstruktur von Opernbesucherinnen: [https://www.kulturmanagement.net/Themen/Das-Publikum-von-Theater-und-Oper-Soziale-Zusammensetzung-und-die-Wirksamkeit-von-Zugangshuerden,2132#:~:text=Hochgerechnet%20auf%20die%20nächsten%2010,3\).&text=Mit%20dem%20AltAl%20der%20Besucher%20korrespondiert%20die%20Besuchshäufigkeit](https://www.kulturmanagement.net/Themen/Das-Publikum-von-Theater-und-Oper-Soziale-Zusammensetzung-und-die-Wirksamkeit-von-Zugangshuerden,2132#:~:text=Hochgerechnet%20auf%20die%20nächsten%2010,3).&text=Mit%20dem%20AltAl%20der%20Besucher%20korrespondiert%20die%20Besuchshäufigkeit)

konzeptuelle und eng an Lehmann orientierte Analyse mit der Regisseurin im Zentrum als auch Beyers performativer Ansatz – verfolgen das Ziel einer Infragestellung der bisherigen Inszenierungs- und Produktionshierarchien sowie die Arbeitsweisen speziell im Musiktheater.

Enthierarchisierungsansatz I: Die Partitur

Ulrike Hartung fokussiert sich in POSTDRAMATISCHES MUSIKTHEATER auf die Gretchenfrage postdramatischen Musiktheaters: Wie hältst du's mit der Partitur?, und geht analog zu Lehmann von der Praxis aus. Für ihre Analysen stellt sie Eingriffe ins musikalische Material in den Mittelpunkt des Geschehens und verfolgt diese praxisnah anhand ausgewählter Inszenierungsbeispiele, die im Stadttheaterkontext entstanden sind (Opern-, aber auch Schauspielhäuser) und meist von einschlägig bekannten Regisseur:innen verwirklicht wurden. Ebenso stark an Lehmann orientiert, konzentriert sich Hartung auf die Opposition von Komposition und Regie, Werk und Aufführung als Zielpunkt einer notwendigen Enthierarchisierung. Dabei behandelt sie das postdramatische Musiktheater vor der Folie des (historischen) Phänomens des Regietheaters, welches den musikalischen Text als Grundlage beibehält und mit und visuellen Mitteln zu ‚aktualisieren‘ sucht – und damit eben gerade (noch) keine Enthierarchisierung des Werktextes anstrebt.

Postdramatische Enthierarchisierung des Textes im Musiktheater verbindet sie eng mit der Frage der Autorinnenschaft und in diesem Sinne der Neuordnung bisheriger Produktionshierarchien. In ihrer im Vergleich zu Lehmann weniger umfangreichen, dafür klarer auf die Kernfrage fokussierten Analyse wird das potenzielle Dilemma von Enthierarchisierung, verstanden als Umkehrung bestehender Hierarchien, gut sichtbar. War der Begriff der Autorschaft bislang v.a. an den Namen des oder der Komponistin eines Werkes geknüpft, so verschiebt sich der Fokus nun hin zur Regisseurin (und/oder der musikalischen Leitung,

häufig Anwalt des – in den meisten Fällen bereits im Jenseits weilenden – Komponisten). Für den postdramatischen Ansatz erscheint insofern die Position der Regie federführend: Explizit wird diese neue Machtverteilung bei ihr mit „Regie als Autorschaft“⁵⁵ betitelt, denn insbesondere dann, wenn die Partitur in postdramatischer Manier zum Material wird, kommt der Regie als personifizierte Inszenierungskonzeption eine übergeordnete künstlerische Stellung zum (wie gesagt, in der Regel bereits verstorbenen) Komponisten zu. Damit bezieht sie sich stets eng auf Lehmann, der ebenfalls von der Regie als Referenzpunkt postdramatischer Theateraufführungen ausgeht (siehe sein Namenkatalog, der unter dem Begriff „Theatermacher“ Regisseure, Choreographinnen und Performance-Künstler:innen fasst)⁵⁶. So sind bei Hartung alle Inszenierungsbeispiele ihrer Studie an Regisseur:innen geknüpft, die diesbezüglich das Inszenierungskonzept verkörpern und kommunizieren – sie erscheinen damit auch als Entscheidungsträger:innen hinsichtlich einer Enthierarchisierung des Materials.

Aufgrund dieser Engführung postdramatischen Musiktheaters auf die Ebene der Regie und des Konzepts, werden weitere bei Lehman untersuchte Bereiche wie die Ebene der Darsteller:innen oder des Raums, hier nicht gesondert thematisiert. So findet insbesondere Lehmanns Kapitel über den Körper bei ihr kein Äquivalent. Auf darstellerisch orientierte Techniken wie eine Infragestellung normativer Gesangstechniken in der Oper, beispielsweise durch eine Fokusverschiebung auf die Gesangsstimme als körperbasiert (= Präsenz) anstelle als repräsentative Funktion⁵⁷, geht Hartungs konzeptueller Zugriff nicht ein – ebenso wenig wie auf die räumliche Gestaltung, auf die Rolle des Publikums innerhalb einer Musiktheateraufführung als weiteres Analysefeld einer Enthierarchisierung des Notentextes, sowie auf kollektive Arbeitsweisen im

⁵⁵ Hartung: 60

⁵⁶ Kollektive werden als separate Rubrik der Liste geführt.

⁵⁷ Mersch: 213

Musiktheater im Hinblick auf einen nicht-hierarchischen Umgang mit den Mitteln der Aufführung. Hierbei ist anzumerken, dass Kollektive im Schauspiel noch immer deutlich weiter verbreitet sind als im Musiktheater, wenngleich sie aktuell zunehmend auch ins Musiktheater und dessen Institutionen Eingang finden (siehe im deutschsprachigen Raum z.B. Hauen und Stechen, kainkollektiv, Staatsoper24 oder Kommando Himmelfahrt).

Enthierarchisierungsansatz II: Die Aufführung

Die Aufführung als Ereignis steht im Zentrum von Barbara Beyers praktischem Forschungsprojekt, das neben Gesprächen mit Wissenschaftler:innen und Theaterschaffenden als Kern drei Inszenierungen beschreibt, die innerhalb des Forschungsrahmens von drei Teams zu ein und demselben Werk umgesetzt wurden. Wie Hartung, so fokussiert sich auch Beyer auf die Regie: „Im Zentrum der Debatte stand und steht die Arbeit des Regisseurs.“⁵⁸ Jedoch eröffnet ihre Untersuchung des Performativen, anders als die rein konzeptuelle Herangehensweise, weitere Möglichkeiten einer Enthierarchisierung des Werktextes. Diese resultieren aus der Betrachtung der Aufführung als Ereignis und knüpfen insofern an der postdramatischen Fokusverschiebung vom Werktext zum Aufführungsereignis an. So benennt Beyer in der Beschreibung ihres Forschungsprojekts DIE ZUKUNFT DER OPER zwar auch die Frage nach dem Umgang mit der Partitur innerhalb von Repertoire-Inszenierungen, jedoch bringt sie diese in erster Linie einen Zusammenhang mit der performativen Dimension von Oper. Was Lehmann als die „‘Situation’ Theater“⁵⁹ und Fischer-Lichte als „Ereignishaftigkeit“⁶⁰ beschreiben, greift Beyer in ihrer einleitenden Analyse als Wesenszug von Oper (und Theater allgemein) auf: „Einigkeit herrscht allgemein

⁵⁸ Beyer: 14

⁵⁹ Lehmann: 246

⁶⁰ Fischer-Lichte: 29

darüber, dass Opernwerke einer Realisierung auf der Bühne bedürfen, um überhaupt existent zu sein.“⁶¹

Diese „Realisierung auf der Bühne“, oder mit anderen Worten: die Aufführung, ist als Begriff mit einer gewissen Unschärfe behaftet und verdeutlicht so die Komplexität eines postdramatischen Enthierarchisierungsansatzes. Denn der Begriff beinhaltet zwei Prozessebenen. So gilt es zunächst zu unterscheiden zwischen der ‚Aufführung‘ als performatives Ereignis im Hier und Jetzt und der ‚Inszenierung‘ als die geplante (und geprobt) Aufführungsidee. Annemarie Matzke weist auf diese Problematik hin und trennt dabei als drittes Glied im Gefüge die ‚Proben‘ ab, die zur Inszenierung führen (und ihr damit gewissermaßen zugehörig sind), welche wiederum mit der Premiere als abgeschlossen betrachtet wird. Alle weiteren Aufführungen sind davon unberührt bzw. stehen separat. Das Konzept der Inszenierung als „Werk des Regisseurs“ erhält seine Legitimation aus dem zu begegnenden Vorwurf an das Theater, es sei „Kunst ohne Werk“.⁶² Damit wird eine Inszenierung zu einem Produkt, das (im Verständnis von Marx) unabhängig von der Aufführung konsumierbar ist.⁶³ Auch bei Fischer-Lichte findet sich diese Unterscheidung zwischen Aufführung und Inszenierung: Im Gegensatz zur Inszenierung manifestiert sich in der Aufführung das Wesen der Ereignishaftigkeit. Eine Aufführung ist damit gewissermaßen nicht wiederholbar: Denn Teil an dem „Ereignis“ haben alle Akteur:innen auf der Bühne sowie an just diesem Abend anwesenden Zuschauenden. Eine Situation, die „Frei- und Spielräume für nicht-geplante, nicht-inszenierte Handlungen, Verhaltensweisen und Ereignisse öffnet“.⁶⁴

Beyer geht in ihrem Forschungsprojekt insbesondere auf das Singen als performatives Element der Aufführung, d.h. als Ereignis zwischen Darstellenden

⁶¹ Beyer: 15

⁶² Matzke: 100 f.

⁶³ Matzke: 164

⁶⁴ Fischer-Lichte: 327

und Publikum und insofern aus der Wahrnehmungsperspektive heraus betrachtet, ein. Im Gespräch mit Clemens Risi beschreibt sie die Stimme des Opernsängers als „Materialität der Ereignisse im Theater“⁶⁵. So stellen die drei Inszenierungen, die im Rahmen ihres Forschungsprojekts stattfinden, als eine Gemeinsamkeit jeweils die Körperlichkeit des Singens bzw. die Realität des Sängers oder der Sängerin in den Vordergrund. Ob deren biografischer Hintergrund (Clara Hinterberger), die Darstellung von Oper als Ritual und Gemeinschaftserlebnis auf der Basis von körperlicher Co-Präsenz (Margo Zalite) oder Freiheiten der Darstellerinnen während der Aufführung innerhalb eines vorab festgelegten Regelkatalogs (Michael von zur Mühlen). Als ein wesentlicher Forschungsansatz der drei Projekte, insbesondere des letzten, steht also – trotz des generellen Fokus' auf die Regie – eine Enthierarchisierung des Regisseurs kraft Form und Wesen der Aufführung. Insbesondere die improvisatorischen Freiheiten innerhalb eines konzeptuellen Rahmens fokussieren eine auf struktureller Flexibilität basierende Lesart von Enthierarchisierung. Barbara Beyer fasst diese Dynamik in Bezug auf die Inszenierung Michael von zur Mühlens *Cosi fan tutti* folgendermaßen zusammen:

*Was sich dann während der Proben entwickelt hat und bei jeder Vorstellung teilweise neu entsteht, ist durchaus dem spontanen Spiel der Akteure überlassen. Das Prozesshafte und Zufällige ermöglicht eine Vielfalt lesbarer Bedeutungen und schafft neue Bedeutungsebenen.*⁶⁶

Insofern ist der Denkmittelpunkt der Aufführung wegweisend für ein umfassendes Verständnis von Enthierarchisierung als Struktur und Prinzip der potenziellen Beweglichkeit, das gilt für das Musiktheater gleichsam wie für das Sprechtheater. Gerade jedoch im Musiktheater mit seinen besonders starren Hierarchien kann dem Fokus auf die Aufführung eine funktionale Rolle bei der Enthierarchisierung des Werktextes zukommen, da die Aufführung

⁶⁵ Beyer: 277

⁶⁶ Beyer: 216

gewissermaßen vermag, sich zusätzlich zum postdramatischen Konzeptansatz, der Kontrolle durch das Konzept zu entziehen. So ist, und das stellt sich aufgrund der vielen Beteiligten und der komplexeren musikalischen Strukturen als deutlich herausfordernder dar, auch im Musiktheater erst mit der Enthierarchisierung *aller* Akteur:innen eines Produktionsprozesses – also unter mitgestaltendem Einbezug der Darsteller:innen und des Publikums –, Lehmanns „Enthierarchisierung der Theatermittel“ gewährleistet. Eine Enthierarchisierung, zu der ebenso das Regieteam gehört.

In den beiden Publikationen wird deutlich, dass eine postdramatische Inszenierungspraxis im Musiktheater derzeit überschaubar ist. Weshalb ebenso auf der wissenschaftlichen Ebene die Auseinandersetzung und Analyse mit einer postdramatischen Musiktheaterinszenierungspraxis so zaghaft vonstatten geht, kann sich aus der Summe der oben genannten praktischen, historischen und ästhetischen Faktoren erklären lassen. Nicht zuletzt macht jedoch die theoretische Literatur deutlich, dass, analog zum postdramatischen Schauspieldiskurs, auch im Musiktheater der Ursprung wissenschaftlicher Auseinandersetzung in der Praxis liegt. Das spielt den Ball in die Theaterinstitutionen. Gerade die Dramaturgie kann mit richtungsweisenden Inszenierungsansätzen und Rahmenkonzeptionen maßgeblich die Weichen stellen – für einen postdramatischen Umgang mit der Partitur, aber eben auch für die konzeptuelle ‚Königsdisziplin‘ einer Enthierarchisierung mittels und durch die Aufführung.

1.3. Ernsthaftes Theater (Leerstelle Komik)

Eine Aufwertung der Aufführung und damit verbunden das ‚Zufällige‘ und ‚Spontane‘, also das Nicht-Kontrollierbare, wurde historisch stets vor allem den Komödien zugesprochen. Umso interessanter, dass die postdramatische Theatertheorie auf Komik und Komödie in seinen Analysen nicht eingeht bzw. keine diesbezüglichen Verbindungslien zieht. So haben alle bis zu dieser Stelle

beschriebenen postdramatischen Ansätze gemeinsam, dass ihr Fokus auf ernsthaften Theaterformen liegt. Die Komödie und ihre Geschichte wird in dieser Analyselinie nicht einbezogen. Postdramatisches Theater also ein Theater des Tragischen? Obwohl es einschlägige Regieteams und Inszenierungen mit relevanter komischer Intention gibt (bspw. Marthaler, Kosky, Fritsch, um nur die bekanntesten zu nennen), und obwohl eine historische Korrelation von einer im Zentrum stehenden Aufführung und Elementen des Komischen existiert (insbesondere das im Folgenden noch genauer zu betrachtende Theater der komischen Figur), hat es das postdramatische Theater geschafft, in der Theorie die Komik elegant zu umschiffen. Nicht Lachen oder Kontrollverlust, sondern Ernsthaftigkeit wird als erklärtes Ziel postuliert. Schon im Alltagssprachgebrauch ist die Wahrheit im sprichwörtlichen Kontext ‚bitter‘. Und auch Lehmann stellt im Zusammenhang mit der Illusionsbrechung des postdramatischen Theaters eine Analogie zwischen Wahrheit und Ernst her, indem er das Ziel der postdramatischen Illusionsbrechung darin sieht, „Ernst zu gewinnen“⁶⁷.

Neben dieser Thematisierung von Komik ex negativo, widmet sich Lehmanns Kapitel *Cool Fun* als einziges Kapitel über den Umweg der Ironie zumindest indirekt dem Thema der Komik. Dabei wird zugleich Ironie als eine Spielart von Komik gekennzeichnet, die, im Gegensatz zum Wesenszug des Happy Ends der Komödien, eng mit einer pessimistischen Weltsicht verbunden ist. *Cool Fun* meint die Suche nach einem „Ausdruck des betrübten, auch verzweifelt aufgedrehten Lebensgefühl“. Vor dem Hintergrund einer vor allem oberflächlichen Spaß vermittelnden Medienwelt entwickelt sich ein ironisierender Umgang mit Unterhaltungsmedien wie Fernsehshows oder Werbeindustrie, der sich aus einem Gefühl der gesellschaftspolitischen Ohnmächtigkeit – dem „Grundgefühl eines unendlichen Mangels an Zukunft“ – speist. Daraus begründet sich eine Ästhetik der „parodistischen Aneignung“ der Medienwelt, hinter deren

⁶⁷ Lehmann: 186

vordergründigem Spaß jedoch „Melancholie, Einsamkeit und Verzweiflung wahrnehmbar“ werden.⁶⁸ Neben der Medienwelt, speist sich diese Ästhetik ebenso aus der Clubkultur und ist in der bis heute prägnanten Theaterästhetik der Berliner Volksbühne wiederzufinden. Lehmann vergleicht die Ästhetik des *Cool Fun* über ebenjenes parodistischen Zugriff mit der Funktionsweise von Formen des Kabaretts und der Komödie – wobei er den *Cool Fun* explizit nicht als solche selbst bezeichnet. Zwar findet auch hier Lachen statt, was gemeinhin mit Formen des Komischen und der Komödie verbunden wird. Jedoch scheint Lehmann die Ironie von den bisherigen Gattungen des Komischen abgrenzen zu wollen. So verwendet er an keiner Stelle den Begriff der Komik, sondern anstelle dessen stets Begriffe wie Sarkasmus und Ironie. Bezeichnend ist auch eine Formulierung, die diese Ästhetik als „Durst nach Fun“ bezeichnet – eine Suche nach etwas woanders Liegendem, das scheinbar im Hier und Jetzt nicht zu finden zu ist.

Der Begriff der Ironie wird auch bei Hartung benannt, und zwar in Bezug auf das postdramatische Musiktheater von Frank Castorf⁶⁹ (als langjähriger Leiter der Volksbühne ebenjene *Cool Fun*-Ästhetik verkörpernd, der auch Musiktheaterinszenierungen umgesetzt hat). Zwar fokussiert sich Hartungs Forschung ganz klar auf die Frage von Material und Formen der Intermedialität. Dennoch werden in den beiden Kapiteln KOMBINATIONEN und DE-KONTEXTUALISIERUNG, welche sich den an Unterhaltungstheater anlehnenden und daher humorvoll rezipierten Inszenierungen von Kosky und Marthaler widmen, Formen der musikalischen Komödie wie Vaudeville und Musical als Inspiration und komparativer Referenzpunkt benannt. In ihrer Analyse der klar komischen Inszenierungen *Poppea* von Barry Kosky sowie *Herzigin von Gerolstein* von Christoph Marthaler steht nicht die Komik, sondern der Aspekt ihres jeweiligen Umgangs mit dem musikalischen Material im Zentrum – die

⁶⁸ Lehmann: 214

⁶⁹ Hartung: 160

inhärente Rolle von Komik oder auch die historischen Wurzeln der Komödie sind nicht Gegenstand der Betrachtung und würden auch den Rahmen ihrer umfassenden Analyse sprengen. Dabei verweist die von Hartung zitierte Intention Koskys auf ein interessantes und vor allem tieferliegendes Dilemma im Umgang mit Komik und Komödie, das sich nicht zuletzt auch grundsätzlich im postdramatischen Diskurs widerspiegelt. Aus der Sonderstellung Koskys als (ehemaliger) Intendant der Berliner Komischen Oper, spricht er hier das Kernproblem einer Hierarchie zwischen E- und U-Musik – und damit implizit einer diskursiven Abwesenheit von Komik – an:

Ein großes Problem in der deutschen Kultur ist diese Trennung zwischen E und U. Das ist eine Sackgasse und war auch nicht immer so. In den 20er und 30er Jahren war es auch in Deutschland ganz anders. Etwas ist passiert in der Nachkriegszeit, das Kulturverständnis hat sich komplett geändert aus vielfältigen Gründen.⁷⁰

Historisch betrachtet reicht das (hier beschrieben als spezifisch deutsches) Problem mit der Komik und der Komödie weit tiefer in die Vergangenheit als in die von Kosky zitierte Nachkriegszeit zurück. Denn die Wurzeln einer Skepsis bis hin zu einer Abwertung von Komik findet sich bereits in den Leitlinien des bürgerlichen Theaters der Aufklärung, denen Lachen und Komik als das Anarchische und Unkontrollierbare galt und somit aus dem Kanon deutschsprachiger Theaterliteratur im sprichwörtlichen Sinne hinausrationalsiert wurden.

Zunächst aber liefert der Sprachgebrauch des Dramenbegriffs eine Begründung für die Komikferne im Theaterdiskurs. Dass der Begriff sowohl der Werktreuedebatte als auch dem postdramatischen Theater sowie wiederum der Argumentation seiner Kritiker zugrunde liegt, verweist auf eine gewisse begriffliche Unschärfe. So ist das Wort *Drama* etymologisch doppeldeutig: Bezeichnet die dramatische Literatur bei Aristoteles die Textform, die im

⁷⁰ Hartung: 156

Gegensatz zum Epischen und Lyrischen steht, und insofern sowohl die Komödie als auch die Tragödie als Gattung meint, so ist andererseits das „Drama“ historisch der Begriff speziell für das ernste (und tragische) bürgerliche Schauspiel seit dem 18. Jahrhundert. Darauf bezieht sich auch Lehmann, wenn er darüber hinaus noch auf den alltagssprachlichen Gebrauch des Begriffs ‚dramatisch‘ referiert: „Was für ein Drama“, „dramatische Entwicklungen“⁷¹ – hier sind definitiv keine, wie er selbst festhält, „komischen Verwicklungen“ gemeint. Mit den Wortfeldern von „Leiden“ und „Erregung“ nimmt diese Alltagsebene einen direkten Bezug zum bürgerlichen, d.h. ernsten, Drama des 18. Jahrhunderts. In der Tradition der neueren Geschichte ist für das Drama also gleichsam wie mit dem post- im Namen zunächst einmal (kraft der Terminologie) der Ernst die Referenz. Aber ebenso die bald darauf erschienene prominente Kritik am postdramatischen Theater von Bernd Stegemann NACH DER POSTDRAMATIK von 2008 zieht als Argument für ihren Vorwurf an das postdramatische Theater, es laufe mit seiner Selbstreferenzialität ins Leere, die Tragödie heran: Diese erschaffe mittels der Zutaten „Figur“ und „dramatischer Situation“ eine Beschreibung von Welt, die das postdramatische Theater verkenne.⁷² Auch hier bleibt also die ernste Gattung der Bezugspunkt.

Die Erklärungen dafür führen in ebenjene Zeit des bürgerlichen Dramas zurück. Eine theatergeschichtliche Ursache für ein Unbehagen gegenüber Komik lässt sich in der damaligen Tradition der sogenannten ‚Allgemeinen Ständeklausel‘ des 18. Jahrhunderts finden, die die hierarchische Struktur der damaligen Gesellschaft verdeutlicht. Diese besagte, dass das Personal der Tragödie aufgrund der größeren Fallhöhe dem Adel vorbehalten sei, während das der Komödie für die einfachen Bürger:innen bestimmt ist („weil es wider die Ehrerbiethung läuft, die man den Großen dieser Welt schuldig ist, sie als auslachenswürdig vorzustellen“, so Gottscheds Begründung)⁷³. Die Wurzeln der Ständeklausel oder

⁷¹ Lehmann: 52

⁷² Stegemann: 7

⁷³ Vgl. Gottsched 11/17

des Prinzips der Fallhöhe reichen geschichtlich wiederum weiter zurück. So beruft sich dieses Schema auf Aristoteles, deutet seine Charaktereinteilungen aber sozial, sodass am Ende – kurzgefasst – eine Konzeption der Adligen als die besseren Menschen steht: Ihre Schicksale haben die Größe, um in Tragödien behandelt zu werden. In der Konsequenz bedeutet das eine höhere Wertung der Tragödie vor der Komödie. Das aufstrebende Bürgertum im 18. und 19. Jahrhundert griff diese Hierarchie auf und passte sie an die eigene neue Stellung an, indem es die Tragödie nun für sich reklamierte. So konnte es seine neue gesellschaftliche Stellung untermauern und die neuen ‚besseren Menschen‘ sein. Michail Bachtin sieht damit einhergehend eine schleichende Banalisierung des Komischen seit dem 17. Jahrhundert: „Wesentliches und Wichtiges, die Geschichte und ihre Protagonisten (Könige, Heerführer, Helden) sind nicht komisch. Der Bereich des Lachens ist eingeschränkt auf private und gesellschaftliche Laster.“⁷⁴ Dass sich im Jahr 2024 nun die Jahrestagung der dramaturgischen Gesellschaft das Thema ‚Humor und Klasse im Theater‘ vornimmt, kann als eine spannende Reflexion genau dieser geschichtlichen Entwicklungslinie gesehen werden.

Fiebach verortet die an gesellschaftliche Zustände anknüpfende Trennung von Komik und Tragik bereits im 16. Jahrhundert und nennt neben der Assozierung des Ernsthaften mit dem Produktiven insbesondere die aufstrebenden Wissenschaften und die damit einhergehende Rationalität als Wurzel ‚rigoroser Dogmatik‘. Eine sich auf Rationalität berufende Hierarchie konnte sich gerade deshalb durchsetzen, lag doch nicht nur die ökonomische, sondern auch die diskursive Macht in den Händen der Aristokratie und später des Bürgertums.⁷⁵ Denn für die Emanzipation des Bürgertums im 18. Jahrhundert spielte das Bildungsideal der Aufklärung eine wesentliche Rolle, welches – mit einer gewissen kognitiven Dissonanz aufgrund des eigentlich emanzipatorischen

⁷⁴ Bachtin: 117

⁷⁵ Fiebach: 106 f.

Kerns dieses Bildungsides als verbunden⁷⁶ – für eine weiterhin hierarchisch organisierte gesellschaftliche Struktur herangezogen wurde. So galt der Aufklärung Rationalismus als hohes Gut und in diesem Sinne sollte sich auch die Kunst als regelhaft und nachvollziehbar, nach strengen Kriterien analysierbar sowie klar vermittelbar darstellen. Gottscheds Regelpoetik steht insofern exemplarisch für das Bestreben der Aufklärung und insbesondere der Wissenschaften, universelle Prinzipien zu entwickeln und eine rational zu fassende Kunsttheorie zu etablieren.

Da seine Regelpoetik eine Hoheit des Textes propagierte, richtete sie sich vor allem gegen eine Eigenständigkeit der Aufführung. Denn die in den Komödien vorherrschende Form der Improvisation stellte kraft ihres Wesens eine Gefahr für den Text dar. So fällt Gottsched für diejenigen Komödien, die nicht nach den Regeln der Vernunft angefertigt sind, ein hartes Urteil, indem er sie als nichts anderes als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustige, bezeichnet.⁷⁷ Besonders Harlekinaden galten der neuen Aufklärung als „irrational“ und daher „unkultiviert“, fasst Müller-Kampel diese Ablehnung zusammen, die schlussendlich ihre symbolische Vollendung in der allegorischen Vertreibung des Hanswurst durch die Neuberin fand.⁷⁸ Das Hauptargument für die Ächtung des Theaters der komischen Figur findet sich dabei genau in jener Sprengkraft begründet, die einer Aufwertung der Aufführung zugrunde liegt. So richteten sich Gottscheds „Literarisierungsmaßnahmen“⁷⁹ explizit gegen den inszenatorischen Kontrollverlust durch die Freiheiten eines Stegreifspiels, der als klarer Gegner des aufklärerischen Rationalismus und seinem Bildungsbestreben identifiziert wurde. Insbesondere die Unkontrollierbarkeit der Aufführung und damit das fragliche

⁷⁶ Siehe dazu Graeber/Wengrow, die die – weit radikaleren – Wurzeln der europäischen Aufklärung in den indigenen Gesellschaften Nordamerikas verorten.

⁷⁷ Vgl. Gottsched 11/8

⁷⁸ Müller-Kampel (2012): 31

⁷⁹ Müller-Kampel (2010): 6

Gelingen der Inszenierung waren Stein des Anstoßes, was durch die neue hierarchische Vormachtstellung des Textes eingehetzt werden konnte. Matzkes Analyse der Leseproben unter Goethe in Weimar verdeutlichen diese Fokusverschiebung, nämlich dass es nur „durch ein ‚gewissenhaftes In-Scenesetzen‘ [...] möglich sei, jener ‚Unsicherheit‘ (der Aufführung) Herr zu werden.“⁸⁰ Mit der Zähmung der Aufführung mittels der Kontrolle über die Inszenierung setzt sich also spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts ein Literaturtheater durch, in welchem der Text heilig und die Leseprobe zum „Abendmahl“ mutiert – „statt Wein und Brot wird der dramatische Text wie eine heilige Schrift herumgereicht.“⁸¹

Gewissermaßen schlägt schließlich der Enthierarchisierungsimpetus des postdramatischen Theaters eine Brücke zu dieser vor-literarischen Theaterkultur und dessen vor vierhundert Jahren in Europa etablierten unsakralen Verhältnis zwischen Text und Aufführung, um, nun unter neuen Vorzeichen, eine Aufwertung der Aufführung mit allen damit verbundenen enthierarchisierenden Konsequenzen vorzunehmen. Explizit wird dabei die Theatertradition der komischen Figur als ein Bezugspunkt genannt. So beobachtet Fiebach,

*„dass in der Suche nach einem nicht entfremdeten und nicht-fragmentarisierten Kunsttheater in Europa bis heute immer wieder auf vorbürgerliche oder nicht-bürgerlich determinierte Künste geschaut wird und von ihnen wesentliche Impulse erwartet werden.“*⁸²

Die historische komische Figur und ihre Verkörperung ebenjener von Goethe geächteten ‚Unsicherheit‘ wirft also die Frage nach der Relevanz – und der Brisanz – von Komik und Lachen im Kontext von Enthierarchisierung auf. Insbesondere die Korrelation der Aufführungsstrategien der komischen Figur mit der Prozesshaftigkeit des postdramatischen Theaters, die schließlich als Prinzip struktureller Beweglichkeit gelesen werden können, ist insofern maßgeblich, um

⁸⁰ Matzke: 160

⁸¹ Matzke: 192

⁸² Fiebach: 357

eine erweiterte Perspektive auf den postdramatischen Enthierarchisierungsbegriff zu entwickeln.

2. DIE KOMISCHE FIGUR ALS PERFORMATIVES MOTIV

Das Theater der komischen Figur, das seinen Höhepunkt im 16./17. Jahrhundert verzeichnete und deren bekanntester Vertreter hierzulande Hanswurst ist, wird übergreifend oft unter dem Begriff *Commedia dell'arte*⁸³ erfasst. Die Theaterform kennzeichnet sich durch die herausragende Rolle der sogenannten komischen Figur, bekannt unter den weiteren Namen Arlecchino, Harlekin, Buffon, Tabarin, Pickelhering etc., deren gemeinsame Kernkompetenz in ihren relativen formalen Freiheiten im Spielgefüge der Aufführung besteht und der aufgrund ihrer theatralen Beweglichkeit eine enthierarchisierende Dimension zugesprochen werden kann.

Wie der Name schon verdeutlicht, ist ein wesentliches Merkmal der komischen Figur auf dem Theater das Mittel der Komik. Damit entwickelte sich diese Figur vor dem Hintergrund einer Zeit, in der Komik in der Literatur eine bedeutsame Rolle spielte, die sich wiederum auf die epistemologischen Betrachtungen über Komik aus der Antike bezieht. Insbesondere Mikhail Bachtin befasste sich mit der Philosophie der frühen Neuzeit und ihrer literarisch gespiegelten Lachfreudigkeit. Aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts – und politisch gelesen vor dem Hintergrund einer zensurkompatiblen Kritik an der Sowjetdiktatur – zog Bachtin die Literatur von Rabelais für die Theorie einer enthierarchisierenden Funktion von Komik heran. Dabei beschreibt er das Lachen zunächst als umfassenden Erkenntniszugang:

*(Lachen ist) eine Form der Wahrheit über die Welt im Ganzen, die Geschichte und den Menschen; es vermittelt eine besondere Sichtweise der Welt, sieht sie anders, aber nicht weniger richtig als der Ernst.*⁸⁴

Die epistemologische Dimension, die er dem Lachen zuspricht, begründet er unter anderem mit der antiken Philosophie, insbesondere mit Aristoteles, der das

⁸³ Darunter werden regionale Bezeichnungen subsumiert wie die deutsche Hanswurstiade oder das französische Jahrmarktstheater.

⁸⁴ Bachtin: 117

Lachen als evolutionäre Errungenschaft allein des Menschen betont („homo ridens“). So bezieht sich also die „Lachkultur des Humanismus“⁸⁵ klar auf die Antike, allen voran auf die Philosophien Aristoteles', Hippokrates' und Demokrits, die dem Lachen jeweils eine wesentliche Bedeutung hinsichtlich Verstandesgabe, Heilkraft bzw. philosophischer Weltanschauung zusprechen. Und so lässt sich in dieses antike Verständnis auch die bis heute durchscheinende etymologische Wurzel des Begriffs ‚Witz‘ einordnen, die Lachen mit Verstand verknüpft.⁸⁶ Denn die Ausgangsbedeutung von ‚Witz‘ leitet sich von Wissen her und wurde insofern ursprünglich als Synonym für Klugheit und Geistreichtum verwendet: ‚gewitzt‘ im Sinne von clever ist heute immer noch im Sprachgebrauch. Vor dem Hintergrund dieser historischen Lach- und Komikaffinität und damit verbunden der prinzipiellen Funktionalität von Komik und Lachen, ist die Blüte, aber auch die Bedeutung der komischen Figur als formale Instanz zu lesen.

2.1. Die enthierarchisierende Dimension von Komik und Lachen

Die komplexen Mechanismen von Komik und Lachen bilden gewissermaßen die Grundlage für das theatrale Schaffen der komischen Figur. Sowohl Komik als auch Lachen sind in ihrer Funktionalität und Wirkweise ambivalent, wobei die ihnen zugesprochene unkontrollierbare, ungezähmte – und damit immanent anarchische Dimension, in der Literatur hochfrequent analysiert wird. So wird der Komik und dem Lachen in Philosophie und Literatur in verschiedenen geschichtlichen Kontexten immer wieder eine enthierarchisierende Dimension zugeschrieben: Da ist Nietzsche, der die Idee des weltanschaulichen Lachens in der Verbindung von Lachen und Weisheit⁸⁷ aufgreift, oder Baudelaire, der von „wilder Komik“⁸⁸ spricht und damit Lachen als einen schöpferischen Akt meint.

⁸⁵ Grebe: 187

⁸⁶ Wirth, U.: 11

⁸⁷ Nietzsche (2017): 30

⁸⁸ Baudelaire: 129

Oder wiederum Nietzsche, der in Zarathustra dem Lachen eine Dimension von Macht- und Kontrollverlust zuspricht: „Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tötet man.“⁸⁹

Es zieht sich aber ebenfalls durch die Geschichte der Komiktheorie, dass über eine solche machtkritische und enthierarchisierende Dimension auch kontrovers debattiert wird. Denn auf der anderen Seite wird argumentiert, dass Komik häufig funktionalisiert wird und damit gleichfalls *hierarchisierend* wirkt.⁹⁰ Um sich also der strukturellen Dimension von Komik analytisch anzunähern, müssen beide Dimensionen, die enthierarchisierende wie die hierarchisierende, genauer untersucht werden. Dafür erscheint es sinnvoll, die Ebenen Komik und Lachen gesondert zu betrachten. Denn während Komik stärker in theoretische Diskurse eingebunden ist und zudem häufig als Überbegriff fungiert,⁹¹ wird Lachen mehr dem Körper und dem Unbewussten zugeschrieben. Lachen *kann* ein Ausdruck von Komik sein, muss aber nicht.⁹² So vermag Lachen auch aus anderen, z.B. sozialen Gründen heraus resultieren. Komik und Lachen sind also theoretisch miteinander eng verbunden, jedoch stellen sie jeweils einen anderen Schwerpunkt in den Vordergrund, und korrelieren auf diese Weise gewissermaßen mit den postdramatischen Schwerpunktsetzungen Konzept/Inszenierung und Aufführung.

I) Komiktheorie

Über die Komik existieren zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen aus verschiedenen Blickwinkeln wie Soziologie, Psychologie, Kulturwissenschaft

⁸⁹ Nietzsche (2019): 54

⁹⁰ Müller-Kampel (2012): 7f.

⁹¹ Wirth, U.: 2

⁹² Anschaulich verdeutlicht dies Sheldon Cooper in Big Bang Theory, wenn er den theoretisch perfekten Witz nach allen Regeln der Kunst baut – und dieser offensichtlich nicht lustig ist. Komik entsteht hier auf der Metaebene durch das Lachen über den zum Scheitern verurteilten Versuch, Komik rein aus der Theorie heraus zu erfassen.

usw.,⁹³ die sich diesem auch für das Theater schwer greifbaren Phänomen zu nähern suchen. Zunächst einmal lassen sich ein paar Ausgangsbedingungen des Komischen feststellen. Als fundamental für die Entstehung von Komik nennt von Ahnen die Harmlosigkeit. Nur wenn es nicht um Gefahr für Leib und Leben geht, können wir etwas komisch finden. Die von ihm dargestellte Distanz zum Objekt des Komischen, sei es zeitlich oder räumlich bedingt, beschreibt diesen Zusammenhang.⁹⁴ Eine weitere Bedingung des Komischen ist eine bestimmte Stimmung beim Publikum, die von Freud als „heiter“ bezeichnet wird.⁹⁵ Erwartungshaltung und Framing lenken die Wahrnehmung: In einen Abend, der als Komödie benannt wird, gehen wir anders hinein bezüglich der eigenen Ausgangsstimmung und den Erwartungen als in eine Tragödie. Natürlich können solche Erwartungshaltungen bewusst gebrochen und in Frage gestellt werden, dennoch lenken sie zunächst erstmal die Perspektive der Betrachtung. Darüber hinaus ist eine kognitive Voraussetzung für das Komische ein geteilter Wissens- und Erfahrungshorizont. Über einen Witz lachen wir, wenn er mit unserem Weltverständnis korreliert (sofern nicht gruppenkonstellative Faktoren eine Rolle spielen) – und ein solches Verständnis basiert auf kulturellem Wissen, das auf Makro- ebenso wie auf Mikroebene von Bedeutung sein kann (darauf verweist bspw. der Begriff des ‚Insiders‘). Insofern sagt ein Witz immer auch etwas über die Verfasserin/Erzählerin aus und deren ‚Herkunft‘ (Ethnologie des Witzes). Im Theaterkontext wird beispielsweise, eigene Erfahrung der Verfasserin, über den folgenden Witz eher weniger gelacht:

Heisenberg fährt Auto und wird von einem Polizisten angehalten. Der sagt: "Wissen Sie, dass sie in der geschlossenen Ortschaft 100 km/h gefahren sind?" Darauf Heisenberg: "Verdammt, jetzt weiß ich nicht mehr, wo ich bin!"

⁹³ Vgl. hierzu das Literaturverzeichnis der Überblicksstudie „Komik und das Komische“ von Müller-Kampel.

⁹⁴ Von Ahnen: 218

⁹⁵ Freud: 231

Die Frage zu beantworten, was Komik tatsächlich *ist*, ist offensichtlich ein komplexes und bisweilen widersprüchliches Phänomen. Die Komikforschung blickt auf eine lange und breite Entwicklung zurück. Müller-Kampel zufolge zeichnet sich Komik vor allem dadurch aus, dass sie *a priori* nicht existent ist: „Wenn niemand etwas komisch findet, findet Komik nicht statt“.⁹⁶ Müller-Kampel macht in ihrer Übersicht deutlich, dass Komik keine objektiv essentialistische Tatsache ist, sondern im Gebrauch erscheint, d.h. in der Kommunikation: als Anwendungen komischer Techniken und damit als ein pragmatisches, qualitatives sowie historisch und kontextuell gebundenes Phänomen. Das bedeutet in der Konsequenz, dass Komik grundsätzlich verschiedene Dimensionen beinhaltet und im Sinne eines Werkzeugs sowohl system-subversiv (enthierarchisierend) als auch system-stabilisierend (hierarchisierend) eingesetzt werden kann – je nach eigener Zielsetzung, aber auch je nach Blickwinkel in einer nachfolgenden Analyse. Exemplarisch für die Debatte um die gesellschaftliche Funktion von Komik ist die Karnevalsdebatte nach Bachtin. Ist Komik subversiv da Hierarchien untergrabend oder stabilisierend da Ausbruch nur für eine klar determinierte Zeit: Beides lässt sich auf Basis der Komik herleiten. Eine kritische aber in der Tendenz eher positive Sichtweise in Bezug auf eine enthierarchisierende Dimension von Maskenspielen und sogenannten Verkehrungen vertritt Fiebach: Zwar verweist er auf die „vertrackte Doppeldeutigkeit“ von Verkehrungen, indem „Zeiten kritisch-rebellischer Tätigkeit“ als „Sicherheitsventil“ des Status Quo dienen und damit von tatsächlicher Rebellion abhalten. Jedoch fasst er zusammen, „Rollentausch bedeute potenziell immer, dass gegebene Zustände nicht endgültig und die einzigen möglichen sind.“⁹⁷. (Als ein heutiges Beispiel übrigens veranschaulichen die ZDF-Folgen Sketch-History⁹⁸ ebenjene potenzielle Variabilität vermeintlich

⁹⁶ Müller-Kampel (2012): 7

⁹⁷ Fiebach: 112

⁹⁸ <https://www.zdf.de/comedy/sketch-history>

unveränderlicher Zustände. Es könnte auch anders sein. Durch das Gezeigte, wenngleich nur inszeniert, wird diese andere Perspektive ein Teil der Realität.)

Diese Ambivalenz korreliert mit den verschiedenen Theorien des Komischen, die in der Summe ebenfalls beide Seiten der Medaille abbilden: Es existieren sowohl hierarchisierende als auch enthierarchisierende Theorien des Komischen. Auf Basis der meisten Autor:innen lassen sich die Theorieansätze in zwei grundsätzliche Kategorien unterteilen, das ist die *Superiortheorie* auf der einen Seite, die eine Verfestigung von Hierarchien durch Komik beschreibt, und die *Inkongruenztheorie* auf der anderen Seite, die der Komik eine Hierarchien in Frage stellende Funktion zuschreibt. Müller-Kampels fünf Theorieansätze nehmen darüber hinaus noch die Rezeptions- bzw. Wirkungsebene dazu.⁹⁹ Anschließend zu den zwei Grundrichtungen teilt Bach die Komik in drei (in zeitlichem Zusammenhang stehende) Theorien auf, denn neben *Superiority* = Ausgangssituation und *Inkongruenz* = Anlass beschreibt er *Relief* als die Wirkungsebene von Komik. Hierarchisierende sowie enthierarchisierende Komik spielen zwar praktisch eng zusammen, können aber theoretisch klar voneinander getrennt werden. So geht es bei der Superiortheorie um Komik als Mittel, um sich gegenüber einer anderen Person oder Gruppe zu überheben. Das passiert automatisch durch die Herstellung einer Lachgemeinschaft, insofern diese auch per se eine exkludierende Funktion hat. Es kann aber auch dezidiert diskriminierende Hintergründe haben (abwertender Humor gegenüber gesellschaftlichen Gruppen, meist Minderheiten), oder moralisch-didaktisch begründet sein (siehe hierzu Ironie als prominentes Mittel im postdramatischen Theater, Lehmanns *Cool Fun*). In jedem Fall steht nicht das *Lachen mit*, sondern das *Lachen über* im Mittelpunkt.

Für die enthierarchisierende Komik der komischen Figur hingegen stellt sich die Inkongruenztheorie als wegweisend heraus. Die Inkongruenztheorie

⁹⁹ Müller-Kampel (2012): 6

beschreibt nach Müller-Kampel und Bach, dass etwas Nicht-Zusammengehöriges überraschend zusammengebracht wird. Auf diese Weise passiert ein Sprung auf die Meta-Ebene. Denn das Verstehen der Nichtzusammengehörigkeit verursacht den distanzierten Blick von außen und somit eine systemische Perspektive auf das komische Phänomen. Das kann in praktischer Hinsicht z.B. über das Konzept des komischen Fehlers geschehen: Dieses bedeutet, dass mittels der Abweichung von einer Norm ebenjene Norm erst klar sichtbar wird. Der komische Fehler ermöglicht das Einnehmen einer neuen Perspektive gegenüber einer Norm, Regel oder Konvention. Aber auch mittels assoziativer Sprünge, dem spielerischen Durcheinanderbringen von Regeln und Konventionen, kann diese Wirkung erzeugt werden. So beschreibt Baumbach die Komik der komischen Figur mit ihrer inhärenten Multiperspektivität („offene Doppeltheit“), durch die das Publikum „einem Wechselbad der Perspektiven ausgesetzt“ wird.¹⁰⁰ Auch von Ahnen definiert Inkongruenz als eine wesentliche Bedingung für das Komische, wodurch unser Erwartungshorizont gebrochen wird: „Die Zuhörer erwarten etwas anderes und lachen, weil plötzlich und für sie unvorbereitet eine harmlose Inkongruenz [...] deutlich wird.“¹⁰¹ Anders gesagt: eine überraschende Erkenntnis qua Bewegung im (eigenen) normativen Gefüge. Ein solcher Überraschungseffekt lässt sich als ‚intellektueller Kontrollverlust‘ interpretieren, der Genuss bedeutet, indem er sich in Lachen entlädt.

II) Theorie des Lachens

Lachen als das körperlich-unmittelbare Komplementär zur Komik, vereint ebenfalls sowohl eine enthierarchisierende als auch eine hierarchisierende Dimension, die sich performativ äußert. So definiert Bergson Lachen als „soziale Geste“, der sowohl eine sanktionierende als auch eine widerspenstige Funktion

¹⁰⁰ Baumbach: 255

¹⁰¹ Von Ahnen: 233

zukommt.¹⁰² Auch Fiebach beschreibt eine gesellschaftliche Funktion des Lachens in archaischen Gesellschaften, die dem (bezogen auf hierarchische Verhältnisse) ambivalenten Prinzip des Auslachens gleichkommt:

*Gerade in Kulturen, die nicht durch verfestigte soziale Antagonismen und Hierarchien und durch eine staatlich abgesicherte Herrschaft bestimmt waren, wirkte Lachen oft äußerst hart und einschneidend. Es konnte zu sozialer und auch physischer Vernichtung des Verlachten führen.*¹⁰³

Hier wird deutlich: Je nachdem also, wie das Hierarchieverhältnis zwischen der lachenden und der verlachten Person (oder Gruppe) besteht, kann ein solches Auslachen Hierarchien etablieren oder bedrohen, d.h. entweder eine normierende oder eine Normen-in-Frage-stellende Funktion haben. Denn lacht eine Mehrheit über eine Minderheit, dann wirkt es hierarchisierend, d.h. die bestehende Ordnung unterstützend. Eine solche hierarchisierende Dimension spiegelt sich im Begriff der Schadenfreude. Darauf aufbauend wird von verschiedenen Philosophen der Antike ein ethisches Modell postuliert, das für den Ausschluss bestimmter Personengruppen und Umstände von einem solchen „schadenfrohen Lachen“ argumentiert: Cicero nennt „außergewöhnliches Elend“ als nicht auslachwürdig, Quintilian „das Unglück“, da „den Unglücklichen keine Schuld treffe“.¹⁰⁴ Der hierarchisierende Aspekt des Lachens wird hier anerkannt, wenngleich reflektiert und versucht – innerhalb seiner Funktionsweise – einzugrenzen.

Hingegen setzt die enthierarchisierende Dimension bei einer Umkehrung der Funktionsweise an. Was die Beschreibung dieser Dimension des Lachens angeht, so steht zunächst ganz prominent das Charakteristikum des allgemeinen Kontrollverlusts im Zentrum. Ausgehend von der Tatsache, dass das Lachen eine körperliche Reaktion darstellt, die evolutionsbiologisch aus dem Kitzeln resultiert, wird häufig seine körperliche Wirkung fokussiert – in diesem Sinne beschreibt

¹⁰² Bergson: 12

¹⁰³ Fiebach: 100

¹⁰⁴ Von Ahnen: 220

Plessner das Lachen als eine Äußerungsform, die „als unbeherrschte und ungeformte Eruption des gleichsam verselbstständigten Körpers in Erscheinung [tritt]“¹⁰⁵. Christiane Voss zufolge „reibt das Lachen sich und den von ihm mitgerissenen Körperleib an den Grenzen von Ordnung und Rationalität“¹⁰⁶. Auf diese systemische Wirkweise geht auch Lorenz Aggermann ein, indem er diesen durch Lachen evozierten Kontrollverlust mit dem Unheimlichen gleichsetzt.¹⁰⁷ Auch das Unheimliche – das Vertraute – hebelt unsere bekannte Ordnung aus (Bsp. das Ohr bei David Lynchs BLUE VELVET, das einzeln auf der Wiese liegt und durch das wir hören). Denn das Verhältnis Subjekt-Ordnung funktioniert nach zwei Möglichkeiten: „Das Subjekt stolpert über die Ordnung, oder die Ordnung wird zum Selbstläufer und elidiert das Subjekt“¹⁰⁸. Dem Unheimlichen wie dem Lachen kommen die Funktion des systemischen Kontroll- und damit Steuerungsverlusts zu, der wiederum, je nach Intention, zur Enthierarchisierung von Machtpositionen werden kann.

So funktionieren aus Sicht einer (vor)herrschenden Ordnung Kontrollverlust und das Unheimliche (als Analogie zum Lachen) nämlich als Bedrohung. Gordon Kampe verweist in diesem Zusammenhang auf die Zuschreibung von Lachen als „das Teuflische“ sowie als „gefährliches Material“¹⁰⁹. Lachen kann insofern als eine Drohkulisse für den potenziellen Verlust der bestehenden Ordnung dienen. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Verhältnis von monotheistischer Religion – als Sinnbild einer hierarchischen, d.h. ‚heiligen Ordnung‘ – und dem Lachen. Voss zufolge speist sich die Lachfeindlichkeit von religiösen Institutionen aus dem „auf Chrysostomos zurückgehenden wiederholten Hinweis, dass es kein Zeugnis vom lachenden Gott bzw. Sohn Gottes gebe.“¹¹⁰ Lachen war nur in

¹⁰⁵ Plessner: 234

¹⁰⁶ Wirth: 48

¹⁰⁷ Wirth: 41

¹⁰⁸ Aggermann: 35

¹⁰⁹ Kampe (2016): 173

¹¹⁰ Wirth, U.: 48

Ausnahmen erlaubt (Karnevalskonzept, Osterspiele) und galt ansonsten als gotteslästerlich (Sakrileg). Lachen als Bedrohung der institutionell-religiösen Ordnung: Dieses Setting greift im Übrigen auch Umberto Eco in DER NAME DER ROSE auf, indem Aristoteles unterstellt wird, einen zweiten Teil über die Komödie geschrieben zu haben, was der Dramaturgie des Romans als Kriminalismusgrundlage mit universeller Tragweite dient. Die Angst vor dem lachenden Kontrollverlust kann also aus Sicht einer nicht-normgebenden Instanz als die Angst einer normgebenden Instanz vor dem eigenen Machtverlust (Steuerungsverlust) verstanden werden. Damit zeigt sich die enthierarchisierende Dimension von Lachen gleichsam wie in der Komik als ein strukturelles Prinzip, bei dem es weniger um einen konkreten Inhalt als vielmehr um den Mechanismus und seine Bedingungen selbst geht.

2.2. Theatrale Enthierarchisierungsstrategien der komischen Figur

Als ein solches formales oder funktionales Prinzip im Theater kann die komische Figur verstanden werden, die, ähnlich wie das Postdramatische, für eine grundsätzliche, abstrahierte und im konkreten Fall unterschiedlich anwendbare (Theater-)Ästhetik steht. Während die komische Figur also auf der einen Seite ganz konkrete theatrale Manifestationen in der europäischen Theatergeschichte des 16.-18. Jahrhunderts findet, so lassen insbesondere ihre Wurzeln im Mythologischen auf ihre formale Dimension als performatives Motiv schließen.

Zunächst war die komische Figur eine konkrete historische Theaterfigur, deren künstlerische Heimat, die Commedia dell'arte, von Andreas Kotte beginnend ab dem 16. Jahrhundert datiert wird – wenngleich in die Konstitution der Figur verschiedene ältere und teils regionale Traditionen einfließen. Rudolf Münz versteht die Commedia dell'arte (im Gegensatz zur Commedia italiana) als ein gesamteuropäisches Phänomen, und die verschiedenen Comici dieses Theaters als regionale Assimilationen, deren Entwicklungen mehr oder weniger

parallel stattfanden und sich gegenseitig beeinflussten.¹¹¹ Aufgrund dieser überregionalen Ausbreitung trägt die komische Figur verschiedene Namen, die sich aus den jeweiligen regionalen Traditionen herleiten und die hier kurz genannt werden: Als bekannteste und quasi gattungsgebende komische Figur fungiert der aus der Commedia italiana stammende Arlecchino – eine von zwei Narrenfiguren inmitten eines Ensembles weiterer typenhafter Figuren. In Frankreich nannte sich die komische Figur Tabarin und spielte auf dem Pariser Jahrmarkttheater.¹¹² Die englische Tradition der komischen Figur wiederum brachte den Pickelherring hervor: eine auf dem Kompagnie-Schauspieler Richard Tarlton basierende Mischung aus dem ‚vice‘ der morality plays, dem ‚fool‘ und dem ‚clown‘,¹¹³ der durch u.a. die deutschen Lande zog – und dort wiederum den schon aus Luthers Zeit bekannten Hanswurst inspirierte, um diesen schließlich mit Stranitzkys Haupt- und Staatsaktionen im Wien des 18. Jahrhunderts zu neuer Blüte gelangen zu lassen.¹¹⁴ Vor allem im deutschen Raum existieren dabei unzählige Namensabwandlungen und Sonderformen des Hanswurst wie Jean Potage, Bernadon, Hans Knapkäse und viele mehr.

Verschiedene Eigenschaften des Theaters der historischen komischen Figur lassen Parallelen zum postdramatischen Theater ziehen. Diese stehen jeweils im Gegensatz zum Dramentext-orientierten bürgerlichen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts, die allerdings bis heute einen Großteil des sogenannten Kanons im (europäischen) Theater bilden. So fasst Kotte das Theater der komischen Figur und das postdramatische Theater als „Formen nicht vorrangig literarisch orientierten Theaters“ zusammen.¹¹⁵ Das bedeutet, dass in beiden Theaterformen die Aufführung im Zentrum steht: Lehmann bezeichnet die Commedia dell'arte in diesem Kontext als „theatrales“ – hier gemeint als performatives – Theater und

¹¹¹ Münz: 149

¹¹² Vgl. Grewe, Monde renversé - Théâtre renversé : Lesage und das Théâtre de la Foire

¹¹³ Vgl. Alexander: A consanguinity and confluence of three early modern clown persons

¹¹⁴ Vgl. Müller-Kampel, Hanswurst, Bernadon, Kasperl: Spaßtheater im 18. Jahrhundert

¹¹⁵ Kotte: 385

stellt damit eine Analogie hinsichtlich der spielorientierten Live-Dimension beider Formen her. Darüber hinaus haben die im Vordergrund stehenden ereignishaften Darstellungsmittel aber auch zur Folge, dass eine Kompatibilität mit anderen Theaterkulturen über den europäischen Raum hinaus besteht: Ebenso wie das Theater der komischen Figur als gesamteuropäisches Phänomen (Münz), zeigt sich auch das postdramatische Theater nicht auf eine bestimmte kulturelle Theatertradition beschränkt, sondern entwickelt sich als offene Formen, die andere – nicht-literarische – Kulturen und Traditionen zu integrieren sucht und diesbezüglich historische bzw. diskursive Verbindungen herstellen kann.¹¹⁶ Auch Fiebach sieht die Wurzeln der Theaterformen des 20. Jahrhundert sowohl historisch als auch geografisch weiter gefasst:

*So gesehen zeigt sich, dass die moderne Konzeption der Performing Arts oder darstellenden Künste, der Spektakelkünste oder auch einfach weitgefasster Theaterkunst an eine geschichtlich relativ frühe Phase anknüpft.*¹¹⁷

Schließlich sind komische Figur und postdramatisches Theater ganz konkret in ihrer Form und Ästhetik vergleichbar. Die theaterstrukturellen Enthierarchisierungsstrategien, die die komische Figur mit dem postdramatischen Theater verbinden, lassen sich überblicksartig anhand von sechs an die Theaterpraxis angebundenen Kategorien darstellen: Interdisziplinarität/Intermedialität, Körperlichkeit, Narration, Improvisation, Raumstrategien und Parodie, die hier im Folgenden jeweils kurz vorgestellt werden. In diesen Kategorien lässt sich auch verdeutlichen, wie die formale Nähe beider Theaterformen im Wesentlichen mit ihren jeweiligen funktional enthierarchisierenden Strategien verknüpft ist.

¹¹⁶ Vgl. Kovacs und Nonoa, Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater

¹¹⁷ Fiebach: 8

Interdisziplinarität

Das Theater der komischen Figur und das postdramatische Theater funktionieren im Gegensatz zum bürgerlichen Literaturtheater seit der Aufklärung zu weiten Teilen explizit und auf eine spielerische Weise Genregrenzen überschreitend. Im postdramatischen Theater äußert sich das einerseits durch einen intensiven Einsatz von verschiedenen Medien, und zwar nicht nur anschaulich, sondern auf eine selbstreferentielle Weise ‚multimedial‘, interaktiv sowie installativ.¹¹⁸ Gerade das Austarieren der Grenzen von Theater und Film, in Form von Live-Kameraeinsatz auf der Bühne oder filmästhetisch (und -musikalisch) komponierter Bildsprache, wie zum Beispiel in der Volksbühnenästhetik oder bei Katie Mitchell, zeigt eine Bewegung zwischen den Genres und damit ein Ausdehnen der Grenzen des Theatralen. Andererseits erfolgte durch Begriffe wie Musikalisierung¹¹⁹, die die Inszenierungsästhetik prägen, eine Annäherung zum Musiktheater von Schauspielseite. Genauso aber auch andersherum: Die Enthierarchisierung der Partitur im postdramatischen Musiktheater spielt nicht selten mit dem Einsatz von metakontextuellen Sprechtexten, siehe zum Beispiel die mit kommentierenden Sprechtexten durchsetzten Repertoireinszenierungen des Kollektivs Hauen und Stechen.

Aufgrund der gerade erst beginnenden Ausdifferenzierung der Gattungen funktionierte das Theater der komischen Figur zunächst erstmal *per se* genreüberschreitend, machte sich diese integrative Form dabei aber auch längerfristig zu eigen. Eine wesentliche Rolle für diese Entwicklung der komischen Figur spielte das Pariser Jahrmarkttheater, das Hybride aller Genres wie Tanz, Musik, Pantomime, Marionettenspiel, Artisterie etc. erschuf. Dabei waren weniger ästhetische Vorstellungen ausschlaggebend für die Integration der Vielzahl an Genres, sondern vielmehr die Tatsache, dass nicht zuletzt aufgrund von Verboten

¹¹⁸ Lehmann: 401 ff.

¹¹⁹ Lehmann: 155

auf andere Genres ausgewichen werden musste¹²⁰. Dazu kam aber auch der Einfluss mittelalterlicher Traditionen wie die damalige Karnevalskultur oder die umherreisenden Gaukler, d.h. Unterhaltungskünstler mittels Clownerie, Akrobatik und Jonglage. In der englischen Theatertradition wiederum findet sich als Äquivalent einer gengreübergreifenden Form die Anti-Masque aus der Masque of the Queen, die unter Ben Jonson als grotesk-komische Form zwischen Tanz, Instrumentalmusik und gesprochenen Texten der regeltreuen höfischen Masque vorangestellt wurde. In der österreichischen Theatergeschichte der komischen Figur verweist Beatrix Müller-Kampel auf das Zusammenspiel verschiedener Genres in den Possen, insbesondere Nestroy, die Musik und Lieder integrierten und sich damit in heutiger Klassifizierung zwischen Theater und Musiktheater befinden.¹²¹ Eine sich etablierende Ausdifferenzierung in die Gattungen Schauspiel und Musiktheater fand historisch erst kurz nach dem Ende der Blütezeit der komischen Figur statt, während die frühen Höhepunkte der komischen Figur sprichwörtlich aus dem Vollen schöpfen und sich aus dem Werkzeugkasten der Aufführungsmittel frei bedienen und damit verschiedene Perspektiven auf die jeweiligen Gattungen eröffnen konnte.

Körperlichkeit

Ein Schwerpunkt beider Theaterformen ist ihre Fokussierung auf Körperlichkeit. Beim postdramatischen Theater resultiert dies vor allem aus der Performancekunst und spiegelt sich auch in Lehmanns Inhaltsverzeichnis wider (ein ganzes Kapitel ist dem Körper gewidmet). Das liegt wesentlich in der Enthierarchisierung des dramatischen Textes zugunsten der Aufführung (Präsenz der Körper im Raum) begründet. Den Ursprung der Aufführung findet Lehmann, wie auch Fischer-Lichte, im Ritual, in dessen Nähe er somit das Theater verortet sieht. Die Faszination des Theaters – gleichgesetzt mit der Aufführung – erklärt er

¹²⁰ Stackelberg: 47 ff.

¹²¹ Müller-Kampel (1996): 33 ff.

aus körperorientierten archaischen Fruchtbarkeitsritualen oder dämonenbändigenden Maskenspielen heraus. So steht ihm zufolge „in keiner anderen Kunstform [...] der menschliche Körper, seine verletzliche, gewalttätige, erotische oder ‚heilige‘ Wirklichkeit so sehr im Zentrum wie im Theater“¹²². Analog dazu gilt ihm der Körper im postdramatischen Theater im Moment der Darstellung als Träger von Bedeutung: „Sinnlichkeit unterläuft Sinn“¹²³; mittels des Körpers findet eine Enthierarchisierung des dramatischen Textes statt.

Die im Zentrum stehende Körperlichkeit der komischen Figur wiederum erschließt sich aus deren Wurzeln in den körperorientierten literarischen Gattungen des ausgehenden Mittelalters bzw. der frühen Renaissance wie Fastnachtsspiele, Farce oder Groteske. So entwickelte sich in Frankreich in der Tradition des Pariser Jahrmarkttheaters im 17. Jahrhundert mit dem Tabarin eine Version der komischen Figur, deren Eigenschaften sich auch im Badin finden lassen – einer Figur der bis zum Ende des 16. Jahrhunderts lebendigen Farce, deren Körperlichkeit von Eva Erdmann als „grausam, aber auch spektakulär, direkt, aber komisch“ beschrieben wird und die existenzielle körperliche Phänomene wie Essen, Trinken, Ausscheidungen jeglicher Art und Sexualität ins Zentrum stellte.¹²⁴ Auf dieser Grundlage zieht Erdmann eine Parallele zwischen der Farce und dem postdramatischen Theater: So erscheint ihr „aus dieser Perspektive [...] die Farce als ein experimentelles Theater, das eher an das ausgehende 20. Jahrhundert anknüpft als auf das Ende des Mittelalters Bezug zu nehmen“.¹²⁵

Dem exzessiven Schwerpunkt auf die Körperlichkeit wohnt eine inhärent enthierarchisierende Dimension inne. Diese basiert auf der Tatsache, dass alle Menschen, ungeachtet ihres gesellschaftlichen Status', einen Körper haben. Eine

¹²² Lehmann: 361

¹²³ Lehmann: 365

¹²⁴ Erdmann: 73

¹²⁵ Erdmann: 74

solche gleichmachende Kontamination zeigt sich in der theatrale Umsetzung im Wesentlichen mittels einer Körperkomik. So sind Harlekin, Hanswurst und ihre Kollegen Figuren, die das Lustprinzip verkörpern und insofern von ihren Trieben und Instinkten gesteuert agieren. Ihre körperliche Komik funktioniert über das Prinzip des körperlichen Kontrollverlusts, was Erdmann als Sieg des Körpers über den Geist interpretiert: Indem der Körper zum Selbstläufer wird, ausufert und sich öffentlich in Ausbrüchen aus seinen verschiedenen Öffnungen entlädt, setzt er sich über gesellschaftliche Konventionen hinweg und erzeugt darüber eine komische Wirkung.¹²⁶ Insbesondere, wenn diese Unkontrollierbarkeit Autoritäten oder Würdenträger betrifft, wird ihre allgemeine Menschlichkeit im nicht-hierarchischen Sinne herausgestellt: Körperausscheidungen betreffen faktisch gleichermaßen den König wie den Bettler. Eine solche Zurschaustellung eines körperlichen Kontrollverlusts betrifft andererseits ebenso den Körper als Ganzes und in seiner Funktionsweise. So spielt auch von Ahnens Kategorie der ‚Tücke des Objekts‘¹²⁷ eine Rolle – ein Körperteil widersetzt sich seiner Funktion und Rolle im körperlichen Gesamtkonzept und evoziert auf diese Weise einen Zweikampf zwischen Geist und Körper. Die berüchtigte Bananenschale und der komische Sturz, die Widerständigkeit des Körpers führen in direkter Linie bis in den Slapstick des 20. Jahrhunderts.

Narrationsstrategien

Eine weitreichende Analogie beider Theaterformen stellen die formalen Freiheiten innerhalb der Stücklogik dar. Für das postdramatische Theater spielt das Aufbrechen texthoheitlicher Narrationsstrukturen zugunsten anderer, häufig nicht-linearer Narrationsstrukturen, eine herausragende Rolle (siehe Kapitel 1). Analog dazu bedient sich die komische Figur in der Überwindung theatrale Autoritäten ebenjener Strategien, die im postdramatischen Theater geläufig sind

¹²⁶ Erdmann: 240

¹²⁷ Von Ahnen: 172

wie Illusionsbrechung, Selbstreferenzialität sowie nicht-linearer oder a-logischer Narrationsstrategien. So war es ihr als einziger Figur im Ensemble möglich, formale Grenzen zu überschreiten, und zwar sowohl die zwischen Fiktion und Realität als auch die zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum (vgl. hierzu Müller-Kampel): Es stand ihr offen, über sich selbst, das Stück oder die aktuelle Handlungssituation zu reflektieren, also aus der unmittelbaren Handlung auszusteigen. Sie konnte das Publikum ansprechen und war nicht an die dramaturgische Logik sowie Figurenkonsistenz des Stücks gebunden. Zudem war ihre Figur wandelbar und in diesem Sinne selbstbestimmt: Ihr war es (als einziger auf der Bühne) möglich, in verschiedene – auch gegensätzliche – Rollen zu schlüpfen. Selbst der Tod stellt für diese Figur keine Autorität dar, da sie sich über die Narration stellen und sich selbst wieder zum Leben erwecken vermochte. Hierzu passt die Deutung der komischen Figur durch Eva Erdmann als „Diskursfigur der unteren Schichten und Körper gewordene Illusionsbrechung“ und damit als „Symbol des anti-illusionistischen komischen Volkstheaters“.¹²⁸ Kurz gefasst: Eine Figur, deren Funktion innerhalb einer Aufführung in der Unabhängigkeit von literarischer Textnarration liegt, und die auf diese Weise eine dramaturgische Wandelbarkeit und damit Flexibilität verkörpert – indem sie ‚Dinge auch anders machen‘ kann.

Improvisation

Die oben beschriebene Selbstreferentialität und a-logische Interventionen in den Stückablauf geschehen bei der komischen Figur vorrangig auf der Grundlage von Improvisation. In Bezug auf die Improvisation als Darstellungsmittel gibt es eine Gemeinsamkeit zwischen dem postdramatischen Theater und dem Theater der komischen Figur und zugleich einen signifikanten Anwendungsunterschied. Während im postdramatischen Theater durch die Verschiebung der Bedeutungsvermittlung vom Dramentext zur Aufführung vor allem eine

¹²⁸ Erdmann: 105

Aufwertung der *Inszenierung* stattfindet, so hat dies nicht automatisch eine Freiheit innerhalb der *Aufführung* zur Folge. Eine tatsächliche Improvisationsfreiheit auch innerhalb der Aufführung erschließt sich zunächst aus den Wurzeln des postdramatischen Theaters, der Performancekunst. Denn hier ermöglichen Spielanordnungen oder Spielregeln, die einen Rahmen stecken, zugleich innerhalb dieses Rahmens eine Gestaltungsfreiheit. Auch durch die Reaktionen der Zuschauerinnen kann eine Unplanbarkeit entstehen, auf die die Darstellerinnen reagieren müssen. So greift das „Theater des geteilten Raums“ nach Lehmann Improvisation explizit als Aufführungsprinzip auf – Lehmann spricht hier von einer „disziplinierten Freiheit der Improvisation“. ¹²⁹

Hingegen steht die Improvisation für die komische Figur der *Commedia dell'arte* unter dem Zeichen des Lustprinzips. So dienten Extemporieren und Stegreifspiel der komischen Figur als Darstellungsmittel, mit dem sie teils konträr zum (bekannten) Ablauf des Stücks agieren konnte.¹³⁰ In Bezug auf die Improvisationskunst sieht Georg Denzler eine wesentliche Herkunftslinie der komischen Figur im altrömischen Improvisationstheater begründet, insbesondere in der Figur des *Mimus*,¹³¹ die zum einen durch politische Satire, zum anderen durch Improvisation gekennzeichnet war. Aufgrund dessen erschließen sich die weiteren Gattungsbezeichnungen der *Commedia dell'arte* als Stegreifspiel oder *Commedia all'improvviso*. Eine bestimmte Form der Improvisation im historischen Kontext der komischen Figur war das Extemporieren, d.h. der spontane sprachliche Einschub in eine Stückdramaturgie. Die auf diese Weise erfolgte Verschiebung der Mit-Autorschaft auf die komische Figur und die Aufführungsebene sind ein maßgeblicher Grund dafür, dass das Theater der komischen Figur als nicht-literarisches Theater (vgl. Kotte) bezeichnet wird. Bei alldem betont Matzke, dass Improvisation stets als ein kollektiver Vorgang, d.h. als

¹²⁹ Lehmann: 222

¹³⁰ Erdmann: 212 ff.

¹³¹ Rieks: 25 ff.

eine Ensembleleistung anzusehen ist.¹³² Insofern kann das autorschaftliche Verhältnis in der Commedia dell'arte auf das gesamte Ensemble der Figuren übertragen werden. Aber auch Improvisation auf körperlicher Ebene mittels Akrobatik oder Gesang (Denzler) spielten eine Rolle in Bezug auf die komische Figur. So werden die sogenannten *lazzi*, Akrobatikeinlagen, der komischen Figur als konstitutives Mittel zugeschrieben (Erdmann, Grawe u.a.), mit dem sie nicht nur die Spontaneität der Aufführung als deren Wesenszug unterstreichen, sondern gleichsam flexibel auf Aktualitäten reagieren und diese wiederum kommentieren konnte. Christopher Dell fügt der Improvisation auf dem Theater gleichsam eine philosophische Dimension hinzu, wenn er sie als Verdeutlichung einer Kontingenz menschlicher Ordnungen interpretiert.¹³³

Raumstrategien

Eine Öffnung des Raumes spielt ebenfalls für beide Theaterformen eine Rolle, wobei sich das postdramatische Theater weitaus stärker diskursiv damit auseinandersetzt. Im postdramatischen Theater bei Lehmann erhält der Raum ebenso wie der Körper ein eigenes Kapitel und kann daher als wesentliche Kategorie desselben angesehen werden. Der postdramatische Raum ist anti-illusionistisch und wird von Lehmann als „zentripetaler“ (intim-naher) bzw. „zentrifugaler“ (monumentaler) Raum beschrieben und funktioniert insofern als Fortschreibung des Realen.¹³⁴ Auch das Publikum ist bei Lehmann Teil des Raumes, sei es im dekorativen Sinne oder als Mitspieler, denn „das ist allen offenen Raumformen jenseits der dramatischen Fiktionsbühne gemeinsam: der Besucher wird mehr oder weniger aktiv, mehr oder weniger freiwillig zum Mit-Akteur.“¹³⁵ Die Vierte Wand ist damit aufgehoben und der Weg bereitet für interaktive Formen und Ästhetiken. Der von Fischer-Lichte beschriebene Exodus

¹³² Matzke: 169

¹³³ Dell: 221

¹³⁴ Lehmann: 285

¹³⁵ Lehmann: 286 f.

seit der Avantgarde in genuin theaterferne Räume steht in ebendiesem Kontext und verdeutlicht die Tragweite einer solchen ‚neuen‘ Gemeinschaft, welche „den Akteuren einen neuen Bewegungsraum und den Zuschauern neue Wahrnehmungsmodi verschafft“. ¹³⁶

Im Theater der komischen Figur sind deren illusionsbrechende Strategien eine wesentliche Grundlage dafür, das Publikum direkt anzusprechen und auf diese Weise die Raumlogik zu ändern. Von Ahnen beschreibt das aus der antiken Komödie stammende Stilelement des Beiseitesprechens als Mittel, um aus der Konsistenz des Stück-Raums heraus- und sich stattdessen zwischen Fiktions- und realem Raum hin- und herzubewegen.¹³⁷ In dieser Lesart bedeutet der Theaterraum für die komische Figur als einziger innerhalb des Spielgefüges etwas anderes, nämlich ein vergrößerter Raum sowie ein Einbezug des realen Raumes. Auf nochmals eine andere Art integrierte die mobile Bühne – das Wandertheater von Hanswurst und Co. – den realen Umgebungsort,¹³⁸ indem das Außen bzw. die Landschaft mit allen Geräuschen, dem Wetter, den Umherlaufenden und den Zufälligkeiten automatisch Teil der Aufführung werden müssen. Der Bühnenraum eines solchen Theaters im öffentlichen Raum verlängert sich ins Unendliche und umschließt den Bereich des Nicht-Theaters. Nicht zuletzt betrifft die Offenheit des Raums im Theater der komischen Figur auch die Frage, welches Publikum angesprochen wird. Ganz konkret verursacht eine niedrige Zutrittsschwelle in Form geringer Eintrittspreise eine Öffnung für ein breites Publikum – die günstigste Platzkarte für das Wiener Burgtheater kostete immer noch etwa doppelt so viel wie eine vergleichbare Karte für eine Wiener Hanswurst-Komödie.¹³⁹

¹³⁶ Fischer-Lichte: 190

¹³⁷ Von Ahnen: 134

¹³⁸ Vgl. hierzu die komischen Theaterfiguren der englischen, französischen und deutschen Tradition, deren Bühnen im Draußen lagen

¹³⁹ Müller-Kampel (2010): 55

Parodie

Die Parodie ist ein formales Werkzeug, das zwar die inhaltliche Ebene betrifft, dieser aber auf Strukturebene durch die Form des Umgangs mit gegebenem Material begegnet. Sowohl das postdramatische Theater als auch das Theater der komischen Figur zeichnen sich durch einen parodistischen (Inszenierungs- bzw. Aufführungs-)Zugriff auf vorhandenes Material aus. Der Begriff der Parodie ist dabei nicht ganz eindeutig: So plädiert Gerda Baumbach für zwei Verständnisweisen des Begriffs, das ist zum einen Parodie als Kommentar, zum anderen als Herabsetzung.¹⁴⁰ Beide Verständnisweisen besitzen eine befragende Dimension des Gegebenen (des Ausgangsmaterials), deren eine Form nicht-hierarchisch, die andere hierarchisierend funktioniert. Im postdramatischen Theaterdiskurs spielt der Begriff der Parodie als konkrete Bezeichnung für eine Inszenierung eine untergeordnete Rolle und zeigt sich am ehesten im komisch-kommentierenden Umgang mit Repertoiretexten, siehe Lehmanns *Cool Fun* und die Volksbühnenästhetik. Die begrifflich marginale Rolle kann sich auf die Nähe der Parodie zur Komik bei gleichzeitiger Komikferne des postdramatischen Theaters (siehe Kapitel 1) zurückführen lassen.

Für die komische Figur und generell die Komik spielt die Parodie eine größere Rolle. Müller-Kampel zieht in Bezug auf Hanswurst eine etymologische Verbindung: „Wursteln“ hängt sprachgeschichtlich mit „to wrestle“ zusammen - ostfriesisch: „worsteln“ = ringen, kämpfen, sich anstrengen, im Göttinger Hain = scharf und vernichtend kritisieren.¹⁴¹ Dabei standen der komischen Figur weitreichende inhaltliche Freiheiten zu, die erst wieder im 20. Jahrhundert in dieser Ausprägung im Theater verbreitet waren: Sie durfte spielerisch-formal gesellschaftliche Normen übertreten und Autoritäten aus Kunst und Gesellschaft infrage stellen. Die Nähe der komischen Figur als Theaterfigur zu anderen –

¹⁴⁰ Baumbach: 39 f.

¹⁴¹ Müller-Kampel (2015): 50

gesellschaftlichen – Randfiguren wie Narr oder Clown oder zum Prinzip des Karnevals erklären die Art ihrer Freiheiten: In einem bestimmten, abgegrenzten Spielrahmen war es möglich, mit den Mitteln des Komischen Regeln und Normen temporär außer Kraft zu setzen bzw. umzukehren. Insbesondere diente die Parodie der komischen Figur als Form, um sich auf kommunikative Weise mit dem thematischen Repertoire auseinanderzusetzen. Zum einen auf selbstreferenzielle Weise in Bezug auf das gerade aufgeführte Stück selbst: So kann das Beiseitesprechen dazu dienen, einzelne Sätze oder Aussagen der Handlung zu parodieren.¹⁴² Zum anderen ist die Parodie eine Möglichkeit, Gattungen und Formalia an sich zu kommentieren. Das machte die komische Figur beispielsweise, indem einem text-musikalischen Werk die Musik entzogen wurde, um so auf die Banalität des Textes aufmerksam zu machen.¹⁴³ Solbach beschreibt, dass beispielsweise durch schlechte Übersetzungen eines Textes dessen inhaltliche Dürftigkeit belacht wurde. Vor allem aber erfolgt in der Vermischung höfischer (ernster) Stoffe und Themen mit der komischen Figur eine „ironische Kontamination“ aller übrigen Figuren – vergleichbar mit der Macht des König Midas, „indem der Herr als auch nur menschlich und damit als seinesgleichen vorgeführt wird“.¹⁴⁴

Aber: Die Grenzen der Enthierarchisierung

Bei allen enthierarchisierenden Strategie der komischen Figur müssen jedoch der Vollständigkeit halber deren institutionelle Grenzen der Freiheiten bzw. der Enthierarchisierung durch gewisse strukturelle Abhängigkeiten mindestens kurz erwähnt werden. So nennt Müller-Kampel ganz klar ein Aufführungsziel, dem andere Aspekte untergeordnet sind, nämlich die unbedingte Unterhaltung des Publikums.¹⁴⁵ Obwohl sich die Commedia dell'arte bzw. die Wanderbühnen samt

¹⁴² Von Ahnen: 137 f.

¹⁴³ BTW kann als ein zeitgenössisches Beispiel dieses Mechanismus' Antú Nunes' Rheingold-Adaption 2014 im Thalia Theater verstanden werden.

¹⁴⁴ Solbach: 33

¹⁴⁵ Müller-Kampel (2012): 7; 35

komischer Figuren abseits der Hoftheaterkultur und in Abgrenzung zum gelehrteten ‚Humanistentheater‘¹⁴⁶ etablierten, implizierte das nicht eine generelle Unabhängigkeit – einerseits wurden die feudalen Strukturen schlichtweg ersetzt durch privatwirtschaftliche, andererseits waren die umherziehenden Truppen teilweise von Adligen entsendet bzw. traten sie (aufgrund der finanziellen Rentabilität) auch an Adelshöfen auf.¹⁴⁷ Darüber hinaus wäre zu untersuchen, inwieweit und in welcher Form die im noch-monarchischen Zeitalter immer vorhandene, wenn auch unterschiedlich ausgeprägte externe Zensur auf das Theater zurückwirkte. Auch basierte die angewandte Komik der/des Protagonisten ganz wesentlich auf seinem/ihrem komisch-darstellerischen Talent, weshalb die Rezeption einzelner komischer Renaissance-Theateraufführung bisweilen sehr unterschiedlich ausfallen kann. Konkrete Fälle sowie Inhalte taugen insofern weniger als theoretische Folie als vielmehr ihre prinzipielle Funktionalität als formales Modell. Das wird insbesondere im Musiktheater deutlich, wo die komische Figur aufgrund der beschriebenen Komplexität der Gattung stärkeren Strukturbedingungen – d.h. Grenzen – ausgesetzt ist.

2.3. Die komische Figur im Musiktheater

Der Komponist J. A. Hiller bemängelt 1769 Sinfonien,

*die uns die Würde der Musik in gesetzten und prächtigen Tönen fühlen lassen; aber ehe man es vermutet, springt Hans Wurst mitten darunter, und erregt durch seine pöbelhaften Posse umso vielmehr unser Mitleid, je ernsthafter die vorhergegangene Rührung war.*¹⁴⁸

Zwar agierten und ‚worstelten‘ Hanswurst und Co. auch im Musiktheater. Jedoch stellt sich die Lage dort etwas komplexer dar – nicht zuletzt da sich die Oper erst ab nach 1600 als eigene Gattung zu entwickeln begann, also als sich die

¹⁴⁶ Kotte: 148

¹⁴⁷ Solbach: 33 f.

¹⁴⁸ Hiller: 62

komische Figur bereits auf ihrem Höhepunkt befand. So spielt die komische Figur zwar auch im Musiktheater eine Rolle, wenngleich eine deutlich marginalere. Zugleich überlebt sie die sich im 18. und 19. Jahrhundert durchsetzenden geschlossenen musikalischen Werkstrukturen auf formaler Ebene im Kontrast umso hervorstechender: nämlich in den Formen der musikalischen Komödie (buffa, Opéra comique, Operette etc.). Diese sind gekennzeichnet durch ihre mit Sprechtexten durchzogene Partitur, innerhalb derer improvisatorische Freiheiten möglich waren und sind. Mittels dieser Formen (der musikalischen Komödie) kann die komische Figur gleichsam ein Einfallstor für einen postdramatischen Umgang mit der Repertoireliteratur (die analog zum Schauspiel hauptsächlich aus dem 18. und 19. Jahrhundert schöpft) in der aktuellen Musiktheaterinszenierungspraxis sein.

Was die Komödie als musiktheatrale Form angeht, so fand in der Gattungsgeschichte des Musiktheaters letzten Endes zeitversetzt eine ähnliche Entwicklung der Untergliederung von Tragödie und Komödie wie im Sprechtheater statt. So brauchte es nach der Ausdifferenzierung in die Gattungen Schauspiel und Musiktheater und nach den Anfängen der Oper im frühen 17. Jahrhundert in Italien nur wenige Jahrzehnte, um eine weitere Trennung in buffa und seria zu etablieren. In Frankreich begründete sich die Opéra comique als separate Gattung 1715 aus zwei Truppen des Pariser Jahrmarktstheaters heraus und setzte sich innerhalb der folgenden 50 Jahre als feste Institution durch.¹⁴⁹ Dieser historische Kurzabriß macht deutlich, dass die Wurzeln der Opéra comique damit nahe dem Theater der komischen Figur liegen: deren mit Sprechtexten, Lazzi und Artisterie durchsetzte Form findet sich als Fortsetzung (nicht zuletzt basierend auf der ideologischen Trennung der ernst-philosophischen von der komisch-unterhaltenden Sphäre) stark reduziert in den späteren Formen Operette, Singspiel, Musical und Vaudeville wider. Die deutsche Bezeichnung ‚Komische‘

¹⁴⁹ Grewe: 42 ff.

Oper' lehnt sich unmittelbar an den französischen Begriff an, verbreitete sich hierzulande jedoch erst im 20. Jahrhundert in seiner spezifischen Ausprägung und mit institutionellem Charakter.

Grundsätzlich stellt die Oper als Form die Aufführungsstrategien der komischen Figur vor Herausforderungen, da die Verbindung von Text mit fixierten und komplex arrangierten Tonhöhen aufführungspraktische Freiheiten wie z.B. eine musikalische Improvisation deutlich schwieriger macht. So benennt Dierk Rabien das Ausgestalten von Koloraturen als die Improvisation von Sänger:innen im frühen Barock.¹⁵⁰ Das betrifft natürlich nur einen extrem eingegrenzten Bereich. Darüber hinaus existieren historische Beschreibungen konkreter komischer Figuren auch im institutionellen Opernkontext (bspw. Reinhardt Meyers Untersuchung über die Oper am Gänsemarkt). Deren Improvisationsmöglichkeiten wurden jedoch schon in den Anfängen stark reguliert,¹⁵¹ oder die Lazzi bald verschriftlicht.¹⁵² In diesem Zusammenhang weist Meyer auf die Schwierigkeit hin, in der grundsätzlich strenger regulierten Oper aus den Beschreibungen früher komischer Figuren tatsächliche Rückschlüsse auf deren Praktiken und Verhalten zu ziehen. Denn die Primärquellen sagten „mehr über die Gesellschaft beziehungsweise den Verfasser aus als über die komische Figur selbst“¹⁵³. Eine Verschriftlichung fand auch auf der Ebene der Figur selbst statt und es finden sich ein-institutionalisierte Versionen der komischen Figur im Stückpersonal innerhalb der Gattung. So lässt sich eine Fortschreibung der komischen Figur, allerdings von ihren ursprünglichen formalen Freiheiten bereinigt, in manch komischer Oper als konkreter Charakter wiederfinden, wie zum Beispiel Falstaff, Gianni Schicchi, Leporello oder Papageno.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Rabien: 165

¹⁵¹ Meyer: 292

¹⁵² Rabien: 167

¹⁵³ Meyer: 285

¹⁵⁴ Gier: 176 ff.

Auf der Ebene der gattungsintrinsischen Aufführungspraxis hingegen haben sich die Freiheiten der komischen Figur stärker erhalten. Die historische Situation, dass in buffa-Aufführungen an bestimmten klar definierten Stellen improvisiert werden durfte, ist bis heute gültig: So gibt es – wie auch in den Operettlenaufführungen der 20er Jahre üblich – heute noch immer die Tradition, die Sprechtexte von Operetten zu extemporieren und damit einen Raum für politische Aktualisierungen zu schaffen. Aber auch die Nummernhaftigkeit in der Werkstruktur der musikalischen Komödien vereinfacht eine inszenatorische bzw. aufführungspraktische Freiheit im Umgang mit Werktext und Narration. So ist es möglich, in die Werkstruktur einer Nummernoper einzugreifen, ohne die musikalische Struktur der Nummern selbst anzugreifen (vgl. hierzu Johannes Blums Beschreibung der Inszenierung DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL an der Hamburgischen Staatsoper)¹⁵⁵. Auf der formal-inhaltlichen Ebene spielt in den Gattungen der musikalischen Komödie die Parodie eine größere Rolle, die sich insbesondere gern am größtmöglichen Gegenpol der Form der Komödie, nämlich an den Werken Richard Wagners aufhängt: Von Nestroy's Tannhäuser oder Lohengrin bis hin zu Loriots Wagner-Ring an einem Abend – ein Anfang der 90er in Mannheim uraufgeführter Opernkommentar – wird dieses Motiv selbst bei Hartung als separates Kapitel, hier als „Spezialfall Rheingold“, aufgegriffen. Die parodistische Auseinandersetzung mit Wagners Werken bildet insofern nicht nur ein eigenes Theaterkapitel, sondern zugleich auch die Brücke zwischen musikalischer Komödie und postdramatischen Inszenierungsstrategien. Darüber hinaus findet sich auf einer inhaltlichen und werkintrinsischen Ebene die Parodie als komisches Werkzeug vor allem in Offenbachs Operetten aus dem 19. Jahrhundert, hier auf der gesellschaftspolitischen Ebene – eine Ebene, die Grewe ebenfalls in der Tradition des französischen Jahrmarkttheaters sieht.¹⁵⁶ Aber auch

¹⁵⁵ <https://portal.houu.de/blog/episodes/postskriptum-8-postdramatisches-musiktheater/>, letzter Zugriff am 18.02.2024

¹⁵⁶ Grewe: 20

Gilbert/Sullivan aus der englischen Tradition parodierten gesellschaftliche Machtverhältnisse. Und nicht zuletzt spielt die Parodie auf der formalen Ebene konzertanter Musik eine Rolle, um beispielsweise einen Klassiker komisch zu kommentieren: siehe als aktuelles Beispiel Kreidlers -BOLERO, der Ravels Original ohne die markante Melodie als Stück darstellt¹⁵⁷.

Mit diesen offeneren sowie kommentierenden Werkstrukturen öffnen die Formen der musikalischen Komödie - innerhalb eines stark hierarchisch geprägten Genres - einer postdramatischen Ästhetik Türen. Sicher spielt dabei eine nicht unwesentliche Rolle, dass die komischen Werke in der Praxis weniger als ‚Sakrileg‘ gelten, was zur Folge hat, dass in der Inszenierungspraxis mit den komischen Werken mehr experimentiert wird. Diese postdramatische Nähe musikalischer Komödien spiegelt sich nicht zuletzt in der werkintrinsischen Selbstreferentialität der Buffa, der auf diese Weise eine per se postdramatische (da anti-illusionistische) Dimension zukommt. Wenn Nietzsche der „Komödie des Daseins“ unterstellt, „sich selbst noch nicht bewusst geworden“¹⁵⁸ zu sein, so stellt sich das in der theatralen und musikalischen Komödie genau andersherum dar: Das eigene Gemachtsein wird thematisiert, die eigenen Mittel offengelegt und dem Lachen preisgegeben. So gilt die musikalische Komödie Adorno als die Form, in der die Oper ihre eigentliche Vollendung findet, da eine gewisse selbstreferentielle Parodie immer mitläuft.¹⁵⁹ Und damit liegt hier, in der Gattung der musikalischen Komödie, ein Potenzial des Musiktheaters begründet, die Komik mit dem Diskurs des Postdramatischen zusammenzuführen. Denn die genannten Mittel von Improvisation, nummerndramaturgischer Narration und Parodie – also die der Komik intrinsische enthierarchisierende Dimension sowie die Aufführungsstrategien der komischen Figur – können Inspiration und Legitimation zugleich sein, um eine postdramatische Perspektive auf die

¹⁵⁷ Z.B.: Minusbolero, <https://www.youtube.com/watch?v=xkrydS0MK28>, letzter Zugriff am 18.02.2024

¹⁵⁸ Nietzsche (2017): 151

¹⁵⁹ Pfeiffer: 77

Musiktheaterwerke des 18. und insbesondere des 19. Jahrhunderts zu ermöglichen, die im institutionellen Diskurs nach wie vor weitgehend als ‚heiliges‘ Opernrepertoire gelten.

2.4. Die strukturellen Wurzeln der komischen Figur

Jan Böhmermann, nachgewiesener Liebhaber der Gattung Musical, bezeichnete sich nicht nur als Hanswurst,¹⁶⁰ sondern indirekt auch als Teufel.¹⁶¹ Damit benennt er eine weitere Perspektive der komischen Figur, die sich aus dem Verhältnis zur ‚Heiligkeit‘ speist. Denn für ein Verständnis des Potenzials der komischen Figur in ihrer enthierarchisierenden Dimension auf struktureller Ebene, ist ein Blick in ihre außertheatralen Wurzeln essenziell. So verdeutlicht ihre Herkunft insbesondere in der mythologischen Strukturfigur des Tricksters sowie in den etymologischen Wurzeln im christlichen Teufel ihre performative Funktion innerhalb eines Ordnungsgefüges. Diese performative Funktion wiederum verweist auf die globale Relevanz als dynamisierendes Element, als ein Grundmotiv der Beweglichkeit, welche sich aus der gesellschaftlichen Bedeutung beider Strukturfiguren herauslesen lassen kann.

I) Der Trickster als globale Schelmenfigur

Der Trickster als mythologische Figur ist eine ambivalente Strukturfigur im Ordnungssystem der Welt, die mit den Mitteln des Komischen operiert. Von Rudolf Münz und Gerda Baumbach wird der Trickster als eine Figur beschrieben, die in Märchen und Mythen vieler Kulturen weltweit als Schelmentypus oder Gestaltwandler mit ganz unterschiedlichen Namen auftritt und deren literarische Manifestationen sich beispielsweise im gestiefelten Kater, in Till Eulenspiegel oder

¹⁶⁰ Vgl. SZ vom 3. Februar 2023

¹⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=GisN21BoKis> ca. 4:40, letzter Zugriff am 18.03.2014

Mephisto niederschlagen.¹⁶² Die Eigenschaften des Tricksters bringen ein grundlegendes Verständnis der komischen Theaterfigur mit sich: Oszillierend zwischen diametral divergierenden Wesenszügen wie gut-böse oder gerissen-dumm, dabei gestalt- (bzw. rollen-)wandelnd und sowohl verlachend als auch verlacht werdend, verkörpert der Trickster gleichermaßen „Täter und Opfer, Narren und Weisen, Komiker und Tragiker“¹⁶³ und kann „auf diese Weise eine Doppelbödigkeit in jeglicher Hinsicht“¹⁶⁴ erzeugen. Und wie elektrischer Strom nur bei einer Elektronendifferenz fließt, so evozieren auch die komplementären Eigenschaften des Tricksters Bewegung. Diese ihm eigene Flexibilität spiegelt sich nicht zuletzt in der Verwandtschaft mit dem Joker vieler Kartenspiele: Als ein dynamisch einsetzbares Element verweist der Joker optisch auf die Bandbreite an Eigenschaften des Tricksters und ist dem Kartenspiel auf diese Weise als Element der Beweglichkeit zu eigen.

Fiebach sieht in der Beweglichkeit eine wesentliche Eigenschaft des Tricksters. Als „Zeichen der Kreativität und des Unvorhersehbaren, arbeiteten sie (= die Trickster) gegen den Anschein, als ob das Gegebene monumental-unverrückbar wäre“ und transportieren damit die Erzählung einer „potenziellen Beweglichkeit von Realitäten.“¹⁶⁵ Diese Beweglichkeit hat gesellschaftliche Auswirkungen. Der Trickster blickt als Figur auf eine Tradition zurück, die in nahezu allen Kulturen zu finden ist. So zieht Fiebach in seiner Analyse verschiedener afrikanischer Trickstertraditionen eine Verbindung zu den Trickstern europäischer Kulturen bis zum 16. Jahrhundert., z.B. Rabelais, aber auch schon der Antike (Hermes, Prometheus).¹⁶⁶ Darin zeigt sich eine Nähe zur theatralen komischen Figur und deren Eigenschaften:

¹⁶² Stefanski: 97 ff.

¹⁶³ Münz: 149

¹⁶⁴ Baumbach: 246

¹⁶⁵ Fiebach: 90

¹⁶⁶ Fiebach: 104

Er besitzt keine moralischen und sozialen Werte, ist seinen Leidenschaften und Appetiten ausgeliefert, doch durch seine Handlungen entstehen alle Werte... Gelächter, Humor und Ironie durchdringen alles, was der Trickster tut.¹⁶⁷

Zahan interpretiert diesen Appetit philosophisch, nämlich dass die Fresssucht eigentlich eine Gier nach Wissen bedeutet: „Die rituelle Gefräßigkeit muss in Beziehung gesetzt werden zu den gleichen Bedürfnissen, die auf der Ebene des Geistes, den nach Wissen dürstet, empfunden werden.“¹⁶⁸ Was sich physiologisch-epistemologisch als Überschreitung von Grenzen darstellt – mehr Essen, mehr Wissen als es der Norm entspricht, daher das Attribut „gefräßig“ – funktioniert auch auf der Ebene der Genres. So lenkt Fiebach den Blick auf die befreiende Dimension, die im Ausbrechen aus Kategorisierungen wie Komik und Tragik, Individuelles und Monumentales, begründet liegt:

Das Verspotten aller Normen und Werte (bei den kore dugaw, A.d.V.) demonstriert unendlich schöpferische Freiheit, die zugleich abgründig ist, unkontrollierbare Kräfte freisetzen kann. Der Clown, der diese Kräfte darstellte, erschien so doppeldeutig. Subjekt der komischen Kritik, des befreienden Lächerlichmachens des Monumentalen, und hässliches, komisches Objekt des Verlachens.¹⁶⁹

So verweist also auch die Parodie als theatrale Strategie der komischen Figur (das Lächerlichmachen des eigentlich Tragischen, Monumentalen) auf die Tricksternatur. Frejdenberg folgert, dass das Komische und das Tragische ursprünglich untrennbar zusammengehörten.¹⁷⁰ Daraus lassen sich die Wurzeln des (parodisierenden) Harlekins im Trickster ableiten: Die parodistische Gemeinmachung von Komik und Tragik kann als Analogie zu den internalisierten Eigenschaftsgegensätzen des Trickster und deren Spannungspotenzial verstanden werden.

Mit weitreichenden Konsequenzen. So kommt dem Trickster als bewegungsstiftendes Motiv insbesondere eine wesentliche Rolle innerhalb eines

¹⁶⁷ Fiebach: 87

¹⁶⁸ Fiebach: 86

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Fiebach: 105

gesellschaftlichen Gefüges zu. In seiner Zuschreibung als „Geist der Unordnung“¹⁷¹ liegt die dynamisierende Funktionsweise des Tricksters begründet, indem in diesem Gegenpol zur Ordnung der prozessuale Charakter einer *Unordnung-Stiftens* mitschwingt. Auf diese Weise ermöglicht und verursacht er wie kaum eine andere symbolische Figur eine potenzielle Beweglichkeit innerhalb mythologisch-gesellschaftlich Strukturen. Fiebach stellt diesen Punkt heraus, indem er dem Trickster einen „dialektischen Pragmatismus“ bescheinigt, der die Grenzen des Normativen sprengt. Grenzverschiebungen und Beweglichkeit werden dabei als klar konstruktiv dargestellt: Trickster demonstrieren „das Unvorhersehbare, die – so gesehen – unsichere Beweglichkeit von Haltungen und Ordnungen, aus denen sich plötzlich produktive Leistungen und neue Verhältnisse ergeben können“.¹⁷² Die sich daraus ableitende Notwendigkeit von Beweglichkeit als lebendiges Element innerhalb einer Struktur spiegelt sich in der mythologischen Präsenz der unzähligen verschiedenen Tricksterfiguren über einen historisch langen Zeitraum hinweg (vgl. Fiebachs Beschreibung der unterschiedlichen Tricksterfiguren Afrikas).

II) Der Teufel als Gegenspieler einer (christlich-)göttlichen Ordnung

Eine weitere Wurzel der komischen Figur aus dem nicht-theatralen Kontext, die ihre dynamisierende Funktion erklärt, findet sich sprachgeschichtlich im abendländischen Teufel. So führen die etymologischen Wurzeln des theatralen Harlekins ins Diabolische: Zum einen abgeleitet vom italienischen (h)ellecchino, kleiner Teufel, verweist die Begriffsgeschichte zum anderen auch auf die altfranzösische „familia herlequin“ – eine Schar an dämonischen Gestalten, die erstmalig im 11. Jahrhundert schriftlich bezeugt mit Tiermasken und Geschrei des Nachts einsame Wanderer erschreckte und deren wiederum aus dem Englischen

¹⁷¹ Fiebach: 119

¹⁷² Fiebach: 79

bekannten Anführer Herla cyning wir bspw. in Goethes Erlkönig wiederfinden.¹⁷³ Vor allem im Kostüm, d.h. im „geschrumpften Teufelshorn seiner Maske“, vererbte sich der dämonisch-teuflische Ursprung auf den Arlecchino weiter.¹⁷⁴ Damit korrelierend plädiert Münz auch für zeitlich erweiterten Commedia-Begriff, der bereits ab dem 13. Jahrhundert ansetzt.¹⁷⁵

Diese etymologische Herkunft des Harlekins als einer in verschiedenen europäischen Kontexten präsenten Theaterfigur verdeutlicht insofern dessen Ordnung-in-Frage-stellende Dimension. Die diabolische Dimension teilt sie im Übrigen mit dem postdramatischen Theater: von der personifizierten Infragestellung heiliger Ordnungen führt eine Linie zum ‚Sakrileg‘, als welches die Freiheiten gegenüber dem Werktext wahrgenommen werden. Und damit schließt sich der Kreis zur *Hierarchie* als heiliger Ordnung. Denn die Bedrohung derselben wurde in den großen und hierarchischen Religionen stets dem Teufel zugeschrieben. Über Jahrtausende hinweg stellte der Teufel als Konstruktion eine Projektionsfigur dar, die die herrschende Ordnung infrage stellt (was wiederum zur Diskreditierung beliebiger gesellschaftlicher Gruppen missbraucht wurde). Als Zuschreibung von Seiten ebenjener herrschenden (christlichen) Ordnung, symbolisiert der Teufel insofern die tiefzittende Angst vor Steuerungs- und Herrschaftsverlust.¹⁷⁶

Damit bekommen die Enthierarchisierungsstrategien der komischen Figur eine radikale Dimension, die sich auch im späteren vehementen Vorgehen gegen sie widerspiegelt. Schon im umgangssprachlichen Ausdruck des ‚diabolischen Gelächters‘ spiegelt sich die Assoziation von Komik/komischer Figur und dem Teufel wider – ein Lachen, das weniger harmlos, sondern vielmehr nach Bedrohung und Gefahr klingt. Und genau an dem Punkt setzt die Kritik an, der die

¹⁷³ Seibold: 395

¹⁷⁴ Erdmann: 77

¹⁷⁵ Münz: 142

¹⁷⁶ Vgl. Fiebach: 109. Sklavenkönig und Spottkönig: Hier wird gezeigt, dass die Alternative zur bewährten Ordnung Chaos ist (gemeint als Drohung).

komische Figur vermehrt spätestens seit dem Ende des 17. Jahrhundert ausgesetzt war: als Kontroll- und Ordnungsverlust (Joseph von Sonnenfels)¹⁷⁷ oder als unberechenbare, widerspenstige und Produktionsausfälle bewirkende Theaterfigur (Enno Podehl)¹⁷⁸. Die symbolische Verbrennung des Hanswurts kann vor diesem Hintergrund als Wiederherstellung einer hierarchisch organisierten Ordnung verstanden werden.

2.5. Permanente Beweglichkeit als Prinzip

Ein nochmals anderer Ausdruck des Gelächters, diskursiv nur peripher beleuchtet, ist das sogenannte göttliche (bzw. „homerische“) Gelächter,¹⁷⁹ das seine Berühmtheit weniger aus dem Kontext der Originalquelle, denn als geflügelte Wendung erlangt hat. Interessanterweise verstehen es anscheinend die antiken Götter – im Gegensatz zum späteren christlichen – zu lachen.¹⁸⁰ Das Lachen aus der Perspektive des Olymps: Frei interpretiert kann die „göttliche“ Dimension des Lachens als Beschreibung dienen für die geistige Position, von der aus gelacht wird: nämlich in dem Fall ein gedanklicher Berggipfel mit Aus- und Überblick über das Andere wie auch über das Eigene, kurz, Meta-Ebene. Denn aufgrund jener oben beschriebenen Mechanismen von Inkongruenz und Unvorhergesehenem, Ambivalenz und Infragestellung einer Ordnung, lässt sich der „Sprung“ (nicht umsonst eine Metapher der Beweglichkeit) auf die Metaebene als ein entscheidendes Charakteristikum der komischen Figur und ihrer auf lustvollem Lachen basierenden Komik zuschreiben.

Gespiegelt findet sich Beweglichkeit als Lesart der enthierarchisierenden Dimension schon in der Theorie von Komik und Lachen. Bergson zufolge dient das Lachen dazu, Steifheit abzubauen, „abzulachen“, und fungiert somit als

¹⁷⁷ Müller-Kampel (1997):189

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Vgl. hierzu Homers *Odyssee* sowie *Ilias*

¹⁸⁰ Vgl. hierzu auch Ovid: 193

dynamisierender Faktor.¹⁸¹ Auch die von Voss beschriebenen Eigenschaften des Lachens können unter der Überschrift der Beweglichkeit gelesen werden: Eine „intrinsische *Flexibilität* (des Lachens), seine ethische Indifferenz bis Unzuverlässigkeit sowie seine soziale und unmittelbar körperlich ansteckende Wirkungspotenzialität“¹⁸² korrelieren wiederum mit der Komik des Tricksters als bewegungsstiftendes Element im Ordnungsgefüge. Fiebach beschreibt das wie folgt:

*Komisch enthüllte Widersprüche, Kontraste und Gegensätze zwischen Schein und Sein, zwischen ausgestelltem Anspruch und tatsächlicher Wirksamkeit, zwischen Zielen und Wegen zu Zielen verdeutlichen kommunikativ die Beweglichkeit und Veränderlichkeit von Verhältnissen, Verhaltensweisen, Normen und Werten, daher ihre Historizität.*¹⁸³

Als eine weitere Interpretation der ‚göttlichen Perspektive‘ kann somit die größere zeitliche Dimension verstanden werden, die der Beweglichkeit als Wesenskern einer strukturellen Enthierarchisierung zugrunde liegt. Trickster in der Mythologie sowie die komische Figur im Theater personifizieren dieses formale Prinzip potenzieller Veränderlichkeit und wirken damit einer *langfristigen* Verfestigung von Strukturen entgegen. Es geht also bei den Strategien der komischen Figur im Prinzip um eine metakonzeptuelle Beweglichkeit: eine generelle gedankliche Flexibilität, die es ermöglicht, auf der Grundlage einer Form und Struktur die Voraussetzungen zu schaffen für eine Enthierarchisierung, die nicht punktuell, sondern dauerhaft funktioniert. Indem die komische Figur Eigenschaften vereint, die auf einer solchen strukturell enthierarchisierenden Dimension von Komik basieren, fungiert sie formal als ein dynamisierendes Element, als performatives Motiv. Das performative Motiv kann in diesem Sinne als Beschreibung einer ‚Institutionalisierung‘ von flexiblen Strukturen verstanden werden.

¹⁸¹ Bergson: 18 f.

¹⁸² Wirth: 48

¹⁸³ Fiebach: 98 f.

Im Kontext dieses Abstraktionsgrades verweist das Konzept der Beweglichkeit auf eine philosophische Dimension. Während schon Nietzsches berühmter Ratschlag, „schenke keinem Gedanken Glauben, der nicht im Freien geboren ist und bei freier Bewegung“¹⁸⁴, Denken und Bewegung in einen Zusammenhang bringt, so ist Humor für Critchley „Philosophie in *Aktion*“, d.h. ebenfalls Bewegung.¹⁸⁵ Vor allem aber die von Guattari/Deleuze in MILLE PLATEAUS entwickelte theoretische Denkfigur des Nomaden führt eine weitreichende Idee von Beweglichkeit aus. Angelehnt an das Konzept von Rhizom versus „baumartiger Typus“, wobei ersteres mit der „Kriegsmaschine als dynamisierendem Element“ in Bezug auf eine Ordnung, zweiteres mit einer Machtzentrierung korrelierend verstanden werden kann,¹⁸⁶ wird hier das Konzept der Beweglichkeit auf aktuelle Denk- und Wissenschaftsformen übertragen (nomadische Wissenschaft versus (staatliche) Königswissenschaft).¹⁸⁷ Ein abstraktes Konzept mit globaler Anwendbarkeit: „Their project consists in identifying this tendency wherever it can be located and finding ways of amplifying it.“¹⁸⁸ Dieses abstrakte Konzept einer grundsätzlichen *Mobilität im Denken* ist gewissermaßen die basalste Ebene der Wirkweise des performativen Motivs – und seiner Wirkmächtigkeit als Bedrohung einer Ordnung, da keine Macht und keine Privilegien sich zementieren können. Aber auch auf die Ebene von Persönlichkeit, Psychologie und Gesellschaft kann das performative Motiv übersetzt werden. Rosi Braidottis Konzept der ‚Nomadischen Subjektivität‘ knüpft an Deleuze/Guattari und die Idee der permanenten Beweglichkeit an, hier in dem Sinne, dass auch Identität fluid, also wandelbar ist: „Wir sind alle nomadische Subjekte, immer in Bewegung und immer schon ein Hybrid aus verschiedenen Welten und Codes.“¹⁸⁹

¹⁸⁴ Nietzsche (2024): 27

¹⁸⁵ Critchley: 77

¹⁸⁶ Deleuze, Guattari: 491

¹⁸⁷ Deleuze, Guattari: 498

¹⁸⁸ <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100236839;jsessionid=0C8ACE04A6DEB13B8645F0C0D04AA9B1>

¹⁸⁹ <https://www.zeit.de/2023/25/rosi-braidotti-philosophie-lachen-politik>

Die Idee der Beweglichkeit, die in den Konzepten von Deleuze/Guattari sowie Braidotti also von klein- bis großzelliger Dimension menschlichen (Zusammen-)Lebens aufgezeigt wird, unterstreicht ihre Bedeutung als gleichsam Grundlagenforschung: als Formprinzip und Potenzial, das Mensch und Gesellschaft zugrunde liegt.

In der aufführungspraktischen Umsetzung der komischen Figur spiegelt sich eine solche Beweglichkeit mittels ihrer enthierarchisierenden Strategien, denen eine speziell auch dynamisierende Funktion zugrunde liegt. Während das Aufbrechen der Gattungen in seiner Grenzüberschreitung eine Beweglichkeit in den Definitionen der Gattungskategorien bewirkt, greift der flexible Umgang mit Narration und Raum tiefer in die Werkstruktur ein. Mittels der an die Aufführung gebundenen Strategien wie Improvisation und spontanen Eruptionen (lazzi) resultiert in der Wirkung ein Hervorstellen von Zufall, Veränderlichkeit und Unvorhersehbarem und damit eine intrinsische Flexibilität. Insbesondere Perspektivwechsel, die auf Fiktionsdurchbrechungen bzw. den Prinzipien von Komik basieren, evozieren ebenjenes Sprung auf die Meta-Ebene und damit eine geistige Beweglichkeit, eine Mobilität im Denken. Ebenso der Umgang mit dem Raum beinhaltet eine ganz physische Dynamik, indem die Zentrierung auf die Bühne aufgebrochen und stattdessen der Zuschauerinnenblick auf den Raum als Ganzes geweitet wird – räumliche und inhaltliche Perspektivwechsel spielen hier zusammen. Die hervorgestellte Körperlichkeit durch die komische Figur verweist auf die ursächlich körperliche Beweglichkeit des Lachens: Kontrollverlust als „Kriegsmaschine“ für eine fixe Ordnung. Wiederum entfaltet die Parodie als Strategie ihre Rolle als dynamisierendes Element in ihrer kommunikativen Funktion (nach Baumbach). So kann Kommunikation im weiteren Sinne nicht nur als auditive und gestische, sondern auch gedankliche Bewegung beider Seiten verstanden werden. Und nicht zuletzt kommt bei allen Strategien der Rolle des Publikums eine entscheidende Funktion zu, indem auf der Meta-Ebene die Idee

der Beweglichkeit qua einer „Emanzipation des Zuschauers“ (Rancière) auf dieselbigen übertragen wird.

Ein darüber hinaus ganz entscheidender Punkt für die strukturelle Enthierarchisierungsdynamik der komischen Figur auf dem Theater ist der Umgang mit dem eigenen Ego. So macht sich die komische Figur nicht allein über andere und Anderes lustig, sondern sie lacht auch über sich selbst. Um als performatives Motiv zu gelten, muss dies als ein entscheidendes und finales Kriterium erfüllt sein: die Selbst-Enthierarchisierung durch Subjektbezug des Lachens. So betont Critchley, dass „wahrer Humor“ über sich selbst lachen müssen. Das bedeutet übertragen auf Enthierarchisierung und Komik im Sinne des performativen Motivs, dass die Stoßrichtung niemals einseitig, sondern potenziell in jede Richtung möglich sein muss. Anders gesagt: Die komische Figur fungiert nur dann als performatives Motiv, wenn sie sich selbst ebenso enthierarchisiert wie alles andere. Diesen Zusammenhang von Beweglichkeit und Selbst-Enthierarchisierung benennt Fiebach, indem er den Trickster beschreibt als „ein Modell, in dem das Diskontinuierliche, das Sprengen von Grenzen, die unendliche Bewegung und Offenheit von Denken und sozialem Sein, daher menschliche Möglichkeiten in ihrer Ambivalenz und Vieldeutigkeit bedeutet werden“, was sich „bis in die Selbstironie, das Sich-selbst-dem-Gelächter-Aussetzen des Subjekts“ erstreckt.¹⁹⁰ In diese Kerbe hinein lässt sich auch Nietzsches Konzept des „Wahrlachens“ deuten:

*Über sich selbst lachen, wie man lachen müsste, um aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen, - dazu hatte bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten zu wenig Genie! Es gibt vielleicht auch für das Lachen noch eine Zukunft!*¹⁹¹

Denn indem sich die komische Figur selbst zum Objekt ihrer Komik macht, verkörpert sie eine Freiheit von jeglichen machtstrategischen Impulsen (was eine

¹⁹⁰ Fiebach: 103

¹⁹¹ Nietzsche (2017): 27

Eigenschaft der herabsetzenden Komik wie auch Ironie ist). Auf diese Weise stellt die komische Figur einen fundamentalen Gegenentwurf zu den Tragödienfiguren und deren Selbstüberhöhung dar. Die komische Figur sieht sich selbst niemals als hierarchisch höherwertig zu anderen an, sondern stellt durch ihre Komikstrategien Hierarchien per se in Frage. Glaubwürdigkeit gewinnt sie, indem sie sich selbst davon nicht ausnimmt und das auch immer wieder performt.

Ebenso wenig kennt das anarchische Lachen Grenzen, auch nicht vor dem eigenen Selbst. Das bedeutet in der Schlussfolgerung, dass die mit einer Selbst-Enthierarchisierung verbundene Distanzierung auf kognitiver Ebene (oder mit Henri Bergsons Worten: „Anästhesie des Herzens“) nicht nur Voraussetzung für eine enthierarchisierende Komik ist, sondern dass andersherum Komik auch Distanz zu sich selbst und dem eigenen Kontext erschaffen kann. Fiebach stellt diesen Umkehrschluss im Zusammenhang mit dem Trickster heraus:

Groteske Posse reißen wirkten als bösartige Zerstörer und prometheische Schöpfer, wurden ausgelacht und verursachten souverän das Verlachen anderer. Diese Aspekte scheinen wesentlich für eine Theorie, die das Komische geschichtlich konkret fasst. Als solches müsste sie sich selbst als eine besondere historische Haltung kennzeichnen, sich selber in Distanz setzen zu ihrem jeweiligen kulturellen Kontext, zu dem besonderen Wertgefüge und den spezifischen Interessen, von denen sie ausgeht.¹⁹²

Mittels der Distanz wird also ermöglicht, sich selbst und die eigene Geschichte im größeren Kontext zu begreifen, andere Perspektiven dazu einzunehmen. Die komische Figur und ihre Komik als performatives Motiv bekommen auf diese Weise eine gesellschaftliche Dimension. So beschreibt Glasmeier das Tragische als *Ideologie*, wozu sich die Komik als Gegenentwurf positionieren müsse.¹⁹³ Ein tricksterhaftes Über-sich-selbst-lachen-Können schützt dabei gewissermaßen vor geistigem Fundamentalismus. Das lässt sich wiederum auch zurück auf die Kunst oder den Künstler übertragen: Da es sich in diesem Bereich ähnlich wie in dem

¹⁹² Fiebach: 104

¹⁹³ Glasmeier: 10

der Religion kaum objektiv-faktisch argumentieren lässt, ist die komisch begründete Distanz zu sich selbst ein Schutz davor, die eigene Person (mit dem Beigeschmack des Geniekults vergangener Jahrhunderte) zu ernst und zu wichtig zu nehmen. Oder nochmals politischer formuliert: Die obige Argumentation lässt den Schluss zu, dass das gleichberechtigte Einordnen und Kontextualisieren der eigenen Person die Grundlage dafür bildet, Gesellschaft als soziales Gefüge von Dialog, Debatte und gemeinsamer Entscheidungsfindung zu leben.

3. POLITISCHE IMPLIKATIONEN DES PERFORMATIVEN MOTIVS

Warum halten sich, trotz postdramatischer Enthierarchisierungsansätze auf der inszenatorischen Ebene, Machstrukturen in den immer noch weitgehend streng hierarchisch organisierten Theaterinstitutionen so hartnäckig? Die Idee permanenter Beweglichkeit birgt neben ihrer aufführungspraktischen Bedeutung gleichsam eine gesellschaftspolitische Brisanz, die schlussendlich auch für das Aufbrechen der theaterinstitutionellen Machtstrukturen entscheidend ist. Diese gesellschaftliche Dimension lässt sich insbesondere an der Rezeption der historischen komischen Figur festmachen. Während im deutschen Sprechtheaterdiskurs des 21. Jahrhunderts eine strukturelle Enthierarchisierungsdynamik (in Bezug auf das Werk sowie die Institution) sowohl theaterwissenschaftlich als auch -praktisch in der Summe doch weitgehend positiv rezipiert wird, kam nämlich die historische komische Figur zu ihrer Zeit nicht in den Genuss einer solchen Einschätzung von Seiten der zeitgenössischen Theaterinstitutionen. Im Gegenteil. Die ideologieferne Flexibilität, wie sie der Komik sowie der komischen Figur zugesprochen werden kann, schien im bürgerlichen Theater sowie gesellschaftlich zu provozieren. Neben ihrer verbalen Ächtung (siehe vorangegangenes Kapitel) und ihrer symbolischen Verbrennung, verdeutlicht vor allem auch das weiterführende Schicksal der historischen komischen Figur die Brisanz, die in ihr steckte: Als Gefahr für die öffentliche Ordnung angesehen, lebte sie ab dem 18. Jahrhundert ein Schattendasein wahlweise in enger literarischer Einhegung (z.B. Literarisierung der Commedia italiana durch Goldoni) oder als verharmloster Kasperle (pädagogisches Instrument einer Kinderfrontalbildung, vor allem in Österreich).¹⁹⁴

¹⁹⁴ Müller-Kampel (2003): 14

Die harschesten Worte für die komische Figur auf dem Theater und ihre Komikstrategien von Seiten ihrer Kritiker:innen war dabei das Begriffsfeld des Anarchischen, das auf die ihr nachgesagte Störung der herrschenden Ordnung (und damit potenziell der Machtverhältnisse) referiert und was anhand von Sonnenfels' Beschreibung der komischen Figur als „Kontroll- und Ordnungsverlust“ deutlich wird.¹⁹⁵ Aber auch Komik und Lachen werden, aufgrund ihres Charakteristikums als (willkommene oder gefährliche, je nach Machtperspektive) Ordnungsstörer, häufig mit dem Begriff des Anarchischen verbunden, so zum Beispiel „die Anarchie des Lachens“, Buchtitel und Argumentationslinie bei Michael Glasmeier. Ebenso in der Lachforschung wird die politische Analogie aufgegriffen, z.B. von Rainer Stollmann:

*Beim Lachen spielt der Muskel verrückt und flattert hin und her. Das bringt die ganze Hierarchie des Körpers durcheinander. Gleichzeitig werden im Gehirn beim Lachen Glückshormone freigesetzt und der Blutkreislauf gerät in Wallung. Der Körper erlebt Anarchie!*¹⁹⁶

Eine Verbindung von Komik und Lachen mit dem Anarchischen (als Bedrohung einer (Macht-)Ordnung durch Steuerungsverlust und durch Einbruch des Unvorhersehbaren), wird auch von Lehmann thematisiert. Im Epilog seines Standardwerkes entwickelt er eine kurze Analyse des Verhältnisses vom postdramatischen Theater zum Politischen, indem er die postmodernen Machtverhältnisse in ihrer Komplexität, ihrer Geflechtstruktur und Entpersonalisierung als Ursache annimmt, um die Form des Postdramatischen als politisch zu deuten.¹⁹⁷ Theater stellt sich insofern immer auch als eine Praxis dar, die „nicht Macht-Ordnungen schafft, sondern Neues und Chaos in die geordnete, ordnende Wahrnehmung bringt“.¹⁹⁸ Theater unterricht die normierten Kategorien des Politischen, anstatt neue Gesetze zu schaffen. Machtfragen auf der

¹⁹⁵ Müller-Kampel (1997): 189

¹⁹⁶ <https://www.zeit.de/zett/2019-05/ein-lachforscher-erklaert-was-unser-lachen-ueber-uns-verraet-humor>

¹⁹⁷ Lehmann: 449

¹⁹⁸ Lehmann: 459

institutionspolitischen Ebene eignen sich ihm zufolge nicht mehr zur Anschauung; stattdessen besitzt Anschauungsqualität das Aussetzen des (Tages-)Politischen: „Terror, Anarchie, Wahn, Verzweiflung, Gelächter, Aufstand, das Asoziale“¹⁹⁹. Interessant ist hier die begriffliche Engführung von Lachen, Anarchie, Aufstand mit provokanter Konnotation durch Terror – und Verzweiflung (qua Herausforderung des Unterfangens?). So nennt Lehmann also Gelächter und Anarchie nicht nur zusammen, sondern vor allem als Sinnbilder einer funktionalen Infragestellung (macht)politischer Normen. Eine auf diese Weise gedeutete Nähe von Komik und dem Postdramatisch-Anarchischen kann im weiteren Sinne bis zu Hegel zurückgeführt werden: Indem die Komödie zugleich zu einer Auflösung (!) der Kunst führe, stellt sie ergo einen Vorboten des Poststrukturalistischen respektive Postdramatischen dar.²⁰⁰

Durch diese Zuschreibung der komischen Figur und ihrer Komik auf passive Weise sowie durch die Auseinandersetzung mit Machtfragen in der postdramatischen Theatertheorie auf aktive, erfolgt offensichtlich eine Assoziation mit dem Bereich des Politischen. Denn die Frage nach Macht, Herrschaft und Hierarchie ist ein wesentlicher Teil des politischen Diskurses. Somit kommt dem performativen Motiv eine politikwissenschaftliche Relevanz zu, die sich schließlich auch von einer anderen, nämlich organisationspraktischen Seite dem Theater nähert. Um die Frage zu beantworten, wie das performative Motiv in die organisatorischen Gefüge des Theaters übersetzt werden kann, muss neben der formal-strukturellen Ebene auch eine institutionelle Dimension einbezogen werden sowie eine politische Positionsbestimmung stattfinden. Ziel im Folgenden ist es insofern, Ansätze einer Kritik an statischen Hierarchie- und Machtverhältnissen aus der Perspektive der politischen Philosophie im Hinblick auf das Modell des performativen Motivs – als struktureller Motor für permanente

¹⁹⁹ Lehmann: 450

²⁰⁰ Vgl. Hegel: Vorlesung über Ästhetik III

Beweglichkeit – zu untersuchen. Das mündet darin, in diesem Zusammenhang auch den expliziten Begriff des politischen Anarchismus theoretisch zu durchleuchten. Schließlich können, indem Lösungsansätze der politischen Philosophie für aus den gesellschaftspolitischen Hierarchien resultierende Probleme aufgezeigt werden, diese auf ihre Übersetzung in die (Macht-)Strukturen des Theaterbetriebs hin befragt werden.

3.1. Das performative Motiv in der politischen Philosophie

Die Politikwissenschaft bietet einige wegweisende Ansätze, die die Relevanz einer permanenten Beweglichkeit auf gesellschaftspolitischer Ebene begründen – ohne dabei das begriffliche Feld des Anarchischen zu verwenden. Der folgende Ausflug in die Politikwissenschaft basiert dabei auf einer wesentlichen, aber hier nicht noch einmal eigens begründeten Grundannahme: nämlich, dass Gesellschaftsformen der Mitbestimmung aller Beteiligten *grundsätzlich* einer Autokratie vorzuziehen sind. Daraus resultiert wiederum eine praktische Notwendigkeit für das performative Motiv, die sich aus den politischen Beobachtungen des frühen 21. Jahrhunderts speist. Denn vor dem Hintergrund erodierender demokratischer Institutionen in den ‚alten‘ Demokratien sowie einer in europäischen Ländern inzwischen nicht mehr zu übersehenden Tendenz hin zu autoritäreren Staatsformen, innenpolitisch motivierten Diskursverschiebungen gen Rechtskonservativismus sowie einer zunehmenden Akkumulation und Zentrierung von Kapital, werden mögliche Auswege und Alternativen zu einer Verfestigung von Strukturen und Hierarchien virulent. In diesem Zusammenhang hat sich der Begriff der Postdemokratie etabliert, der von Rancière in den 1990er Jahren geprägt und anschließend von Colin Crouch aufgegriffen und prominent weitergeführt wurde: Postdemokratie beschreibt ebenjenen Verfall moderner westlicher Demokratien aufgrund von Machtzentrierung, die durch den politischen Einfluss von Unternehmen im Zuge der Globalisierung befeuert wird.

Auch David Reybrouck zeigt anschaulich das Problem eines sich zunehmenden Etablierens von undurchlässigen Machtstrukturen innerhalb einer Demokratie und die davon ausgehende Gefahr für die Demokratie auf. Eine solche strukturelle Undurchlässigkeit (und damit Verfestigung) manifestiert sich beispielsweise in der De-facto-Eintrittskarte in den Bundestag durch bestimmte Berufsabschlüsse („Diplomdemokratie“²⁰¹), aber auch in intransparentem Lobbyismus oder der Schwächung des Parlaments aufgrund vermeintlicher Sachzwänge (TINA-Argument politischer Entscheidungsträger:innen). Alex Demirović’ Beschreibung von Postpolitik als fehlende öffentliche Auseinandersetzung und stattdessen *Alternativlosigkeit*, kommt summa summarum einem Mangel an Beweglichkeit gleich.²⁰² Verschiedenen Lösungsansätzen für diese Krise der Legitimation ist insofern gemein, dass sie auf das Prinzip der Beweglichkeit setzen und dahingehend eine ernsthafte Beteiligung (Emanzipationsidee) sowie Gleichheit (Ausgangspunkt im juristischen sowie staatsbürgerlichen Sinne) verfolgen.

Maßgeblich für eine politische Theorie des performativen Motivs ist das Konzept der Kontingenz, auf dessen Grundlage eine Notwendigkeit von Beweglichkeit postuliert wird. So verweist Flügel-Martinsen auf verschiedene Konzepte der Kontingenz-Erfahrung (alles kann auch anders sein), um eine potenzielle Beweglichkeit als Grundvoraussetzung menschlicher und gesellschaftlicher Existenz zu benennen, die im Kontrast zu totalitärer Versuchung und zu Gewissheit (Ideologie) steht.²⁰³ Insbesondere auf Claude Leforts Kontingenzmodell beziehend, schließt er daraus eine Kontingenz der gesellschaftlichen Ordnungen – keine Herrschaft ist naturgegeben. Daraus resultiert eine logische Forderung nach Gleichheit aller Menschen. Einer in diesem Sinne fehlgeleiteten Verfestigung von institutionellen Herrschaftsstrukturen stellt er den Aspekt des *Befragens* als dynamisierendes (bzw. performatives) Element

²⁰¹ Reybrouck (2017): 31 ff.

²⁰² Demirovic: 189

²⁰³ Flügel-Martinsen: 457 ff.

entgegen und bezieht sich dabei auf Adorno, dem zufolge *Kritik* der Demokratie eingeschrieben ist und sich als Widerstand gegen alles Gesetzte richtet. Flügel-Martinsens beruft sich in seinem „emanzipatorischem Demokratieverständnis“²⁰⁴ insbesondere auf das gestalterische und kritische Potenzial des Politischen als prozessuale Praxis:

*Die befragende Radikalität von Theorie und Praxis und die Selbstbeschränkung von Theorie greifen so produktiv ineinander: In dem Maße nämlich, in dem sich die Perspektive der Theorie von jener Position der Erhabenheit verabschiedet [...], kann sie Teil einer kritischen, politischen Praxis der steten Befragung gegebener Institutionen, Verfahren, Normen und Semantiken werden, die nicht ein für alle Mal gegeben sind, sondern die wir uns stets aufs neue geben und zu deren Umarbeitung wir uns immer wieder bereithalten müssen.*²⁰⁵

Sein Plädoyer gilt dabei explizit (auch) einer negativen Kritik – denn eine Verpflichtung auf konstruktive Kritik ziehe ihr den Stachel (weil sie auf diese Weise auch regiert wird, gemäß Foucault), da nicht immer und von jedem eine bessere Version zur Hand ist. In diesem Kontext liefert Leforts Analyse des Entstehens von Totalitarismus ein entscheidendes Werkzeug, um demokratische von nicht-demokratischer Kritik unterscheiden zu können. So erweisen sich aktuelle rechte Kritiken als nicht-demokratisch, da sie eine Pluralität und Konflikt an Positionen ausschließen. Die Idee von Politik als „verändernder Faktor“ (oder nach Horkheimer: „performativer Charakter“)²⁰⁶ auf der Grundlage von Kontingenz greifen auch Sonja Buckel und Dirk Martin auf. Ihnen zufolge erweist sich die Kritische Theorie als spezifische *Praxis*: das *Verändern* gesellschaftlicher Verhältnisse. Damit gehen sie einen Schritt weiter – das Handeln resultiert als logische Konsequenz aus der kritischen Analyse.

Auch Jacques Rancière begründet seine Theorie einer Notwendigkeit permanenter Beweglichkeit in DAS UNVERNEHMEN mit der Kontingenz von

²⁰⁴ Flügel-Martinsen: 452

²⁰⁵ Ebd.: 469

²⁰⁶ Buckel, Martin: 259

Gesellschaftsverhältnissen. Nach dem Primat der Gleichheit, das sich aus der Kontingenzerfahrung herleitet, hat jede:r eine Stimme und jede Stimme ist gleich viel wert.²⁰⁷ Seine politische Philosophie postuliert ähnlich wie Flügel-Martinsen eine radikale Demokratietheorie der Dynamik und Prozesshaftigkeit. Mit dem Konzept von ‚Politik‘ versus ‚Polizei‘ beschreibt er Politik als stetigen Dissens oder Debatte und damit als performative Praxis – wohingegen er mit dem Gegenbegriff Polizei eine Institutionalisierung und die Bewahrung des Bestehenden, also die Einigkeit aller (Konsens und damit eine Alternativlosigkeit) und insofern gerade die fehlende Debatte, bezeichnet. ‚Politik‘ ist also als ein dynamischer Prozess der Kritik und des Infragestellen, der Debatte und des Streits zu begreifen und stellt damit ein Gegenkonzept des statischen Bewahrens dar. Martin Saar beschreibt Rancières Ansatz der Postdemokratie als einen Modus, stets Gleichheit einzufordern, sodass niemand mehr Macht hat als jemand anderes und es immer möglich sein muss, politische Routinen dahingehend zu kritisieren bzw. zu ändern.²⁰⁸ Eine Verpolizeilichung wiederum kann nicht im System selbst verhindert werden, sondern muss durch Störungen von außerhalb passieren (Perspektivwechsel). Politik erweist sich ihm zufolge somit als performative Praxis des Demokratischen (analog zum ‚emanzipierten Zuschauer‘ auf der theaterwissenschaftlichen Ebene) und insofern als permanenter Enthierarchisierungsprozess. Rancières mit ‚Polizei‘ beschriebene Institutionenskepsis ist radikal und wird daher teilweise auch mit dem politischen Konzept des Anarchismus in Verbindung gebracht:²⁰⁹ So kann ihm zufolge Repräsentation innerhalb einer Demokratie (und alle damit einhergehenden Institutionen) keine Lösung sein, da sie nur eine Verwaltung des gesellschaftlichen Konsenses darstellen. Gewissermaßen stehen die existierenden politischen Institutionen aufgrund ihrer bewahrenden Funktion gerade dem demokratischen

²⁰⁷ Vgl. Ranciere: 18 ff.

²⁰⁸ Saar: 480 ff.

²⁰⁹ <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/gluecksfall-politik>, letzter Zugriff: 22. März 2024

Impuls entgegen.²¹⁰ In ähnlicher Weise kann im Übrigen auch Deleuze/Guattaris Beschreibung der Kriegsmaschine gelesen werden: ‚Krieg‘ als Denkfigur in der Bedeutung einer performativen Kraft („Bahnung einer schöpferischen Fluchtlinie“²¹¹), welche Machstrukturen diametral entgegensteht und welche dem Staat (d.h. den Institutionen) *äußerlich* ist.

Diesen Argumentationen für eine Notwendigkeit von Performativität und damit Beweglichkeit als Anforderung für das Politische, steht Reybroucks denkbar praxis- und lösungsorientiertes Konzept der aleatorischen Demokratie gegenüber, das ebenfalls auf der Idee der Kontingenz basiert und das zudem Analogien in Bezug auf den Umgang mit Machtstatik innerhalb von Theaterinstitutionen aufweist. Die Idee der aleatorischen Demokratie knüpft kraft des Attributs an kunsttheoretische Konzepte aus der Neuen Musik der 60er Jahre (aleatorische Musik bei Cage, Stockhausen, Boulez) und aus dem Theater (aleatorische Dramaturgie bei Annie Dorsen) an. Von *alea* = lat. Würfel, geht es ebenso wie bei den auf Kontingenz basierenden obigen Konzepten um den Zufall als konstitutives Element. So beschreibt das politische Modell eine Form der repräsentativen Demokratie, die auf dem Zufallsprinzip basiert. Reybrouck argumentiert in seinem Buch GEGEN WAHLEN für ein Losverfahren anstelle der Berufspolitik, um der eigentlichen Vision von Demokratie näher zu kommen: nämlich im Wortsinne als ‚Herrschaft des Volkes‘. Die repräsentative Demokratie gewinnt ihre Legitimität dadurch, wenn sie die Bevölkerung auch wirklich widerspiegelt: Eine solche ‚Repräsentation der Vielstimmigkeit‘²¹² ist aktuell in den europäischen Parlamenten allein hinsichtlich der Kategorien gender, class und race nicht gegeben. Ein Ausweg daraus kann ein Parlament sein, das sich aus stets neuen und zufällig ausgewählten Bürger:innen (und unter Beachtung der Paritäten) zusammensetzt. Berufspolitik basierend auf Zufall und zeitlicher

²¹⁰ Rancière: 118 ff.

²¹¹ Deleuze, Guattari: 587

²¹² Vgl. Reybrouck: 12

Begrenzung stellt eine mögliche Enthierarchisierung bisheriger Machtstrukturen dar und wirkt zugleich einer Verfestigung, d.h. einer Machtakkumulation, strukturell entgegen.

Interessanterweise ist das kein neues Modell, sondern der Ursprung der Demokratie in Europa. In der französischen Revolution wurde das Modell diskutiert, sich dann aber für das repräsentative entschieden – aus machtkonservierenden Gründen des damaligen Adels, die sich über den Weg der Berufspolitik bessere Startchancen sichern konnten (vgl. Reybrouck) ²¹³. Dieser Form der ‚Berufsdemokratie‘ wird nun von deren Kritikern zunehmend die Ursächlichkeit für die aktuellen postdemokratischen Zustände attestiert. Die nicht unumstößlich sind – denn parallel dazu finden seit Jahrzehnten bereits in der Praxis zahlreiche Alternativen im Sinne der aleatorischen Demokratie statt: Von Bürgerhaushalten²¹⁴ bis zu den zahlreichen Beispielen für Bürger:innenparlamente²¹⁵, sei es mit realer Entscheidungsbefugnis oder als Versuchsanordnung. In die Theaterinstitutionen findet das Konzept übersetzt als Publikumsräte Eingang, die, wenngleich es aktuell erst wenige Beispiele dafür gibt, doch in zunehmender Tendenz an Theatern etabliert werden.²¹⁶

FREIE REFLEXION ÜBER SPRACHE (und kognitive Dissonanzen)

Ein guter Moment, um kurz innezuhalten. Für die Länge des Abschnitts werden die wissenschaftlichen Werkzeuge einmal beiseitegelegt, um sich zunächst auf gedankenspielerische Weise dem bislang umschifften, jedoch stark im Kreuzfeuer stehenden Begriff des Anarchismus anzunähern – dessen Verwendung stets die ambivalenten und machtpolitisch determinierten Nutzungsebenen mittransportiert.

²¹³ Reybrouck (2016): 86 ff.

²¹⁴ von Porto Alegre bis Berlin-Lichtenberg

²¹⁵ Z.B.: Projekt G1000 Belgien, Klimarat Deutschland und Österreich 2021, Forschung Uni Leipzig 2019, u.v.m.

²¹⁶ Bsp. Marburg, Gelsenkirchen

Sprache verändert sich. Sprache schafft Realität.²¹⁷ Aus der Summe dieser beiden Thesen ergibt sich eine interessante Fragestellung, die zwischen Passivität und Aktivität laviert, wobei die Aktivität aus Sicht des Gestaltungspotenzials interessanter erscheint: Wir können Realität verändern, und zwar durch Sprache.

Wir – dieses eben verwendete Wir meint dabei nicht nur das individuelle Wir im Sinne einer leserinnenschaftlichen Eingemeindung mittels dieses Textes. Das Wir in seinen verschiedenen Abstraktionsgraden stellt die gesellschaftlich omnipräsente Realität dar. Denn die Tatsache des sprachlichen Steuerungspotenzials innerhalb einer Anzahl von Menschen größer 1 ist die Grundlage von Diskursmacht und politisch intendiertem Framing. Insofern eine solche Steuerungsintention (Ideologie?) auf der Ausblendung offensichtlicher Widersprüche beruht, kommt Begriff der kognitiven Dissonanz ins Spiel: gemäß Yuval Harari ein Wesenszug der Menschen (der Menschheit) an und für sich.²¹⁸ Wunderschön deutlich wird die kognitive Dissonanz zwischen politisch aufgeladenem Diskurs auf der einen und Logik auf der anderen Seite zum Beispiel beim Thema Erbe und Kapitalismus: Da kann ganz intrinsisch kapitalistisch argumentiert werden, um Erbe als marktwirtschaftlich leistungsfeindlich und als Aushebelung des Startchancenprinzips zu verstehen. Es scheint, dass es mit der Unantastbarkeit desselben weniger um eine konsistente Systemlogik als vielmehr um bestimmte Interessen, die wiederum mit Macht verbunden sind, gehen muss.

An diesen und ähnlichen Beispielen wird eine Herausforderung deutlich, die über die Kraft der Logik (und des besseren Arguments) hinausgeht. Da es für die Neudeutung eines Begriffs offensichtlich eine diskursive Reichweite braucht, hier ein kurzes und rein fiktives Gedankenexperiment am Beispiel der aufgeheizten politischen Debatten um das Attribut politisch links.

Was ist mit links gemeint? Bei genauem Hinschauen erscheint das gar nicht so radikal zu sein. Da wäre die Gleichheit vor dem Gesetz, ein Grundrecht auf Asyl, ein würdiges

²¹⁷ Andersherum natürlich ebenso – was sich nicht ausschließt, sondern vielmehr in Wechselwirkung steht.

²¹⁸ Harari: 245 ff.

Leben für alle, Meinungsfreiheit, der Schutz von Minderheiten,²¹⁹ die Strafbarkeit von Diskriminierung usw. Das alles steht mehr oder minder konkret im Grundgesetz. Ist das Grundgesetz links oder haben sich gewisse politische Debatten verselbstständigt? Eine weitere und ähnliche Paradoxie zeigt Sarah Bosetti in ihrer Sendung²²⁰ anhand des Begriffs Antifa auf: Müsste das nicht nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs unser aller Paradigma sein und damit jede Partei und jede Gruppe das Attribut antifaschistisch ganz selbstverständlich für sich annehmen?

So könnte es, rein theoretisch (und hier schließt sich der Kreis), auch mit dem Begriff des Anarchismus zugehen. Denn dessen emanzipatorische Grundlage, die Menschen als grundsätzlich fähig zu erachten, mittels ihres Verstandes eigene Schlussfolgerungen zu ziehen und Entscheidungen zu treffen, ist als Idee eng mit dem Bildungsideal der Aufklärung verbunden – und wiederum als Konzept der selbstgegebenen Herrschaft nicht weit entfernt von konsequenter Demokratie als Staats- und Gesellschaftsform. Von der Seite der Logik her müssten diese Begriffe neutral und wissenschaftlich betrachtet keine Bedrohung auslösen. Auf der anderen Seite ist es, aus der Perspektive der Machtstatik, nicht verwunderlich, dass Verteidiger einer hierarchischen und auf Machtkumulation basierenden Ordnung jegliche Störfaktoren, die auf eine Auflösung jener Kumulationen hinauslaufen, neutralisieren müssen. An diese Machtstatik knüpft sich ein weiteres Dilemma speziell der westlichen Demokratien: denn global betrachtet gehören alle Industrieländer zur Oberschicht, die insofern eine quasi-monarchische Angst vor Verlust spüren müssen und einer ernstgemeinten globalen Emanzipation anscheinend aus Eigeninteresse in abstracto ablehnend gegenüberstehen.

Welcher Weg ist also realistisch zu nehmen für eine sachliche Verwendung des Anarchischen? Ist der Begriff zu retten oder ist es besser einen neuen zu finden? Wenn der Berg zu groß ist, um ihn zu versetzen, kann es die durchaus sinnvollere

²¹⁹ Und nein, hier geht es nicht um die Gruppe einer hochvermögenden Minderheit.

²²⁰ Sendung vom 07.06.2023

Lösung sein, einen neuen Berg zu errichten. Vor diesem Hintergrund erscheint es nur logisch, dass in aktueller Forschung über emanzipatorische und nicht-hierarchische Demokratiemodelle Anarchismus als Begriff ausgespart wird – wenngleich dessen Grundprinzipien aufgegriffen werden.

Was also verbirgt sich wirklich hinter diesem vorbelasteten und provozierenden Begriff der Anarchie?

3.2. Anarchismus als Modell permanenter Beweglichkeit

Anarchismus – die Abwesenheit von Herrschaft²²¹ – ist vielleicht einer der meist-missverstandenen Begriffe überhaupt und spiegelt auf diese Weise die Hartnäckigkeit machtkumulativer Strukturen wider. So diente er (und dient immer noch) in der politischen Diskurshoheit ebenso wie für die komische Figur vor allem als Strategie zur einschlägigen Diffamierung einer unerwünschten Position. Schlagzeilen aus Printmedien wie „Schluss mit der Berliner Anarchie!“ oder „Anarchie im Schanzenviertel – ein Gipfel des Chaos“ (beide FAZ) bestätigen das, aber die diffamierende Nutzung des Begriffs ist geradezu omnipräsent in jeder Form von Literatur sowie im allgemeinen Sprachgebrauch. Das Begriffsfeld des Anarchischen steht scheinbar für das ultimative Totschlagargument – gewissermaßen Äquivalent zum früheren Antichristen oder Teufel. Das zeigt sich auch darin, dass der Begriff einer Fundamentalkritik ausgesetzt war und ist, die weniger faktisch als vor allem emotional argumentiert, ersichtlich in den drastischen Wortverbindungen, meist mit Chaos und Gewalt. Der Begriff des Anarchismus dient offensichtlich als Sündenbock für Formen des Staatsversagens, indem ihm neben Chaos und Gewalt noch die Negation jeglichen gesellschaftlichen Wollens unterstellt wird.²²² Die Diffamierung reichte Ende des

²²¹ Im doppelten Sinne: weder zu beherrschen noch beherrscht zu werden.

²²² Degen, Knobloch: 7 f.

19. Jh. so weit, dass den Anarchisten Epilepsie und Behinderung aufweisen würden und zudem Kriminelle seien.²²³

Zwar gab es im 18. Jahrhundert, in der Zeit der Aufklärung, durchaus auch einen anderen Blick auf Anarchismus. So schreibt Kant, Anarchie sei Gesetz und Freiheit ohne Gewalt.²²⁴ Auf der anderen Seite zieht sich ein ablehnender Blick auf Anarchismus durch die Geschichte. Exemplarisch dafür steht Machiavellis Einteilung in Herrschaftsformen (die auf diese Weise offensichtlich die Perspektive der Macht darstellt): Während Monarchie und Demokratie auf der positiven Seite stehen, befindet sich Anarchie gemeinsam mit Tyrannie (gleichsam als Drohung) auf der negativen.²²⁵ Damit lehnt er sich wiederum an Platons Aufeinanderfolge der Staatsformen an, die ebenfalls Anarchie in die Nähe von Tyrannie stellt.²²⁶ Insbesondere seit dem beginnenden anarchistischen Theoriediskurses im 19. Jahrhundert setzt sich, nicht zuletzt auch innerhalb der Linken über die ablehnende Haltung des Marxismus, eine großflächig negative Bedeutung von Anarchismus durch.

Seitdem ist, sofern es sich nicht explizit um Fachliteratur zur Anarchismustheorie handelt, diese Verwendung des Begriffs vorherrschend. Es verwundert insofern auch nicht, dass der Begriff in seiner Gleichsetzung mit Chaos und Regellosigkeit gern als Drohkulisse gegenüber jeglichen Forderungen nach demokratiefördernden Umgestaltungsprozessen verwendet wird – wie jüngst zum Beispiel gegenüber der Gründung von Bürgerräten.²²⁷ Selbst zutiefst demokratische Prozesse können als anarchistisch kritisiert werden, wenn sie vermeintlich die Ordnung stören: So titelte 2008 die Frankfurter Rundschau über die bevorstehende Wahl zum CSU-Vorsitz: „Drei Kandidaten – In der CSU herrscht

²²³ Vgl. Degen/Knobloch: 11

²²⁴ Kant: 269

²²⁵ Machiavelli: 23 ff.

²²⁶ Bergstedt: 22

²²⁷ Vgl. https://www.focus.de/politik/meinung/gastbeitrag-von-rainer-zitelmann-klima-kleber-wollen-den-gesellschaftsrat-ich-weiss-wohin-das-fuehrt_id_193242712.html

Anarchie“.²²⁸ Dabei wird schon in der Übersetzung aus dem Griechischen deutlich, dass Anarchismus ‚absence of ruling‘ und nicht ‚absence of rules‘ bedeutet. Das ist ein fundamentaler Unterschied, und der korrekte Begriff für die Abwesenheit von rules, Regeln, wäre Anomie. Die Verteufelung (ja, ein Wortspiel mit metaphorischer Dimension) des politischen Anarchismus erscheint aus Sicht der herrschenden Ordnung nur plausibel, da das bestehende System (und damit die eigenen Machtansprüche) ja dadurch grundsätzlich infrage gestellt wird. Max Nettlau schreibt: „Anarchisten sind die (dem Staat) gefährlichsten Rebellen.“²²⁹ Die andere Seite der Medaille ist, dass Anarchie nicht nur stark diskreditiert, sondern auch von vermeintlichen Vertretern selbst oft missbraucht oder unrichtig verwendet wird, wenn Dogmen über Debatte gestellt werden.

Eine nicht ganz genaue Beschreibung des Anarchismusbegriffs findet sich auch in heutigen politischen Bildungsmedien. So definiert die Bundeszentrale für politische Bildung den Begriff mindestens unscharf:

*Politische Ordnungsvorstellung bzw. Utopie, die eine Herrschaft von Menschen über Menschen ablehnt und eine Gesellschaft ohne Autoritäten, staatliche Gewalt, Normen und Gesetze anstrebt.*²³⁰

Unschärfe herrscht hier insofern, als dass die genannte ‚Ablehnung von Herrschaft von Menschen über Menschen‘ eigentlich konkretisieren müsste, dass stattdessen Menschen die Regeln und Organisation ihres Zusammenlebens selbst bestimmen. Es gibt nicht *keine Gesetze*, sondern Menschen ordnen sich nur *selbstgegebenen Gesetzen* unter. Denn Anarchie beschreibt die Abwesenheit von *Herrschaft* und damit eine Organisation des sozialen Zusammenlebens mit radikal flexiblen Hierarchien: Die strukturelle Emanzipation der einzelnen Person steht im Zentrum der Theorie. Aus dieser Perspektive erscheint die diskreditierende Bezeichnung der komischen Figur als ‚anarchisch‘ von Seiten der bürgerlichen

²²⁸ Bergstedt: 22

²²⁹ Nettlau: 17

²³⁰ <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/17071/anarchie-anarchismus/>, letzter Zugriff am 13.12.2023

Theatertheorie des 18. Jahrhunderts vor allem als Impetus, die Bewahrung von Steuerungshoheit (Herrschaft) zu legitimieren.

Anarchismus ist dabei ebenso wie die komische Figur in erster Linie ein prozessuales *Prinzip* und damit Form und nicht Inhalt. In diesem Zusammenhang muss hier kurz auf die Frage nach der Moral („Normen“) eingegangen werden, die sich augenscheinlich stellt – und die neben Anarchismuskritik auch die Kritik an der komischen Figur betrifft. So kritisiert Gottsched die komische Figur auf dem Theater unter anderem mit dem Argument fehlender Moral, wenn er ihr nicht nur „schmutzige Zoten“ unterstellt, sondern zudem behauptet, „allein kleine Geister, die keine Einsicht in die Moral besitzen“, würden sich mit der komischen Figur „zu helfen suchen“.²³¹ Da Moral = Inhalt ist und nicht Form/Struktur, verläuft sie diametral zum Konzept des Anarchischen sowie der komischen Figur und damit zum performativen Motiv. Insbesondere analysiert Jörg Bergstedt Moral als potenzielles (!) Herrschaftsinstrument, da damit stets eine normative Gewalt verbunden ist.²³² Schlussendlich geht es Anarchismus (als Form) nicht darum, Moral (als Inhalt) per se zu verneinen, sondern die dahinterliegenden Herrschaftsstrukturen aufzudecken. Moral und das Anarchische wären im Sinne der selbstgegebenen Herrschaft laut Bergstedt dann als Form vereinbar, wenn Moral nicht aus höherer autoritärer Quelle und als ewige Norm begründet wird, sondern sich als „Ergebnis des dialogischen Ringens von Menschen untereinander“ versteht und damit dynamisch und prozessual funktioniert.

Ein solcher prozessualer Charakter – in der politischen Dimension der komischen Figur begründet –, stellt eine konkrete Übersetzung des Anarchismus' und damit des performativen Motivs ins Gesellschaftspolitisch-Institutionelle dar. Schon die quasi-fiktive (da anekdotisch überlieferte) Figur des Diogenes von Sinope, der als frühester Anarchismusvertreter („Geh mir aus der Sonne“) gelesen

²³¹ Gottsched: 11/23, 24

²³² Bergstedt: 97 ff.

werden kann, begründete mit der Schule der Kyniker ein System der Beweglichkeit. Nicht die Ablehnung von Autoritäten allein stand im Zentrum, sondern ein flexibler Umgang: Der Zweifel lässt sich als ein potenzieller Richtungswechsel, als eine Form des Bewegungsimpulses verstehen. So geht es auch in der Anarchismustheorie darum, Strukturen sowie eine Praxis zu schaffen, die ähnlich einem Frühwarnsystem jeder entstehenden Verfestigung sogleich performativ begegnen kann – ein Werkzeug, um das Bestehende zu hinterfragen, zu ändern, stets erneut anzupassen. Eine solche Theorie der Macht- und Hierarchiekritik entwickelt sich heute unter verschiedenen Begriffen permanent weiter (siehe bspw. Abolitionismus, DIY-Praxis; Kategorien wie race, Klasse, Geschlecht auflösen), die dabei immer neue Herrschaftsformen analysiert und kritisiert (bspw. in Zusammenhang mit ökonomischen oder kulturellen Hierarchien, Manipulation, Deutungsmacht usw.)²³³.

Herrschaftskritik als Grundlage und zugleich Anforderung: Anarchismus kann, im Sinne der Diogenes'schen ‚Autarkie‘ (Freiheit durch Bedürfnislosigkeit) weitergesponnen, als zu Ende gedachte Emanzipationsidee der Aufklärung verstanden werden. Das Aufgeben der eigenen Bequemlichkeit, sich auf altbekannte Normen zurückzuziehen, äußert Kant mit dem Infragestellen traditionsgeladener Autoritäten durch den „Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit“ sowie Nutzung des eigenen Verstandes. Obwohl die komische Figur von den späteren Repräsentanten der Aufklärung vehement bekämpft wurde, kann sie doch zugleich in ihrer Bedeutung als performatives Motiv und Motor von Flexibilität als Ursprung aufklärerischer Emanzipationsbestrebungen verstanden werden. Denn wie Graeber und Wengrow analysieren, liegen die Ursprünge der französischen Aufklärung in nordamerikanischen indigenen Strukturen begründet und verweisen damit auf eine interessante Nähe zum Trickster (als Wurzel der komischen Figur): Gewitzt sein als Emanzipationsleistung

²³³ Gordon: 79

kann insofern als Grundlage des Tricksters bzw. der komischen Figur ebenso wie der Theorie des Anarchismus verstanden werden.

KURZER EXKURS ÜBER DAS MENSCHENBILD

Zeit für ein weiteres Gedankenspiel, ein kleiner Ausflug auf die Metaebene von Herrschaftskritik. Denn der Emanzipationsgedanke, der das Konzept des Anarchismus mit den politikwissenschaftlichen Denkansätzen und schließlich mit der komischen Figur auf dem Theater verbindet, basiert auf einer ganz fundamentalen Grundannahme: einem positiven Menschenbild. Allerdings scheint ein solches positives Menschenbild ebenso wie auch der Begriff des Anarchischen, gesellschaftlichen Sprengstoff zu bergen. Und gleichsam wie bei diesem liegt den Diffamierungen in erster Linie kein sachliches Argument, sondern eine Intention zugrunde.

Im Prinzip lassen sich alle gesellschaftspolitischen Modelle auf diese Gretchenfrage der Politikwissenschaften herunterbrechen: Ist ‚der Mensch‘ denn fähig, weitreichende Entscheidungen zum Wohl der Gemeinschaft zu treffen? Je nachdem, ob diese Frage mit ja oder nein beantwortet wird, teilt sich der Weg zwischen herrschaftsbefürwortenden auf der einen und enthierarchisierenden Strukturen auf der anderen Seite. Insbesondere beim Anarchismus zeigt sich die Brisanz dieser Grundsatzfrage. Denn wiederum ist ein negatives Menschenbild das meistgebrauchte Argument gegen Prinzipien der Emanzipation und Selbstbestimmung – Anarchismus könne nicht funktionieren, da der Mensch im Grunde schlecht (gewaltsam, egoistisch, neidisch, geizig etc.) sei.

Die Frage, ob der Mensch per se gut oder schlecht sei, ist also nicht nur eine radikale Frage mit enormen gesellschaftspolitischen Konsequenzen, sondern zudem auch Ausgangspunkt für vielerlei ideologische Streitereien, über den Bereich der Politikwissenschaft hinaus. Um sich dieser Grundsatzfrage theoretisch anzunähern,

lohnt es, einmal hinter die gängigen Argumente gegen ein positives Menschenbild zu schauen. Denn ein negatives Menschenbild, also die Behauptung, der Mensch sei von Natur aus schlecht, dient faktisch als Begründung für staatliche Gewalt oder ein Verweigern von Mitbestimmung. So kann beispielsweise der von den Unionsfraktionen angebrachte Vorwurf, ein ausgelöster Bürgerrat zum Thema Ernährung wäre demokratiezersetzend, nur als intentionales Scheinargument für die Beibehaltung des (machtpolitischen) Status Quo verstanden werden.

Einer solchen Argumentation bietet sich auch die Kunst zuweilen als Steigbügelhalter an. Denn der ‚schlechte Mensch‘ scheint sich als weitaus geeigneter für dramatische und damit wirkungsvolle Geschichten zu zeigen, was unmittelbar zu den derzeit häufigen Apokalypseszenarien führt. Exemplarisch findet sich eine solche antiemanzipatorische Haltung in den Texten Ferdinand Schirachs:

Die Schuld eines Menschen ist schwer zu wiegen. Wir streben unser Leben lang nach Glück. Aber manchmal verlieren wir uns, und die Dinge gehen schief. Dann trennt uns nur noch das Recht vom Chaos: eine dünne Schicht aus Eis, darunter ist es kalt und man stirbt schnell.²³⁴

Und weiter in die Vergangenheit führt der Diskurs. Schon Hobbes diente die Zusammenfassung ‚Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf‘ als Argument für die Unterordnung der Menschen unter den Leviathan, also für eine institutionell organisierte Staatsordnung mit klaren Hierarchien. In diesem Sinne spiegelt das geflügelte Wort der ‚dünnen Schicht‘ der Zivilisation‘ gewissermaßen das Kernargument gegen das performative Motiv, gegen Anarchismus und die komische Figur wider: Es herrsche Gesetzlosigkeit, Willkür und Egoismus, wenn die Menschen denn freigelassen (d.h. zu ihrer ‚eigentlichen Natur‘ zurückgeführt) würden. Schließlich bekämpften mit diesem Argument Kommunisten Anarchisten, wie es George Orwell in MEIN KATALONIEN über den spanischen Bürgerkrieg beschreibt,

²³⁴ Aus der Serie „Schuld“

was innerhalb des linken Spektrums wiederum vor allem viel über den (sowjetisch geprägten) Kommunismus aussagt.

Als exemplarischen Gegenentwurf zu Hobbes greift Rutger Bregman in seiner interdisziplinären Analyse IM GRUNDE GUT auf Rousseau zurück und darin kommt zu dem fundierten Schluss, die Sach-Argumente, aus verschiedenen Metastudien zusammengetragen, sprächen doch sehr klar für die Behauptung, dass der Mensch von Natur aus gut sei. Am offensichtlichsten spiegelt sich der emanzipatorische Grundgedanke und damit ein positives Menschenbild im Sinne Kants in heutigen Bildungsidealen ganzheitlicher Lernansätze wider – keine Bildungsinstitution geht von a priori untauglichen Kindern aus.

Natürlich existieren vielfältige Umstände und systemische Bedingungen, mittels derer der Mensch schlecht gemacht werden kann (der Nationalsozialismus steht hier als der Elefant im Raum). Jedoch führt Bregman wissenschaftliche Forschungen zusammen, die einen in den tiefen anthropologischen Schichten positiven Menschen durchscheinen lassen. Dafür dekonstruiert er insbesondere jene Forschungsblockbuster, welche vermeintlich das Gegenteil darstellen: ob Evolutionstheorie oder wirtschaftswissenschaftliche Modelle, Osterinseln und Standford-Prison-Experiment. Deren Konstruktionen des ‚Bösen‘ werden wahlweise als offene Machtinteressen oder ökonomisches Verwertungspotenzial entlarvt.²³⁵

Ein ebenfalls positives, hier vor allem aber emanzipatorisches Menschenbild, wird auch bei Graeber und Wengrow über den Menschen in vorzivilisatorischen Zeiten gezeichnet, deren Untertitel „Eine neue Geschichte der Menschheit“ (bezeichnenderweise der gleiche wie bei Bregman) einen Perspektivwechsel auf Gesellschaft an und für sich suggeriert. Anhand der Analyse maßgeblicher außereuropäischer Einflüsse auf die europäische Aufklärung, verschieben sie das Verständnis einer linearen Menschheitsgeschichte hin zu einem komplexeren,

²³⁵ Bregman: 139 ff; 167 ff.

flexibleren Geschichtsverständnis – es gab schon immer verschiedene Gesellschaftssysteme und ein Experimentieren damit („Beweglichkeit“), auch parallel zur europäischen Aufklärung. Insofern knüpft sich ihre Kritik an Rousseau an die von ihm postulierte vermeintliche „Unschuld“ der Urmenschen und dass es eine Geschichte des unwiderruflichen Verfalls erzählt, gegen die nichts zu machen sei.²³⁶

Ihre umfangreiche Quellenanalyse unterstreicht die reale Möglichkeit emanzipatorischer (und insofern auf einem positiven Menschenbild aufbauender) Gesellschaftssysteme. So beschreiben die Reflexionen eines Jesuiten in Nordamerika um das Jahr 1642 die dortigen Menschen der Montagnais-Naskapi als politisch egalitär und darauf bedacht, Frieden zu wahren. Vor allem aber beeindruckte ihn ihr emanzipatorischer Umgang mit Macht und gesellschaftlich hierarchischen Rollen:

*Sie bilden sich ein, sie hätten durch Geburt das Recht, die Freiheit wilder Eselsfüllen zu genießen und niemandem Ehrerbietung zu bezeugen, außer, wenn sie dazu Lust verspüren. Sie haben mich hundert Mal gescholten, weil wir unsere Hauptleute fürchten, wohingegen sie die ihren auslachen und verhöhnen. Die gesamte Autorität des Häuptlings liegt in dessen Zungenspitze; denn er besitzt Macht nur insoweit, als er bereit ist [...].*²³⁷

Zu guter Letzt findet sich die Frage des Menschenbilds eben auch im Theater wieder – sinnbildlich verkörpert durch die Formen der Tragödie und der Komödie. Denn, und das läutet passenderweise das Ende dieses kurzen Exkurses ein, vermittelt sich im Happy End der Komödie ein positives und dazu optimistisches (und insofern konstruktives) Weltbild: Ein formalisiertes Alles wird gut, kann gut werden, wenn es nämlich in Bewegung ist.

3.3. Institution und Arbeitsweisen am Theater

Bei aller demokratietheoretischen Forschung gibt es auch im theaterinstitutionellen Kontext einige Strukturen, in die Formen und Varianten

²³⁶ Graeber, Wengrow: 18

²³⁷ Graeber, Wengrow: 56

eines performativen Motivs langsam, aber sukzessive einsickern. Das hat sich zu Beginn allerdings (noch) weniger aus theoretischen Erwägungen heraus begründet, sondern hauptsächlich aus der Praxis. Insbesondere die sich häufenden und auch medial präsenten Skandale um Machtmissbrauch auf Leitungsebenen sind ausschlaggebend für den lebendigen Diskurs: Zahlreiche Debatten wie in Halle (Brenner), an der Volksbühne (Castorf), oder am Gorki-Theater (Langhoff), um nur einige zu nennen, verdeutlichen dies. Die Summe legt die Vermutung nahe, Machtmissbrauch gründe sich weniger auf einzelne Personen als vielmehr auf ein institutionelles Problem. Denn strukturell sind Theater eher an Monarchien anlehnend konstruiert, als dass sie moderne demokratische Betriebe darstellen. Das zeigt sich vor allem im Top-Down-Management mit den weitreichenden Entscheidungsbefugnissen bei der Intendanz, was Thomas Schmidt zufolge die Konsequenz hat, „die eigene Person und das eigene Handeln als so allmächtig und unantastbar zu betrachten, dass es zu gravierenden Fehlern in der Ausübung des Amtes (...) kommt.“²³⁸ Dass die Leitung nicht demokratisch legitimiert ist innerhalb des Betriebs, sondern politisch eingesetzt, ergänzt die Asymmetrie der Machtverhältnisse. So muss die Position nicht, im Sinne Graebers und Wengrows, durch konkretes und respektwürdiges Handeln stets neu erarbeitet werden, sondern ist an den Hierarchie-Status bzw. die gesellschaftliche Rolle a priori geknüpft.

All diese Prozesse beginnen bereits hinterfragt zu werden und Versuche, hierarchische Verhältnisse innerhalb des Theaterbetriebs und der Institutionen zugunsten beweglicherer Strukturen aufzubrechen, finden sich auf wissenschaftlicher sowie praktischer Ebene. So kommt Schmidt in seiner Analyse institutioneller – d.h. statischer – Machtverhältnisse zu dem Schluss, im Sinne einer prozessorientierten Demokratisierung der Theaterstrukturen Leitung

²³⁸ Schmidt: 7

stärker als Management zu begreifen.²³⁹ Auf der praktischen Ebene befördern insbesondere das Netzwerk Regie und die GDBA diese Prozesse zu mehr Rechten sowie Mitsprache und Mitgestaltung der künstlerisch Mitarbeitenden im Betrieb (in Bezug auf künstlerische sowie strukturelle Entscheidungen gleichermaßen).²⁴⁰ In den verschiedenen bereits erprobten Alternativmodellen innerhalb einer Institution geht es insbesondere darum, die Strukturen derart zu gestalten, dass Hierarchien abgebaut und mehr Teilhabe umgesetzt werden kann – anders gesagt: dass Strukturen etabliert werden, die Beweglichkeit ermöglichen. Konkret sind das Veranstaltungen und Handreichungen zu einer Demokratisierung der Findungsprozesse, Mitbestimmung des Ensembles (im Intendantenfindungsprozess, aber auch für Spielplan – siehe Basel oder Gent), kollektive Leistungsmodelle (z.B. Marburg, Wiesbaden, Schauspiel Wien), oder innerbetriebliche Kommunikations- und Entscheidungsprozesse nach dem Modell der Soziokratie. Auch was das Publikum angeht, so werden zunehmend neue Modelle der Partizipation und Mitbestimmung umgesetzt. Gerade im Bereich des Theaters für junges Publikum sind die Konzepte weitreichend: Kinder- und Jugendbeiräte sind inzwischen an einigen (Sprech-)Theatern fest eingebunden und gestalten die künstlerischen und kuratorischen Prozesse weitgehend eigenständig.²⁴¹ Macht zu zerteilen und (aus der Perspektive der aktuellen Inhaber) abzugeben, wird hier radikal umgesetzt. Aber auch beispielsweise partizipative bzw. interaktive Theaterformen verschieben die Gestaltungsmacht vom künstlerischen Team hin zu einer breiteren Basis. Die Vielzahl und die Vehemenz all dieser Ansätze zeigen, dass enthierarchisierende Strategien mehr und mehr

²³⁹ Dieser klare Fokus auf das Management kann durchaus kontrovers diskutiert werden – besteht doch mit dem Rollenprofil von Intendantinnen als Verwalterinnen die Gefahr, dass künstlerische Visionen hintenanstehen und Theater damit ihr Profil und Potenzial als Kunstinstitutionen vernachlässigen.

²⁴⁰ Eine weitere strukturelle Schieflage besteht in der Trennung zwischen künstlerischen und technischen Gewerken und den damit einhergehenden Hierarchien.

²⁴¹ <https://www.nachtkritik.de/recherche-debatte/kinder-und-jugendbeiraete-wie-das-junge-theater-bei-der-mitbestimmung-den-naechsten-schritt-geht>

zur logischen Alternative des in Bezug auf Theaterleitungen bislang vorherrschenden Alleinherrschermodells werden.

Darüber hinaus übersetzt sich die Idee des performativen Motivs auch auf die Produktionsebene selbst. So stellen kollektive Arbeitsprozesse einen Transfer des Enthierarchisierungsdiskurses auf die Ebene der künstlerischen Produktion dar. Dabei ist das Feld des Kollektiven ein weites und beinhaltet neben radikalen Formen gemeinschaftlicher Produktion ebenso moderate wie bspw. eine Andersgestaltung der kommunikativen Prozesse – unter Beibehaltung der institutionalisierten Funktionen wie Regie, Dramaturgie oder Darstellerin. In beiden Fällen gilt es, Formen der Zusammenarbeit zu entwickeln, die der Idee der Flexibilität Rechnung tragen: Ob durch Rollenwechsel, gemeinsame Entscheidungen oder Freiräume innerhalb der Produktionsprozesse – unzählige Bücher und Workshops untersuchen verschiedene Ansätze praxisnah. Dabei ist wichtig einzubeziehen, dass ein Erfolg kollektiver Arbeitsweisen mit einer Flexibilisierung der institutionellen Strukturen Hand in Hand gehen, kollidieren doch sonst oft neue Arbeitsweisen mit alten, noch auf hierarchische Modelle ausgerichteten Institutionsstrukturen (was insbesondere in Opernhäusern aufgrund deren struktureller Komplexität sowie Hierarchie- und Statusfreudigkeit ein noch zäher Prozess ist). Beweglichere Strukturen sind dabei nicht unbedingt die effizienteren. Ihr Wert liegt im Menschen- und Gesellschaftsbild begründet.

Neben der Kritik an internen Prozessen wirkt eine bestehende hierarchische Dimension auch aus einer anderen Richtung, nämlich in Bezug auf das Außen, in Form von Zugänglichkeit zum Theaterbetrieb. Insofern die Entscheidungsträger dieses Betriebs nach wie vor zum Großteil männlich und weiß sind,²⁴² repräsentiert der Theaterbetrieb zwar gewissermaßen nur die gesamtgesellschaftlichen Machtverhältnisse. Im Übrigen findet sich diese mangelnde Diversität auch bei Lehmann – in seiner Rubrik „Namen“ stellen im

²⁴² Vgl. bspw. hier: <https://frauen-in-kultur-und-medien.de/studien/>, letzter Zugriff am 20. April 2024

Grunde genau jene Attribute (weiß und männlich) die dominierenden Kategorien dar. Zugleich kommtt doch aktuell Bewegung in die Sache. So ist das Thema Diversität inzwischen zunehmend Teil von Symposien und die Ensembles werden langsam aber stetig diverser, und auch die teils in den Betrieb implementierten Diversitätsbeauftragten verdeutlichen diese Entwicklung. Ebenso die sich häufenden Mentoringprogramme, vor allem für weiblich gelesene Führungskräfte, zielen darauf ab, strukturelle Ungleichheiten zu mindern. Inwiefern diese zumeist relativ jungen Maßnahmen messbare – und insbesondere strukturelle – Erfolge zeigen, wird noch zu evaluieren sein.

Diese hier nur angerissenen Entwicklungen machen eine leise Enthierarchisierungstendenz innerhalb des Kulturbetriebs sichtbar, die einen expliziten Gegenentwurf zu den lautstark autoritären gesellschaftlichen Strömungen darstellt. Kann das Theater bei aller künstlerischen Offenheit ein Ort sein, der ein emanzipatorisches Anliegen sowie eine Maxime grundsätzlicher Gleichberechtigung verfolgt und für diese Agenda einsteht? Daran knüpft sich wiederum die spannende Frage, welche Rolle Theater in der Gesellschaft grundsätzlich spielen bzw. welche Funktion ihm zukommt / zukommen soll. Als Serviceakt, d.h. das Publikum bedienen – oder eine eigene Agenda verfolgen?²⁴³ Also eine marktwirtschaftliche oder eine gesellschaftspolitische Rolle? Die ökonomischen Zwänge liegen auf der Hand. Und natürlich ist auch die Frage virulent, wie unabhängig ein Theater in der Beantwortung dieser Frage überhaupt sein kann, wenn doch die Leitung parteipolitisch (von Aufsichtsräten) eingesetzt wird. Veränderung muss also – auch – politisch gewollt sein, um wirksam umgesetzt werden zu können. Nicht selten leider torpedieren politische Entscheidungsträger:innen einen Wandel hin zu transparenten und egalitäreren Strukturen am Theater. So erscheint die Grundsatzfrage nach der Rolle des Theaters in der Gesellschaft aktuell insbesondere vor dem Hintergrund politischer

²⁴³ Vgl. hierzu die Reflexion über Sprache und dabei insbesondere über das Attribut *politisch links* aus Kapitel 3.

Rechtsdrifte brisant. Denn die Strukturen und Arbeitsweisen am Theater erweisen sich als intrinsisch politisch. In den ostdeutschen Bundesländern, in denen die AfD teils in den Aufsichtsräten des Theaters sitzt, ist dieses Thema schon jetzt Teil des Alltags. Gerade vor diesem Hintergrund erscheint es auch als förderlich, die oft von Künstler:innen der freien Szene transportierte Pauschaldiskreditierung der Institutionen abzulegen und stattdessen nach ebenjenen enthierarchisierenden Ansätzen innerhalb der Institutionen zu schauen und sich in gemeinsamen Zielen zu verbünden. Denn wie oben angerissen, gibt es doch Bewegung in den Institutionen, mindestens in einzelnen Bereichen oder bei einzelnen Akteurinnen.

Dass in der Entwicklung des performativen Motivs im Betrieb Theater noch viel Luft nach oben ist, eröffnet zugleich einen Spielplatz der Möglichkeiten, der an dieser Stelle nur kurz gestreift werden kann. Denn auch in einer Verquickung institutioneller (kulturpolitischer, organisationaler) Strukturen und Produktionsweisen mit einer künstlerischen Dimension, liegen Möglichkeiten einer Enthierarchisierung begründet. Zum Beispiel durch eine Öffnung der künstlerischen Prozesse nach Innen und nach Außen, durch die Inszenierung von Unplanbarkeit bzw. aleatorischen Elementen in Kuration und Bühnenkunst wie z.B. mit einer hauseigenen Tricksterfigur (analog zum Hausphilosophen am Centraltheater Leipzig unter der Intendanz von Sebastian Hartmann), oder durch strukturelle, ökonomische und vertragliche Mechanismen, die eine breite Verteilung von Macht befördern. Steuerungsverlust als konstruktiv verstandener Machtverlust, konsequente Selbst-Enthierarchisierung im Sinne der komischen Figur, Beweglichkeit durch dramaturgische Strukturen: ein (auch) künstlerisch-spielerischer Ansatz kann das Neugestalten der Institution Theater zu einer performativ gelebten Praxis machen, deren Leichtigkeit vielleicht sogar manche politischen Gräben überwinden kann.

4. DAS PERFORMATIVE MOTIV IM DRAMATURGISCHEN KONZEPT

Zwei künstlerische Versuchsanordnungen

Die drei vorangegangenen Kapitel haben ein theoretisches Feld erschlossen und innerhalb dessen die Mechanismen und Bedingungen des performativen Motivs untersucht. Diese Untersuchung dient nun als Voraussetzung für die Konzeption zweier künstlerischer Projekte: REQUIEM FÜR EINE ILLUSION, ein Musikfilm, und MACHT MACHT MACHT, eine theatrale Installation. Ziel beider Projekte ist es, die Idee des performativen Motivs in abstracto und in seiner Vielschichtigkeit sowie Komplexität an Ebenen in zwei ganz unterschiedliche dramaturgische Konzeptionen zu übersetzen. Die vorausgegangene theoretische Untersuchung fungiert dabei gewissermaßen analog zu einer dramaturgischen Recherche und Hintergrundforschung, die, ebenso wie in der künstlerischen Praxis, Kunstgeschichte, Theatertheorie und Gesellschaftswissenschaften (meist unter dem Stichwort der gesellschaftlichen Relevanz gefasst) vereint – mit dem Unterschied, dass es in der künstlerischen Berufspraxis in der Regel nicht die Gelegenheit gibt, erstens so umfassend zu forschen, und zweitens, die Ergebnisse auch schriftlich zugänglich zu machen.

Im Folgenden werden die zwei Konzeptionen in ihrer Entwicklung ausführlich beschrieben und die Erwägungen, die zu jeweiligen Entscheidungen führten, dargelegt. Die inszenatorische Umsetzung wird in diese Reflexion einbezogen, ist aber aufgrund der eigenen künstlerischen Berufspraxis nicht der hauptsächliche Fokus. Denn dieser liegt in der dramaturgischen Konzeption und insofern szenischen Weichenstellung. Eine Auswertung beider Konzepte (und Umsetzungen) erfolgt als eigene künstlerische Reflexion, die sich aus zahlreichen Gesprächen im Vor- und Nachgang sowie gemeinsamen Reflexionen sowohl mit Kolleg*innen als auch Zuschauenden speist. Dabei kommen keine der Naturwissenschaft entlehnten Methoden zum Einsatz, was diese Forschung in den

Kontext von Henke et. al. stellt, die der künstlerischen Forschung eine Notwendigkeit zur Emanzipation von universitärer Forschung und deren Methoden nahelegen.²⁴⁴ Das beruht auch auf der von Kampe geführten Argumentation über die (Un-)Möglichkeit einer qualifizierten Analyse der eigenen Arbeit, wenn doch die Distanz zum Objekt (der eigenen Forschung) nicht gegeben ist. Dafür gibt es die etablierte Theaterwissenschaft.

Nichtsdestotrotz ist die eigene Reflexion ein wesentlicher Motor für die künstlerische Suche als Dramaturgin und spiegelt sich in einer Auswertung, die die Bedingungen analysiert und Learnings beschreibt. Grundsätzlich gilt als Folie für beide Konzepte, dass Kunst als eigenes künstlerisches System, welches nach kunstbezogenen Maßstäben funktioniert, erhalten bleibt – wobei Kunst im Sinne Dombois' als per se forschend verstanden wird. Beide Konzeptionen sind insofern nicht auf ein eigenes Genre künstlerischer Forschung hin angelegt, sondern so, dass sie sich an der Musiktheaterpraxis messen und zu dieser hin orientieren. Zusätzlich zur künstlerischen Praxis werden im Folgenden der Prozess der Übertragung des performativen Motivs aus der Recherche in zwei dramaturgische Konzeptionen und dessen Reflexion zugänglich und öffentlich nachvollziehbar gemacht.

4.1. Künstlerisches Interesse & Hintergrund

Das Ziel, die Idee des performativen Motivs auf Ästhetik und Produktion einer Musiktheateraufführung zu übertragen, zieht sich als Suchbewegung über mehr als 10 Jahre künstlerische Forschung als Dramaturgin. Deren Resultate legen jeweils ganz unterschiedliche Schwerpunkte. Gemein sind all diesen Ansätzen, dass sie genuin von der Dramaturgie aus denken und Konzepte entwickeln, die also dramaturgisch an die Frage nach Flexibilität und Beweglichkeit innerhalb

²⁴⁴ Henke et al.: 5

einer Theaterproduktion herangehen sowie deren Umsetzungsmöglichkeiten evaluieren. Ausgangspunkt ist in den folgenden beiden künstlerischen Versuchsanordnungen die Frage: Wie kann das Prinzip einer permanenten Beweglichkeit auf einer strukturellen, also Metaebene, in eine musiktheatrale Form übertragen werden?

Bei gleichem Anliegen unterscheiden sich die Projekte aufgrund der jeweils anderen Schwerpunktsetzung in der Form und in einigen praktischen Parametern. So ist das erste der beiden Projekte REQUIEM FÜR EINE ILLUSION – EIN BEGEHBARES FIGURENKABINETT nach W.A. Mozart und J. Genet, ein gemeinsam mit der Regisseurin Alicia Geugelin konzipierter und im Kraftwerk Bille gedrehter Musikfilm auf der Grundlage von Mozarts Requiem und den Dramen von Jean Genet.²⁴⁵ Figuren aus sieben Dramen Genets befinden sich an sieben Stationen in einem großen Raum, eine Station für jedes Drama. Dort verhandeln sie das Thema ‚Macht der gesellschaftlichen Rollen‘. Insgesamt 16 Instrumentalist:innen, Sänger:innen, Schauspieler:innen und Tänzer:innen sind an dem Projekt beteiligt und agieren aus ihrem jeweiligen Genre heraus. Musikalische Grundlage ist Material aus Mozarts Requiem, das arrangiert und in eine freie, aleatorische Form gebracht und in den Proben gemeinsam mit den Darsteller:innen weiterentwickelt wurde. Das Stück ist ursprünglich als ein frei begehbares Live-Musiktheater konzipiert, coronabedingt aber umgeändert in eine Filmkonzeption. Dadurch haben sich von den ursprünglich zu untersuchenden Parametern einige geändert. REQUIEM FÜR EINE ILLUSION wurde schließlich nach mehreren Verschiebungen aufgrund der Pandemie im Mai 2021 gedreht und im Oktober 2021 intern vor den Mitwirkenden des Stücks gezeigt. Der Film ist zudem im Buchkapitel KiSS, das 2023 publiziert wird, verlinkt.²⁴⁶ Eine öffentliche Vorführung findet schließlich im

²⁴⁵ <https://wiese-eg.de/requiem-fuer-eine-illusion/#:~:text=REQUIEM%20FÜR%20EINE%20ILLUSION%20ist,Mozart%2DRequiems%20frei%20bewegen%20kann>, letzter Zugriff am 18.02.2024

²⁴⁶ <https://www.wolke-verlag.de/musikbuecher/thomas-goerne-kiss-kinetics-in-sound/> Letzter Zugriff:

Rahmen des Projekts MACHT MACHT MACHT im April 2023 in der Theaterakademie statt – hier ist der Film (Leinwand mit Kopfhörern) eine von mehreren Stationen in einem frei begehbarer Ausstellungskontext.

Bei MACHT MACHT MACHT²⁴⁷ hingegen, dem zweiten Projekt, handelt es sich um eine frei begehbar, interaktive Ausstellung, die live stattfindet. Auf drei Räume verteilen sich 14 Stationen mit unterschiedlichen Formaten wie dekonstruierte Opernfigur, Multimedia-Interaktion, Gesprächsformate, Live-Komposition oder zwei Filme. Insgesamt 17 Personen aus unterschiedlichen Bereichen sind am Projekt beteiligt. Als konzeptuelles Dogma für diese Produktion gilt, mit denjenigen Künstler:innen zu arbeiten, die durch eine gemeinsame Arbeit innerhalb der letzten 10 Jahre sowie inhaltlich mit dem Thema verbunden sind. Die Stationen sind separat von den jeweiligen Künstler:innen entwickelt und dann im Ausstellungsraum in kurzer gemeinsamer Probenzeit zusammengebracht worden. Das Publikum bewegt sich frei durch die Stationen. Diese eigentlich auch für REQUIEM angedachte Idee konnte nun in MACHT MACHT MACHT umgesetzt und ausprobiert werden.

Dass die Ebene der Dramaturgie für beide Projekte als Referenzpunkt der Auseinandersetzung gilt, ist natürlich dem naheliegenden Grund des eigenen Tätigkeitsfelds zuzurechnen. Aber auch das Forschungsinteresse, strukturelle und damit im künstlerischen Sinne globale Ansätze zu erforschen, um das performative Motiv auf eine konzeptuelle Ebene zu übertragen, spielt hier eine Rolle. Die Frage, die für die Vorarbeit der Konzeption im Vordergrund stand, ist: Wie lassen sich generell künstlerische Ansätze entwickeln, die maßgeblich von der Dramaturgie ausgehen? Denn in der Regel hat die Dramaturgie zwar eine impulsgebende Funktion, ist aber in der Umsetzung, also für das künstlerische Produkt selbst, wenngleich mehr oder weniger richtungsweisend, vor allem aber

²⁴⁷<https://www.facebook.com/HfMT.Hamburg/posts/pfbid02D1gMideLFxPbZ5i58ktca4FhhNNe9LmBihow6ESDSmBw2x9cjZwaaQqr1YPDWMFkl>, letzter Zugriff am 18.02.2024

im Hintergrund agierend. Dass die Arbeit und der Beruf der Dramaturgie je nach Arbeitskontext ganz unterschiedlich ausgelegt wird (und zudem vor allem im deutschsprachigen Theaterkontext verwurzelt ist), macht es nicht einfacher. Auch wenn es da immer wieder Ausnahmen gab und gibt, wird traditionellen Sinne innerhalb der Stadttheaterstrukturen die Dramaturgie dem künstlerischen Produkt immer noch häufig nur am Rande zugerechnet (siehe hierzu die Nennung an letzter Stelle) und stattdessen der Vermittlungsaspekt in den Vordergrund gestellt. Nicht nur für die beiden Projekte sondern auch generell, stellt sich also die Frage, wie diese Funktion sichtbar zu machen und stärker ins künstlerische Zentrum zu rücken ist.

Für die Entwicklung der beiden Konzeptionen spielen eine Vielzahl an vorangegangenen Projekten eine wesentliche Rolle. Sie befassen sich ebenfalls mit der Idee von Flexibilität und Beweglichkeit auf unterschiedlichen Ebenen und konzentrieren sich dabei häufig auf ein einzelnes Element. So fand 2016 auf Kampnagel die Performance HANSWURST IS BACK!!! unter der Leitung von Mirko Thiele statt, der sich wiederum bereits in seinem Abschluss der Performance Studies performativ mit Komiktheorie auseinandergesetzt hat. Dieses Hanswurst-Projekt auf Kampnagel, eine Lecture-Performance mit praktischen Experimenten, erweiterte sich zwischen 2016-2018 zu einer Reihe von Folgeprojekten an ganz unterschiedlichen Orten (weiterentwickelte Gastspielversionen), die immer neue Fragen zum Thema Komik und komischer Figur performativ behandelten. Der Idee des begehbar Musiktheaters gingen ebenfalls Projekte voraus. Zum einen DON GIOVANNI IN DER UNTERWELT, das Regie-Abschlussprojekt von Alicia Geugelin im Forum der HfMT Hamburg 2018. Hier war nur ein kleiner Teil des Abends begehbar und die klangliche Ebene stand im Zentrum. Zudem standen die Figuren, tatsächlich wie bei einer Ausstellung, unbewegt auf Sockeln in einem ansonsten vollkommen offenen Raum, sodass sich das Publikum zwar bewegen konnte, aufgrund der freien Sichtlinien aber nicht zwingend musste. Zum anderen

gab es die Performance VISION ZERSTÖRUNG mit Franziska Menge, Viola Köster und Leon Ospald in der Vierten Welt Berlin, ebenso 2018, die sich inhaltlich und teils interaktiv mit der Lust an Zerstörung befasste und formal eine Gleichzeitigkeit und Begehbarkeit verschiedener Räume umsetzte. Einen Ansatz hinsichtlich postdramatischen Musiktheaters, insbesondere einer (partiellen) Dekonstruktion der Partitur, erfolgte auf unterschiedliche Weise und Intensität in den insgesamt vier Don Giovanni-Projekten in Zusammenarbeit mit der Regisseurin Alicia Geugelin zwischen 2017-2021 (IM DON GIOVANNIS NACHTS UM HALB EINS, Sankt Pauli Theater 2017; ICH.WIR.DON GIOVANNI, Kampnagel 2018; DON GIOVANNI IN DER UNTERWELT, Forum der HfMT Hamburg, 2018; INSIDE DON GIOVANNI, Finale Ring Award, Schauspiel Graz, 2021). Im Zusammenhang mit postdramatischen Ansätzen im Musiktheater stellte auch die enge Zusammenarbeit mit der Abteilung Multimediakomposition der HfMT Hamburg eine Inspiration dar. Im Rahmen des gemeinsam mit Greg Beller geleiteten Seminars THEATER UND MULTIMEDIA seit 2019 erfolgte eine Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Potenzial von Multimediatechnologien, insbesondere über die Stimme im Raum, und insofern auch mit einer technologisch organisierten Spatialisierung auf der Grundlage von Lautsprechersystemen. Darüber hinaus spielte die Intendantzbewerbung 2021 im Viererteam für das Theater Halle eine wichtige Rolle in der Auseinandersetzung mit dem Thema Enthierarchisierung in seiner institutionellen sowie kulturpolitischen Dimension. Nicht nur die Ebene einer fiktiven Spielplangestaltung, sondern insbesondere der Entwurf eines auf Basis von Mitbestimmung funktionierenden, Hierarchien abbauenden Personalmodells brachte eine intensive Beschäftigung mit der Frage der Beweglichkeit innerhalb einer Theaterinstitution mit sich. Eine entscheidende eigene theoretische Vorarbeit stellte die Masterarbeit REQUIEM FÜR EINE HEILIGE KUH – PARTITUR UND POSTDRAMATIK IN DER AKTUELLEN MUSIKTHEATER-INSZENIERUNGSPRAXIS, fertiggestellt 2015, dar. Diese analysiert konkrete Übertragungsmöglichkeiten von Lehmanns postdramatischem Theater auf das

Inszenieren von Musiktheater und untersucht in diesem Sinne verschiedene Enthierarchisierungsstrategien in Bezug auf die Partitur. Darüber hinaus erfolgte hier eine historische sowie aktuelle Einordnung der speziellen Rolle der Partitur im Musiktheaterbetrieb. Inhaltlich verfolgte die Arbeit ein ähnliches Anliegen wie die wenige Jahre später veröffentlichte Dissertation POSTDRAMATISCHES MUSIKTHEATER von Ulrike Hartung, die in den vorangegangenen Kapiteln bereits erwähnt wurde.

Für die Konzeptionen der aus diesen Vorstudien resultierenden beiden hier behandelten Projekte wird die Idee der komischen Figur als dynamisierendes Element ergo performatives Motiv – auf den vorangegangenen Erfahrungen aufbauend – weiterentwickelt und in diesem Zusammenhang praktisch versucht, Emanzipation, Eigenständigkeit und Beweglichkeit im Sinnlichen wie im Denken zu erreichen und dabei Ambivalenzen aushalten zu können. Konkret spielen hierbei auch die Enthierarchisierungsstrategien der komischen Figur hinsichtlich der Kategorien Raum, Körper, Narration, Improvisation, Parodie, Interdisziplinarität (siehe Kapitel 2) eine Rolle, indem sie auf einer strukturelle Ebene, d.h. auf der Ebene der Dramaturgie bzw. des Konzepts integriert werden. Ebenso fließen in beide Konzeptionen die enthierarchisierende Dimension von Komiktheorie und Theorien des Lachens ein. Dabei ist der Komikbezug beider Stücke nicht in dem Sinne gemeint, dass die Resultate lustig sein sollen, sondern wird vielmehr verstanden als Perspektivwechsel und im Sinne des dem Lachen innewohnenden Steuerungsverlusts. Darüber hinaus spielt das Modell einer Selbst-Enthierarchisierung eine wesentliche Rolle.

Vor allem aber werden die theoretischen Konzepte im postdramatischen Sinne in erster Linie in die *Form* übersetzt, um auf diesem Wege eine politische Dimension zu entfalten. Die politischen Theorien aus dem vorangegangenen Kapitel, die ebenso mit dem Begriff des performativen Motivs beschrieben werden, dienen als Grundlage für die Produktions- und Arbeitsweise in beiden

Projekten und bilden insofern den quasi-institutionellen Rahmen. Aber auch generell erweist sich die gesellschaftspolitische Ebene als Meta-Form grundlegend für das eigene Forschungsinteresse, eine lebendige Zukunft des Musiktheaters mitzustalten, indem Autoritäten in Frage gestellt werden. Nicht zuletzt ist das Anliegen beider Projekte, mittels ihrer formalen Konzeption Möglichkeiten eines demokratischen Musiktheaters, aufbauend auf einem emanzipatorischen Menschenbild, aufzuzeigen und in diesem Sinne eine gesellschaftliche Relevanz zu entfalten.

4.2. Vergleich & Einordnung der Rahmenbedingungen

Beide dramaturgischen Konzepte vereinen einige strukturelle Gemeinsamkeiten und viele Unterschiede. Zunächst zu den Gemeinsamkeiten. Was den institutionellen Rahmen angeht, so lässt sich festhalten, dass beide Projekte außerhalb des Stadttheaters entwickelt worden sind. Das zieht eine Unabhängigkeit von den im Kapitel 1 genannten Herausforderungen der Oper als Institution nach sich. Es gab bei beiden Projekten insofern eine grundsätzliche und umfassende Freiheit in der Erstellung des Konzepts, was den Umgang mit der Partitur betrifft, aber ebenso auch mit Format und Arbeitsweisen. Andererseits fehlten auch die bereits im selben Kapitel genannten Probleme der freien Szene nicht, und so waren beide Projekte neben der Freiheit auch maßgeblich bestimmt von einer nicht ausreichenden Finanzierung, (infolgedessen) fehlenden menschlichen Ressourcen sowie entsprechenden institutionell-personellen Strukturen. Konzeptuell vereint beide Projekte ganz grundsätzlich die praktische Forschung zum performativen Motiv. Die konkreten Forschungsfragen betreffen jedoch verschiedene Ebenen der Dramaturgie: Je nach Projekt steht stärker eine sinnliche oder diskursive, eine rezeptionsbasierte oder institutionelle Ebene im Fokus. Darüber hinaus gehen beide Musiktheaterkonzepte von der Idee der Begehrbarkeit und der Synchronität von Ereignissen aus. Das Interesse für diese

Form im Musiktheater speist sich aus den vorangegangenen Versuchen, und für beide Projekte war von Beginn an gesetzt, dass es um ein Weiterforschen unter dem Vorzeichen dieser Form gehen wird.

Die Unterschiede zwischen den Konzeptionen knüpfen vor allem an die jeweils verschiedenen praktischen Parameter an, die sich aus Format und Forschungsabsichten ergeben. Ein fundamentaler Unterschied ist das Genre: Handelt es sich bei REQUIEM, auch wenn anders geplant, schließlich um einen Film, so ist MACHT MACHT MACHT eine live stattfindende Ausstellung mit Publikum. Aber auch in der Zielsetzung beider Projekte gibt es einen entscheidenden Unterschied. Denn REQUIEM ist ein aus der freien Szene heraus finanziertes Projekt und demzufolge gewissen Bedingungen unterworfen: Hier ist das strategische Ziel gewesen, innerhalb der freien Szene, aber auch als Referenz für das Stadttheater, einen Erfolg zu erzielen, d.h. ein vermarktabares Produkt herzustellen. Eine gewisse Antizipation von Erwartungshaltungen seitens der Stadttheater spielte somit, wenngleich nicht vordergründig, so doch eine Rolle. Das zweite Projekt unterlag anderen Bedingungen. So galt hier als strategisches Ziel, einen offenen Versuch umzusetzen, um bestimmte Aspekte zu erforschen, die insbesondere in vermarktbaren Projekten unter Umständen zu kurz kommen können und diesbezügliche Erfahrungen zu sammeln, die wiederum in der Zukunft in vermarktbare Projekte einfließen können und sollen. Andererseits bedeutet auch für das zweite Projekt sowohl die Einladung institutioneller Entscheidungspersonen aus dem Stadttheater sowie der Bewertungshorizont innerhalb der Promotion eine natürlich nicht vollkommene Freiheit gegenüber oben genannten Aspekten von Erwartung und Einordnung.

Dass das Projekt MACHT MACHT MACHT innerhalb des Hochschulkontextes stattgefunden hat, zeigte Auswirkungen auf die budgetäre Organisation und damit auf die Bedingungen der Konzeption. So bedeutete dies finanziell eine gewisse Erleichterung: war doch auf diese Weise und anders als im Kraftwerk Bille

zumindest Technik und ein Grundstock an technischem Personal vorhanden. Das Gagengefüge konnte so im zweiten Projekt angepasst und aus den Erfahrungen von REQUIEM gelernt werden. Denn dort gab es zwar die Möglichkeit, Gelder bei verschiedenen Stiftungen und Behörden zu beantragen, was auch erfolgreich getan wurde. Jedoch leidet sie freie Szene unter einer grundlegenden Unterfinanzierung und insbesondere beim ersten beantragten freie Szene-Projekt wird oft nicht die volle beantragte Summe ausgezahlt, sodass der Spielraum für eine angemessene Gage der Beteiligten sehr gering war. In beiden Projekten waren aufgrund konzeptioneller Erfordernisse (Erfahrung mit prozessorientierten Arbeitsweisen bzw. im zweiten Projekt das konzeptuelle Dogma) professionelle Künstler:innen engagiert, die ihr Geld über künstlerische Produktionen verdienen. Aufgrund dieser Erfahrung wurde sowohl die Anzahl an Personen als auch deren anvisierter Anwesenheitszeiten bei beiden Projekten, insbesondere bei MACHT MACHT, eingegrenzt, um eine zumindest noch vertretbare Gage zahlen zu können. Die geringen finanziellen Mittel, die im Rahmen des zweiten Projekts zur Verfügung standen, wurden ausgeglichen, indem in Bezug auf die eigene Person Doppelpositionen besetzt wurden, in dem Fall die Übernahme zusätzlicher Aufgaben wie Produktionsleitung und verschiedene Assistenztätigkeiten, was jedoch zeitlich an die Grenze des Machbaren stieß.

Künstlerisch unterscheiden sich die Konzepte vor allem in Bezug auf ihre Form und ihre dramaturgischen Schwerpunkte. So geht REQUIEM von einem vorhandenen musikalischen Werk – Mozarts Requiem – aus, um in erster Linie sinnliche Mittel für die Herstellung einer strukturellen Beweglichkeit zu suchen. Im Zentrum dieses Projekts steht der Klang und dessen analog hergestellte Spatialisierung (Verräumlichung). Damit berührt das Projekt auf der darunterliegenden Ebene einen genuin musiktheatralen Diskurs, nämlich die Rolle der Partitur und ihre klangliche Dekonstruktion. Für die Entwicklung des Projekts erfolgt eine Balance zwischen radikalem Forschungsinteresse und den

antizipierten Erwartungen und Sehgewohnheiten am Stadttheater. So ist das Konzept auf der Grundlage von Figuren (aus Genets Dramen) sowie theatralen Situationen entwickelt worden, was dem Postdramatischen erstmal ferner ist. In dieser Hinsicht will MACHT MACHT MACHT einen Schritt weiter gehen. Allerdings bewegt sich das zweite Konzept weniger eng entlang des Musiktheaterdiskurses, sondern legt den Schwerpunkt mehr auf eine rezeptionsbasierte sowie institutionelle Ebene. Zwar setzen sich die einzelnen Elemente mehrheitlich aus dem Musiktheaterkontext zusammen und auch hier gibt es die Frage nach dem spatialisierten Klang, jedoch in weitaus pragmatischerem Sinne. Dagegen untersucht das Projekt theatrale Mittel für eine Emanzipation des Publikums sowie enthierarchisierende Arbeitsweisen innerhalb des Teams. Ein interaktives Raumkonzept sowie Improvisation spielen hierbei als Strategien eine wesentliche Rolle.

Trotz der unterschiedlich starken Wichtung eint beide Konzepte die Suche nach Relevanz innerhalb des Musiktheaterdiskurses. So liegt in den Forschungsansätzen die Frage nach der Zukunft des Musiktheaters begründet, die im Musiktheaterbetrieb immer wieder gern gestellt wird (siehe hierzu Barbara Beyers Forschungsprojekt, aber beispielsweise auch die im Jahresrhythmus stattfindenden Podiumsdiskussionen der Akademie Musiktheater heute sowie universitäre Gesprächsreihen wie an der Uni Leipzig oder der Uni Greifswald 2023). Denn bis ins 20. Jahrhundert hinein war Musiktheater nicht das Repertoire-Museum, als das es heute oft gilt. Will sich die Gesellschaft mit einer Musealität der Oper aufgrund der marginal rezipierten Neuen Musik nicht zufriedengeben, dann müssen neue Wege probiert werden – was in der Praxis aufgrund der institutionellen Erfordernisse vor allem einen freien Umgang mit dem Musiktheaterrepertoire betrifft. Dazu beizutragen, ist das Ziel beider Forschungsprojekte. Gerade im Kontext des REQUIEM-Konzepts spielt das klassische Werkverständnis bzw. dessen Erweiterung und Befragung eine Rolle.

Ziel der Enthierarchisierung eines Werkes ist es somit auch, eine Brücke zu bauen zwischen Repertoiretheater und Neue-Musik-Szene. Das funktioniert zum Beispiel über die Integration einer Komponistin oder eines Arrangeurs in einen Entwicklungsprozess, der weniger aufwändig daherkommt und vor allem anders rezipiert wird als eine klassische Uraufführung – ein Prozess, der zudem neue (und heutige) Ebenen des Werks erschließen kann durch eine kreative Auseinandersetzung mit dem Material selbst. Das führt zur Relevanz der künstlerischen Forschung. Die relative konzeptuelle Freiheit beider Projekte hat zur Folge, Experimente mit ungewissem Ausgang zu ermöglichen. Das praktische Probieren einer neuen Form und dementsprechend einer klanglich-musikalischen Struktur sowie die Suche nach dem Moment der Beweglichkeit auf verschiedenen Ebenen, ordnet sich ein in die Forschung nach neuen Wegen für das Musiktheater, die die ‚klassischen‘ Hierarchien von Werkeinheit, musikalischen Text und Arbeitsstrukturen aufbrechen wollen.

So findet ein Teil der Forschung beider Projekte gerade auch innerhalb der Arbeitsprozesse statt mit dem Ziel, Bedingungen für eine gleichberechtigte und nicht-hierarchische Arbeitsweise zu schaffen. Während die Produktionsweise des REQUIEM-Films geprägt ist von einer engen Zusammenarbeit aller Gewerke und einem gleichberechtigten Austausch, probiert insbesondere das zweite Projekt eine maximale Eigenständigkeit aller Akteurinnen innerhalb der Arbeit aus. Dem liegt die Überzeugung einer Kongruenz zwischen Arbeitsweise, Form und Inhalt zugrunde. Denn die Frage nach Beweglichkeit in den Gefügen, deren Grundlage eine Emanzipation der einzelnen Person ist, wird gespiegelt im Zusammenspiel von Publikum, Darsteller:innen, aber auch innerhalb des Teams selbst. So ist das ‚politische‘ Ziel beider Konzepte im Sinne des performativen Motivs und seiner gesellschaftspolitischen Dimension, den Raum zu schaffen, um Debatte zu ermöglichen und zu begünstigen. Das Prozessuale steht im Vordergrund – ein Prozess, der auch über die Rezeption weiterverläuft. In diesem Sinne sind beide

Konzepte nicht monolithisch als Ergebnis zu betrachten, sondern als Arbeitsstand und damit als Diskussionsgrundlage. Eine entsprechend offene und flexible, dialogische Haltung auch über die Aufführungen selbst hinaus zu befördern – das ist ein wesentliches Ziel der praktischen Forschung.

4.3. Beschreibung der beiden dramaturgischen Konzepte:

A) REQUIEM FÜR EINE ILLUSION



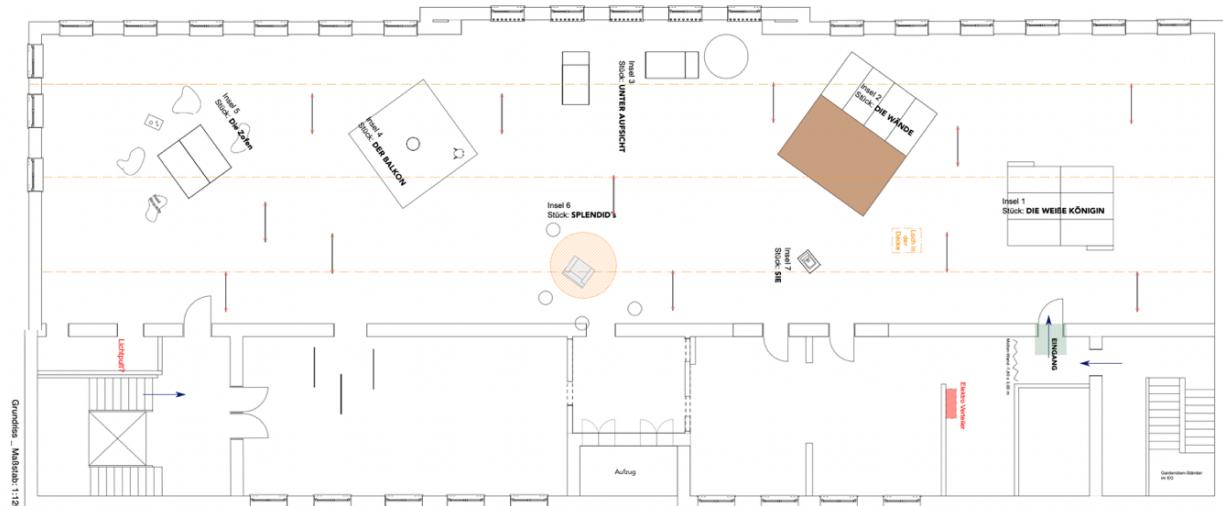
Idee und Konzeption

Das dramaturgische Konzept untersucht eine Möglichkeit, das performative Motiv im Musiktheater vorrangig auf den sinnlich-musikalischen Bereich zu übertragen und dabei gleichsam eine diskursive Ebene zu integrieren. Inhaltliche Grundlage für REQUIEM FÜR EINE ILLUSION ist die Figurenwelt von Jean Genet – einer schillernden Figur des 20. Jahrhunderts (1910–1986), die sich aus dem Verbrechermoloch in die französische Künstlerszene katapultierte und mittels seiner grotesken Komik bürgerliche Werte und Konventionen in Frage stellte. Ausgewählt wurde der Autor darüber hinaus aufgrund seiner an die Commedia dell'arte erinnernden schablonenhaften Figuren und seiner inhaltlichen Perspektivwechsel. So dienen Genets Dramen dem Musikfilm als Material, um aus ihnen ein Kabinett seiner holzschnittartigen Figuren zu extrahieren und diese in einen abstrakt-sinnlichen Raum zu setzen. Die sieben²⁴⁸ Dramen wurden für die

²⁴⁸ Die Sieben als Zahl ist rein willkürlicher Natur, bringt jedoch einen reichhaltigen symbolischen Hintergrund mit, vgl. die sieben Zwerge, sieben Geißlein, Sieben auf einen Streich, Siebenmeilenstiefel, die gepackten Siebensachen, ein Buch mit sieben Siegeln, sieben Todsünden, sieben Tage göttliche Welterschaffung analog zu unseren sieben Wochentagen, sieben letzte Worte Jesu, sieben Jahre Pech bei Spiegelbruch, die sieben Kontinente, sieben Weltwunder, Sieben gegen Theben, siebter Sinn, Siebenschläfer, und wer weiß, sicher waren es auch sieben Musketiere, wobei namentlich jedoch nur vier bekannt sind. Und natürlich ist die Sieben eine Primzahl und damit der dritte (aller guten Dinge sind drei) jemals geschürfte Bitcoin.

Konzeption der sieben Stationen jeweils auf ihren inhaltlichen Kern sowie das dafür notwendige Figurenpersonal reduziert, um das Thema Macht der Rollen zu befragen, das sich durch alle Schriften Genets zieht. Da ein weiteres gemeinsames Motiv seiner Stücke das Rituelle ist (die Kirche, das Sakrale, der Tod) – also gewissermaßen die Sinnbilder unbeweglicher und hierarchischer Strukturen, an denen er sich reibt –, stellt Mozarts Requiem die inhaltlich passende Ergänzung für alle Stationen dar, um auch auf musikalischer Ebene das Starre – die Werkstrukturen – zu befragen und schließlich aufzubrechen und in ein performatives System zu überführen.

Die performative Struktur des Klangs verbindet sich mit einem dezentralen, nicht-hierarchischen, simultanen Raum. So bewegt sich die Kamera gleichsam als Auge der Zuschauerin durch eine offene Halle, die entlang von Inseln beziehungsweise Stationen strukturiert ist. Dabei finden an den Inseln gleichzeitig szenische und musikalische Aktionen statt, die die Kamera bei ihrer Fahrt von Station zu Station sowohl im Fokus als auch nebenbei einfängt. Mit der vielseitigen Besetzung aus Sänger:innen, Tänzer:innen und Instrumentalist:innen wird auf diese Weise ein immersiver Raum kreiert, in welchem das Kameraauge verschiedene Perspektiven auf das Thema sowie die jeweiligen Stationen einnimmt.



Die Übersetzung des performativen Motivs auf die klangräumliche (= sinnliche) sowie damit verbunden werkstrukturelle (= diskursive) Ebene einer Musiktheaterinszenierung, geht von der Mozart-Partitur aus. Musikalisch strukturiert sich die Dramaturgie insofern anhand der einzelnen Teile des Requiems, wobei diese stark bearbeitet sind und sich freiere Teile abwechseln mit auskomponierten tutti-Momenten aller Figuren. Eine musikkonzeptuelle Forschungsfrage für das Projekt lautet: Wie können Prinzipien der Spatialisierung, also einer aus dem Technologischen stammenden ‚Verräumlichung‘ von Klang mittels Lautsprechersystemen, auf einen analogen Raum übertragen werden? Das Mittel der klanglichen Spatialisierung ist schon bekannt im musikalischen Diskurs. So arbeiten Neukompositionen, insbesondere im Multimediacbereich, häufig mit einer Spatialisierungen des Klangs mittels Lautsprechersystemen. Auch gibt es Stationentheater oder andere offene Publikumssituationen im Bereich der Neuen Musik. In Bezug auf einen älteren Werktext sieht das ein bisschen anders aus: Obwohl gerade im Schauspiel solche installativen Raumkonzepte auch auf Basis von Repertoiretexten inzwischen durchaus gängig sind, bringt ein derartiger Umgang mit einem musikalischen Text mehr Herausforderungen mit sich. Denn für ein freies und emanzipatorisches Kangerlebnis, wie es dieses Projekt intendiert, ist ein Arrangement der Partitur zentral, das auf einer aleatorisch organisierten Improvisation basiert.

Für REQUIEM FÜR EINE ILLUSION werden verschiedene aleatorisch funktionierende Arrangements entwickelt. Den Teil mit dem komplexesten aleatorischen System und einer daraus resultierenden Spatialisierung gibt es auf der Grundlage des Tuba mirum. Dazu hat im Vorfeld der Filminszenierung der Komponist und Arrangeur Steven Tanoto das Tuba mirum in einzelne Motive und Motivreihen zerlegt, diese klanglich in ein gemeinsames Universum gebracht und schließlich jeder Figur ein Repertoire an motivischem Material gegeben, das diese zur freien Verfügung nutzen konnte. Es existiert kein Time Code, sondern die

Motive werden frei und bei jedem Ablauf auf andere Weise miteinander verknüpft. Natürlich sind durch die Probenarbeit dennoch mehr und mehr Absprachen innerhalb des aleatorischen Prinzips erfolgt: So wird eine grobe musikalische Dramaturgie erarbeitet sowie Regeln aufgestellt wie beispielsweise das Reagieren auf eine andere Figur und deren musikalisches Material.

2 Stationen

Wickmativ

Gtr. auf Gtr. Weckmair der Station 1 ringt.

Clr. Mors stu-pe-bit na-tu-ra.

Jdl. Mors stu-pe-bit na-tu-ra.

Akkord.

Schlagzeug: diese vergleichbaren rhythmischen Phrasen können verwendet werden

Schl. Mors angedr. Confutatio Res Tremendus

S2. Poesie kann auch die Phrasen vorne ohne Separation spielen

Liss. Mors stu-pe-bit na-tu-ra.

Bpvn. Mors stu-pe-bit na-tu-ra.

S1. Wiebke. Quid sum mi- serunc di-cru-ru?

Wiebke. Quid sum mi- serunc di-cru-ru?

Vln. Tu - ba mi - rum, spur - gena so - num.

S3. Constance.

Lukas. Tu - ba mi - rum, spur - gena so - num.

Ccl/Ben. Te de - cert hym - nus De - us in Si - on.

Dsc. Te de - cert hym - nus De - us in Si - on.

3

Gi. et si - bi - re - de - tur votum in Je - ru - so lem.

Clr. Chri - os e - lei

Akkord.

Schl. Schlagzeug

S2. Liss. Quid - - - quid la - - - tet ap - pa-re-bit in - ul - rumre - mane - bit.

Bpvn.

S1. Wiebke. Quid - - - sum mi - serunc di - cru - ru?

Vln.

S3. Constance.

Lukas. mi - rum, spur - gena so - num.

Countertenor

Ccl/Ben. Te de - cert hym - nus De - us in Si - on.

Dsc. Te de - cert hym - nus De - us in Si - on.

Für die Übersetzung des ursprünglich theatrical gedachten Settings in ein Filmkonzept ist die One-Shot-Ästhetik die Grundlage (die, abgesehen von kleinen und für Laien nicht sichtbaren Ausnahmen, im Schnitt nahezu konsequent umgesetzt wird), um der ursprünglichen immersiven Wirkungsästhetik und der – eigentlich selbstgewählten – räumlichen und klanglichen Perspektivwechsel möglichst nahezukommen. So gibt es ein Kamerateam aus zwei Kameramännern,

die mittels Gimbals die beiden Kameras auf vorab detailliert festgelegten Wegen und in einem genauen Zeitplan führen. Für eine gute Tonqualität begleitet je eine Tonangel eine Kamera. Auf diese Weise kann die klangliche Perspektive des Raums mit der visuellen parallelgesetzt werden und den immersiven Effekt verstärken. Darüber hinaus sind über jeder Station Mikros gehängt, die separat jede einzelne Station klanglich abnehmen. Das ermöglicht eine bessere Imitation der klanglichen Spatialisierung in der Postproduktion des Films.

Arbeitsprozess und Rolle der Dramaturgie

Der Arbeitsprozess kennzeichnet sich durch eine hohe Eigenständigkeit aller Beteiligten innerhalb einer von der Anlage her klassischen Produktionsweise. Die Idee des Stücks ist gemeinsam und in engem Austausch zwischen Regie und Dramaturgie entstanden. Dabei sind einige Entwicklungen innerhalb der Konzeption äußerer Faktoren geschuldet: teils finanzieller Natur (Probenzeitraum), teils aufgrund von Covidbeschränkungen (Medium Film). Die Rolle der Dramaturgie ist vor allem innerhalb der ersten noch theatrical gedachten Konzeptionsphase eine wesentliche. Während zunächst die Entscheidung für Jean Genet als Autoren fiel, so konnte im nächsten Schritt das Zusammenspiel mit einem Repertoirestück, dem Requiem von Mozart, konzipiert werden. Insbesondere der thematische Fokus und die gesellschaftliche Relevanz liegen im dramaturgischen Interesse: Eine Auseinandersetzung mit den Dramen Genets, ihren Spezifika und theatricalen Implikationen im Sinne des performativen Motivs sind die Voraussetzung dafür, Expertin dieser Ebenen zu sein und diese mit dem musikalischen Anliegen zu verbinden. Darüber hinaus erfolgt die Konzeption des Projekts in seinem vielschichtigen Verlauf in enger Zusammenarbeit mit der leitenden Bühnenbildnerin Letycia Rossi sowie auf musikalischer Ebene mit dem Komponisten und Arrangeur Steven Tanoto. Da der begehbarer Musiktheaterraum formaler Ausgangspunkt des Stücks (später Films) ist, nimmt die Konzeption und

Entwicklung des immersiven szenisch-musikalischen Raums einen großen Teil der Arbeit ein. In dem Zusammenhang spielt ursprünglich die Rolle des Publikums und die Rezeptionsdramaturgie eine wichtige Rolle, ging es doch für das geplante Live-Musiktheater darum, eine Emanzipation des Publikums zu ermöglichen. Zugleich erfolgen diesbezüglich noch in der Konzeption der Theaterversion Kompromisse aufgrund von ökonomischen Notwendigkeiten: Eine maximale Zuschauerinnenanzahl (im Sinne der notwendigen Eintrittseinnahmen) hätte nur durch eine klare Steuerung des Publikums, d.h. einem Stationenbetrieb, gewährleistet werden können. So beinhaltet die Arbeit der Konzeption auch, zwischen künstlerischen und ökonomischen Gründen abzuwägen.

Auf der musikalischen Ebene geht es vor allem darum, die Partitur möglichst flexibel zu halten, um in den Proben selbst auf szenische Notwendigkeiten reagieren zu können. Nach einem gemeinsamen Besprechen der Rahmenbedingungen entwickelt Steven Tanoto eigenständig das konkrete musikalische Konzept sowie die aleatorische Partitur. Schließlich stellt die Änderung in eine filmische Umsetzung vor allem die (musikalische) Raumsituation und Zuschauerdramaturgie vor neue Herausforderungen. Die konzeptuelle Frage ist nun, wie die Idee des Stücks möglichst passend in ein Filmkonzept übersetzt werden kann. Hierbei erfolgt eine enge Zusammenarbeit mit der Bühnenbildnerin Letycia Rossi, da sie die meisten Erfahrungen mit dem Medium Film mitbrachte. Aber auch die beiden Kameramänner bringen ihre Expertise ein, sodass die Neukonzeption wieder in einem erweiterten Team stattfindet. In der anschließenden Umsetzung des Projekts erfolgt in beiden Arbeitsschritten, d.h. während noch als Live-Theater geprobt wurde sowie später nach der Umplanung in den Film, eine klassische Aufteilung der Funktionen Regie, Dramaturgie, Bühne, Kostüm usw. Die regelmäßigen Gespräche vor und nach den Proben ermöglichen einen engen Austausch auf Augenhöhe zwischen den künstlerischen Ebenen,

deren unterschiedliche Perspektiven auf das Ganze auf diese Weise in jedem Arbeitsschritt einfließen können.

Beschreibung der Enthierarchisierungsstrategien im dramaturgischen Konzept

Das Projekt nimmt, analog zum Theater der komischen Figur, mittels Genets Stücken die Form der Komödie als Ausgangspunkt und übersetzt bzw. abstrahiert von dieser ausgehend enthierarchisierende Aufführungsstrategien der komischen Figur, die sie mit dem postdramatischen Theater teilt, in das Medium Musiktheaterfilm. Im konzeptuellen Fokus stehen dabei das Verhältnis der komischen Figur zum Theaterraum (Öffnung der Bühnensituation, Einbezug/Ansprache des Publikums), ihr Umgang mit der Stücklogik des Werks (Aufbrechen der Linearität der Handlung) sowie ihre Funktion als das Unberechenbare, Unkontrollierbare, was sich im formalen Mittel der (musikalischen) Improvisation widerspiegelt. Aber auch weitere enthierarchisierende Strategien der komischen Figur bzw. des postdramatischen Theaters sind in dieses Projekt auf konzeptueller Ebene eingearbeitet. Im Folgenden wird das dramaturgische Konzept entlang der Übersetzungen einzelner Strategien der komischen Figur beschrieben. Ziel ist es, auf diese Weise verschiedene Facetten und Ebenen des Prinzips permanenter Beweglichkeit in der Konzeption reflektieren zu können.

So hat der Musikfilm eine Besetzung, die auf **Interdisziplinarität** beruht. Denn die Darsteller:innen decken verschiedene Genres auch aus dem angrenzenden Umfeld des Musiktheaters ab (neben klassischem und Pop-Gesang sind das Schauspiel und Tanz). So bewegt sich der Film frei durch die verschiedenen Genres und kombiniert sie miteinander. Das Ergebnis ist schließlich überschrieben mit Musiktheater und verweist damit auf die Komplexität und potenzielle Beweglichkeit der Gattung. Zugleich kommt mit den Stücken Genets ein dramatischer Stoff hinzu, der mit seinen holzschnittartigen

Figuren (,der Missionar‘, ,das Mädchen‘ usw.) eine überzeichnete **Körperlichkeit** in der Tradition der Commedia dell’arte für die Spielweise schlüssig macht. Die Typenhaftigkeit und zugleich Unzulänglichkeit der Figuren transportieren eine Komik, die gleichmachende Wirkung hat: Der Papst sitzt in der Inszenierung auf dem Klo – ein Würdenträger ist auch nur ein Mensch –, oder der Missionar wird von einem mittellosen Mädchen in Grund und Boden geredet. Machtfiguren wie ,der Priester‘ oder ,die Königin‘ sind der Wirklichkeit (Hitze, Schlaf, Ausscheidungen, kognitive Beschränkung usw.) ebenso untergeordnet wie ,der Diener‘. Die auf Körperlichkeit basierende Komik Genets funktioniert insofern und analog zu der historischen komischen Figur stark über Macken und Tics, aber ebenso über Triebe und Körperöffnungen.

Die **Narrationsstrategien** des Musikfilms auf der Folie der Dramen von Genet sowie dem Requiem sind nicht-linear konzipiert. Vor allem der Teil des Tuba mirum ist im Hinblick auf die Inszenierung konsequent seiner linearen Struktur und damit der Stücklogik enthoben, indem einzelne Motive den Darsteller:innen zugeordnet und insofern komplett aus Mozarts Zeitstruktur losgelöst miteinander kombiniert werden. Eine nicht-hierarchische Gleichzeitigkeit der Motive entsteht. Auch springt die Kamera zwischen einzelnen Szenen und den verschiedenen Dramen Genets hin und her. Zwar ist der große Bogen aller Erzählungen fortschreitend (nie geht es innerhalb einer auf ihren Kern abstrahierten Geschichte rückwärts), jedoch auf eine eklektische und sprunghafte Weise. So ergeben sich durch die Führung der Kamera neue Narrationen, die übergreifend zu den einzelnen Dramen funktionieren. Innerhalb der Dramen Genets und in Bezug auf das Kernthema, die Macht von gesellschaftlichen Rollen ad absurdum zu führen, spielt das von der komischen Figur als Aufheben linearer Narrationen verwendete Mittel der Illusionsbrechung eine wichtige Rolle, was schließlich auch im Drehbuch des Musikfilms angelegt ist. So agieren beispielsweise in Genets Drama DIE WÄNDE die Toten nach ihrem Ableben als Figuren weiter, und auch in

der Inszenierung stehen die Gestorbenen wieder auf (Zofe, Verbrecher, Gefängnisinsasse), um das Ritual am Ende des Films gemeinsam mit allen Figuren zu Ende zu bringen. Gerade das Ende des Films manifestiert eine der komischen Figur eigene wie gleichsam postdramatische Illusionsbrechung: Indem alle Darsteller:innen aus ihren Rollen aussteigen und ihre Stationen aufräumen, zeigen sie das inhaltliche Thema der Dramen auch auf inszenatorischer Ebene.

Die Probenarbeit ist konzeptuell so angelegt, dass sie, abgesehen von den musikalisch vorab aufgenommenen Teilen, im Wesentlichen auf **Improvisation** mit dem motivischen Material beruht. So, wie die historische komische Figur die Möglichkeit hatte, innerhalb eines bestimmten Rahmens in der Aufführung frei zu improvisieren, so übersetzt sich diese Strategie hier in erster Linie auf die gemeinsame Entwicklung des Stücks innerhalb der Probenarbeit. Szenisch werden die einzelnen Situationen auf der Grundlage von Improvisation gemeinsam mit den Darsteller:innen erarbeitet, am Ende aber weitgehend fixiert. Auf der musikalischen Ebene probiert jeder Darsteller das von Steven Tanoto zugewiesene musikalische Material im Probenprozess aus und trifft gemeinsam mit Regie und musikalischer Leitung Auswahl- und Ordnungsentscheidungen. Jedoch bleiben gewisse Freiheiten sowohl szenischer als auch musikalischer Natur für die ‚Aufführung‘, d.h. für den Dreh einzelner Teile des Films erhalten – gerade wegen der geringen Probenzeit erfolgt auch während des Drehs selbst noch eine klangliche Live-Improvisation an vorab bestimmten Momenten, in der nur eine ungefähre musikalische Entwicklung vorgegeben ist, die Darsteller:innen sich darin aber musikalisch frei und individuell bewegen. Da das Team eine Vorstellung hat, wie Rhythmus und Zusammenklang ungefähr aussehen sollen, wird dabei aus den Proben das Ergebnis evaluiert, dass Weniger Mehr ist. Mit dem Ziel eines wiedererkennbaren Mozarts und vor allem eines sinnlich-zugänglichen Hörerlebnisses muss jede einzelne Darstellerin ihr Material sehr ausgewählt und reduziert einsetzen, um ein ungewolltes Chaos im Gesamtklang zu vermeiden.

Diese Erkenntnis wird für alle folgenden Konzeptionen, auch MACHT MACHT MACHT, mitgenommen. Die Improvisationsmöglichkeiten in REQUIEM unterscheiden sich dabei vor allem je nach den einzelnen Teilen des Mozart-Requiems. Während im Tuba mirum, dem komplexesten freien Teil der Partitur, in den Proben die Abläufe mit Fixpunkten geregelt, innerhalb dessen aber Entscheidungsfreiheiten der Darstellerinnen bestehen bleiben, funktionieren andere Teile (Kyrie, Recordare) deutlich weniger fixiert. Eine gewisse klangliche Unkontrollierbarkeit aufgrund dieser musikalischen Aleatorik in der Gesamtform ist somit Teil der Arbeit. So gibt es im Inszenierungskonzept, um eine Situation beispielhaft herauszugreifen, einen von Genets Drama DIE WÄNDE inspirierten Moment des anarchischen Gelächters: An einem bestimmten, zeitlich vorab festgelegten Moment fängt eine Figur an in Lachen auszubrechen, das sich dann im ganzen Raum ausbreitet. Denn die einzige Regel ist, sich anstecken zu lassen: Egal, wo sich die übrigen Figuren inhaltlich an ihren Stationen (ihren Dramen) gerade befinden, müssen sie lachen. Das Unberechenbare, so die Idee, breitet sich aus und mündet schließlich (gleichsam im Sinne Nietzsches) in einen Mord.

Der filmischen Übersetzung der Theaterversion liegt das Konzept des begehbaren Musiktheaters zugrunde, das wiederum aus den **Raumstrategien** der komischen Figur sowie des postdramatischen Theaters abgeleitet ist. Immer zeigt sich im Film der gesamte Raum als einsehbar und offen, die Trennung von Bühne und Publikumsraum ist analog zu Raumstrategie der komischen Figur aufgebrochen, und die Umgebung dringt in Form von Geräuschen wie einer vorbeifahrenden S-Bahn in das Spielgeschehen hinein. Die im Raum stattfindende visuelle Gleichzeitigkeit mehrerer Ereignisse wird auch durch das Kamerakonzept eingefangen. Analog dazu ist der gesamte Raum mit allen seinen Stationen immer hörbar. Die Simultaneität der unterschiedlichen Klänge an den verschiedenen Stationen ist in der filmischen Umsetzung zwar weniger frei steuerbar in Bezug auf die Rezeption der Zuschauerin, sondern stattdessen durch den Drehplan

vorgegeben. Mittels des komplexen und umfassenden Mikrofoniersystems wird jedoch versucht, an dieses emanzipatorische Theatererlebnis möglichst nah heranzukommen. So macht die immersive One-Shot-Ästhetik das Publikum, wenngleich vermittelt über die Kamera, zum „Mit-Akteur“ im Lehmann’schen Sinne: Durch das Kameraauge werden (in dem Fall geführt, nicht frei) verschiedene Perspektiven auf das Geschehen eingenommen.

Die Strategien der **Parodie** spielen im Filmkonzept einerseits inhaltlich innerhalb des zu hörenden Textmaterials von Genet eine Rolle, andererseits strukturell (und damit kommunikativ nach Baumbach) im Umgang mit dem musikalischen Material des Requiems durch die inszenatorische Umsetzung. In den Texten von Genet ist Komik in Form von Parodie und dem Grotesken ein wichtiger Aspekt, und zwar jene enthierarchisierende und dynamisierende Komik, die auf Selbstreferenzialität, Inkongruenz sowie inhaltlichen Perspektivwechseln und Umkehrungen fundamentaler gesellschaftlicher Themen fußt. Interessanterweise wird Genet bei Lehmann zwar thematisiert, allerdings in Bezug auf seine Affinität zum Zeremoniellen, zum sakralen Ritual – eine Auseinandersetzung mit der katholischen Kirche (die auf ambivalente, gleichsam tricksterhafte Weise, Liebe und Verlachen zugleich ist). Auf den prominenten Aspekt der Komik bei Genet geht Lehmann jedoch gar nicht ein.²⁴⁹ Die inhaltliche Komik Genets, sein parodistischer (gewissermaßen diabolischer) Umgang mit bürgerlichen Normen und Institutionen, spielen für den Film eine wesentliche, wenngleich stark abstrahierte Rolle. Mehr noch als die Geschichten selbst stehen dabei die Figuren im Mittelpunkt – das Konzept des Films ist es, ein Figurenkabinett und auf dieser Ebene, also individuell und in unmittelbaren Begegnungen sowie in reduzierten Situationen, eine Umkehrung von Machtmodellen zu zeigen. Die Parodie spiegelt sich in der musikalischen Form als kommentierende Funktion wider. Begründet aus den Dramen Genets, wird das

²⁴⁹ Lehmann: 116 f.

musikalische Material Mozarts als Vorlage stark bearbeitet und in einen humoresken Kontext gerückt. Sind bei Genet stets die Kirche und ihre Würdenträger ein wesentlicher Bestandteil eines parodistischen Zugriffs (Papst singend auf Rollschuhen, grotesk-komisch umgewidmete Litaneien usw.), so ist für die Inszenierung das Requiem den Darstellenden in den Mund gelegt, um über sich gegenseitig und sich selbst zu lachen und die eigene Figur (und Rolle) damit zu dekonstruieren. Seines religiösen Kontextes enthoben, stellt die Nutzung des Requiems durch die Figuren im Filmkonzept eine Parodie von Ernsthaftigkeit, Blickverengung und Selbstüberschätzung dar und kann die Betrachterin in diesem Sinne auf die Metaebene zum Geschehen transportieren.



Zusammenfassung: das performative Motiv im Konzept von REQUIEM FÜR EINE ILLUSION

Die Übersetzung des performativen Motivs als dynamisierende, flexible und damit performative Grundstruktur, findet in diesem dramaturgischen Konzept in erster Linie auf der musikalisch-sinnlichen Ebene statt – der Machtverlust betrifft hier also vor allem die Autoritäten von Werkstruktur sowie Konsistenz der Aufführung.

So ermöglicht die Spatialisierung der Partitur eine permanente Beweglichkeit im Klang sowie in Bezug auf die Narrationsstrukturen der Repertoireliteratur. Die Partitur als Material, ein postdramatischer Impetus: An die Stelle von Mozarts Werkstruktur tritt hier ein aleatorisch funktionierendes und damit grundlegend flexibles musikdramaturgisches System, in welchem musikalische Freiheiten der Darsteller:innen mit dem Werktext strukturell integriert sind. Und so berührt ein solches ‚emanzipatorisches‘ musikalisches System, in welchem die Darsteller:innen zu Mitkomponierenden der Aufführung werden, ein fundamentales Charakteristikum des performativen Motivs: die strukturelle Selbst-Enthierarchisierung – in dem Fall des Regieteams sowie des Komponisten durch Steuerungsverlust in Bezug auf die Aufführung (den Dreh).

Ein weiterer Kernaspekt des performativen Motivs spiegelt sich in den permanenten Perspektivwechseln im Raum und in Bezug auf das szenisch-musikalische Geschehen. So leitet die Kamera den Blick der Zuschauerin durch einen spatialisierten Klangraum, wo sich die Aufmerksamkeit und Wahrnehmung innerhalb des Bildausschnitts sowie des Klangs unterschiedlich ausrichtet. Die Perspektivwechsel der Kamera nehmen den Zuschauer in einen komplexen Raum mit, den er oder sie von verschiedenen Seiten betrachten und hören kann. Eine solche Beweglichkeit der Perspektive zeigt sich aber auch auf einer inhaltlichen Ebene. Denn die strukturellen Perspektivwechsel durch Komik sind auf die Ebene des Inszenierungskonzepts übersetzt und zeigen sich in Inkongruenzen zwischen Inhalt und Form (der besagte Papst auf dem Klo), die auf diese Weise eine gedankliche Flexibilität postulieren.

Grundsätzlich lässt sich noch einmal zusammenfassen, dass in diesem Konzept Beweglichkeit weniger auf der diskursiv-reflektorischen, denn auf der sinnlich-wahrnehmenden Ebene in Dramaturgie und Umsetzung eingeschrieben ist. So verfolgt, von dieser sinnlichen Grundlage ausgehend, sowohl das räumliche und inhaltliche Konzept der Perspektivwechsel wie auch das aleatorische

Klangsystem der ‚Aufführung‘ die Idee, das performative Motiv in eine *Form*, d.h. in ein System zu übersetzen, sodass es auf einer strukturellen Ebene wirken und auf diese Weise eine überzeitlich funktionierende („institutionalisierte“) Flexibilität umsetzen kann.

B) MACHT MACHT MACHT



Idee und Konzeption

Die Kernideen des Projekts knüpfen eng an das vorangegangene Projekt REQUIEM FÜR EINE ILLUSION an und führen diese in den ursprünglich geplanten theatralen Live-Rahmen zurück bzw. entwickeln sie weiter. Jedoch werden darüber hinaus auch bewusst andere, neue Schwerpunkte gelegt. Weil in REQUIEM FÜR EINE ILLUSION die Ebene des Klangs im Zentrum stand, liegt hier das dramaturgische Forschungsinteresse mehr auf dem Diskurs sowie dabei insbesondere der institutionellen und rezeptionsbasierten Ebene – konkret heißt das auf der Arbeitsweise, der Live-Raumerfahrung sowie der Rolle des Publikums. Ziel des Konzepts ist eine Übertragung des performativen Motivs auf die Mittel einer theatralen Live-Aufführung und deren Entwicklung. Zudem soll aber auch eine Form kreiert werden, die es ermöglicht, viele verschiedene Facetten/Aspekte des performativen Motivs erlebbar zu machen.

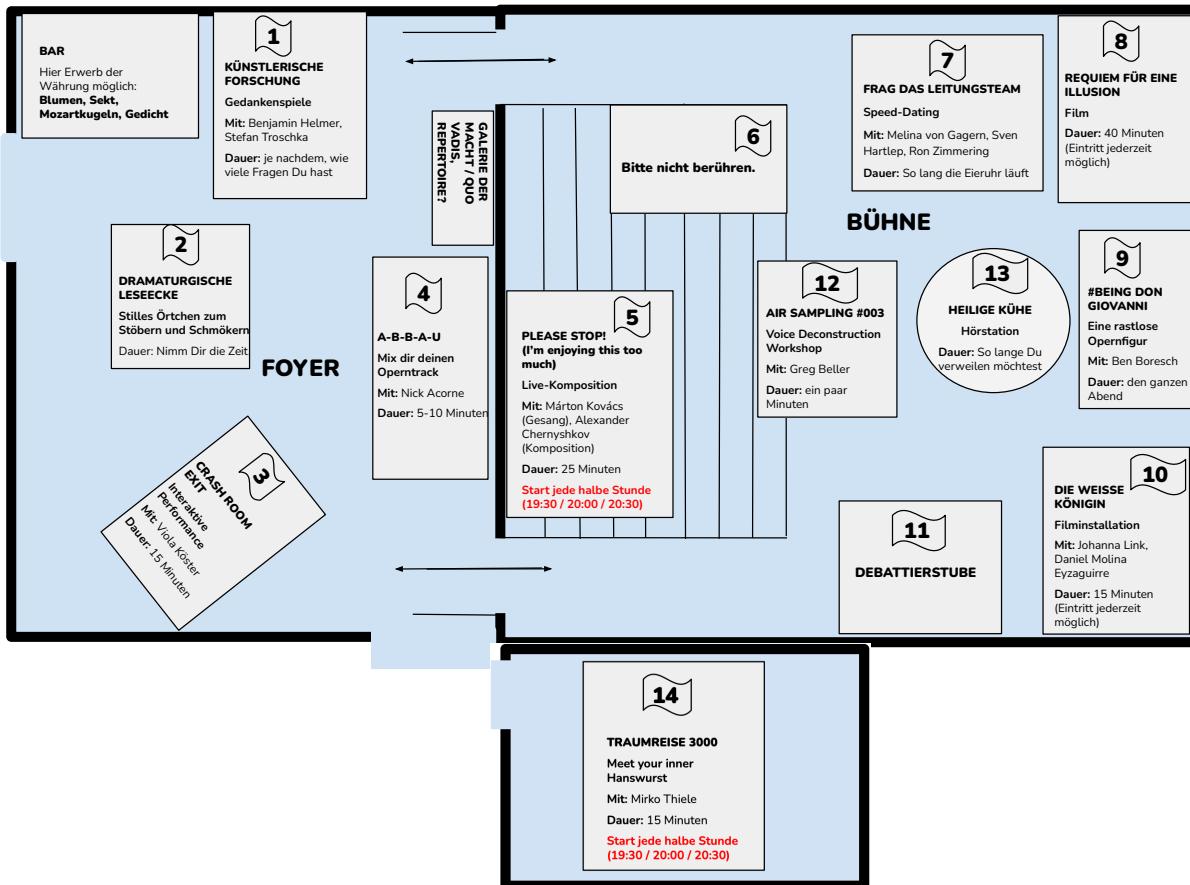
Inhaltlicher Ausgangspunkt ist das Thema Macht, deren Strukturen und Ausprägungen mittels des dramaturgischen Konzepts kritisch von verschiedenen Seiten beleuchtet und befragt werden sollen. So steht, anders als im ersten eher

sinnlich orientierten Forschungsprojekt, hier auch eine dezidiert diskursiv-theoretische Auseinandersetzung im Zentrum. Das Projekt stellt dabei aber auch eine performative Forschungsdokumentation der letzten 10 Jahre eigener Forschung zu diesem Thema dar. Auf diese Weise wird die Kontinuität der eigenen Forschung sichtbar, die vor etwas mehr als 10 Jahren mit einer musikwissenschaftlichen Bachelorarbeit begann, sich in der Vielzahl an praktischen Projekten fortsetzte, und die auch nach Abschluss des Projekts weiter fortgeführt werden wird. Daraus ergibt sich für dieses Projekt das Besetzungsprinzip, hier nur mit Leuten zu arbeiten, mit denen in den letzten 10 Jahren bereits eine inspirierende Zusammenarbeit stattgefunden hat. Darüber hinaus ist das Kriterium, dass die Arbeit und das Forschungsinteresse derjenigen Kolleg:innen im gleichen Themenbereich liegen, sie sich also ebenfalls mit Machtstrukturen und deren Befragung beschäftigen. Aufgrund dessen fällt die konzeptuelle Entscheidung, bewusst in die Breite zu gehen und viele Menschen zu involvieren, um auf diese Weise nicht nur eine Art künstlerisches Großfamilientreffen zu initiieren, sondern vor allem einen themenbezogenen Vernetzungsraum zu schaffen. So kommen an dem Abend 17 Künstler:innen aus unterschiedlichen Fachbereichen an 14 Stationen zusammen. Darüber hinaus gibt es das Promotions-kontextbezogene Ausgangsinteresse, ein Konzept zu entwickeln, das die Dramaturgie in seiner Funktion als zentral begreift. Neben den beteiligten Künstler:innen an den Stationen gilt auch für das Produktionsteam das Dogma der Verbundenheit durch gemeinsame Forschung. So entsteht das Projekt konzeptuell und hinsichtlich der Umsetzung in enger Zusammenarbeit mit der Regisseurin Alicia Geugelin und der Bühnenbildnerin Letycia Rossi (beide auch aus REQUIEM) sowie dem Performer Mirko Thiele sowie dem Sounddesigner Nick Acorne.

Der erste Teil des Projekts ist so konzipiert, dass das Publikum frei und eigenständig alle Stationen besuchen und, wenn gewollt, mit diesen interagieren

kann. Folgende Stationen beherbergt der insgesamt aus drei Räumen bestehende Ausstellungsraum:

- Künstlerische Forschung – eine Befragung der Möglichkeiten und Grenzen:
künstlerischer Forschung als Inhalt sowie Institution
- Dramaturgische Leseecke – Rückzugs- und Reflexionsraum
- A-B-B-A-U: Mix dir deinen Operntrack – spielerisches Verfremden
bekannter Opernmelodien mittels präparierter Fernbedienung sowie
Gespräche über Oper, die in das spätere DJ-Set einfließen
- Crash Room Exit – Suche nach der eigenen Handlungsfähigkeit angesichts
der Klimakrise
- Hanswurst – eine parodistische Auseinandersetzung mit dem Konzept der
Traumreise
- #Being Don Giovanni – Dekonstruktion einer Opernfigur
- Please stop! (I'm enjoying this too much). Live-Komposition: Performatives
Befragen der Hierarchie zwischen Komposition und Gesang
- Air Sampling #003: Dekonstruktion von Sprache/Stimme mittels
Multimediatechnologien
- Speed Dating Teamleitung – Fragerunde zum Konzept einer kollektiven
Theaterleitung
- Debattierstube – schriftlicher Reflexionsraum zur politisch-
philosophischen Dimension von Macht
- Die weiße Königin: Filmischer Abgesang auf das Abendland auf der
Grundlage einer Figur aus Jean Genets Dramen
- Requiem für eine Illusion – Musikfilm, Forschungsprojekt 1 (siehe oben)
- Bitte nicht berühren – der blaue Knopf löst aleatorisch per KI ausgewählte
Musiken aus und lässt sie laut im ganzen Raum erklingen



Nach knapp zwei Stunden Ausstellung folgt eine Überleitung in den zweiten Teil des Abends, eine multimediale DJ-Performance unter Einbezug des partizipativen Prozesses an der vorangegangenen Station. Die DJ-Performance verarbeitet insofern live das dekonstruierte Opernmaterial aus der entsprechenden Station aus dem ersten Teil und performt dieses mit multimedialen Interaktionswerkzeugen in Form von Sensoren und Motion Capture-Systemen.

Konzeption und Proben der einzelnen Stationen erfolgen weitgehend eigenständig durch die jeweiligen Künstler:innen und im Gespräch mit Regie/Dramaturgie. In der letzten Woche vor der Aufführung treffen alle Stationen erstmalig live aufeinander. Im Zuge dieser intensiven Arbeitswoche wird spontan reagiert und angepasst. So geht das Regieteam auf die Bedürfnisse der Stationen ein und legt beispielsweise fixe Anfangszeiten für zwei Stationen fest, um deren Dramaturgie gerecht zu werden. Aufführungsprinzipien zur Unterstützung des

reibungslosen Ablaufs und der Atmosphäre werden entwickelt: Darunter eine Währung für das Publikum zum Erwerb, die an den Stationen eingesetzt werden kann (live-Gedicht, Naturalien), sowie eine live eingesprochene bzw. angepasste Googlestimme der Regisseurin Alicia Geugelin als improvisatives Steuerungselement. Darüber hinaus gibt es für das Publikum zur Orientierung einen Raumplan mit Informationen wie Anfangszeiten oder Währungseinsatz.

Arbeitsprozess und Rolle der Dramaturgie

Das Konzept orientiert sich am Prinzip der Ausstellung, und die eigene dramaturgische Rolle ist vornehmlich die einer Kuratorin. Es gibt verschiedene Gründe dafür, in diesem Projekt die Position der Dramaturgie stärker als in vorherigen Projekten ins Zentrum zu rücken. Im Zentrum steht die Forschungsfrage, ein Konzept zu entwickeln, das auf die formalen Möglichkeiten der Emanzipation aller an der Aufführung Beteiligten zielt. In diesem Zusammenhang soll das performative Motiv auch auf der Ebene der Arbeitsweise erforscht und eine größtmögliche Eigenständigkeit der verschiedenen Künstler:innen und ihrer Beiträge ermöglicht werden – was analog zum kuratorischen Prinzip steht. Daraus resultiert eine Gleichwertigkeit der Arbeitsschritte von Konzeption, Inszenierung und Aufführung.

So beinhaltet die dramaturgische Rolle in erster Linie das Konzipieren der Idee sowie das Kuratieren des Abends, d.h. einzelne Kunstwerke und Künstler:innen zusammenzubringen und ihnen einen konstruktiven Raum zu geben. Die Stationen werden weitgehend unabhängig erarbeitet. Jedoch gibt es innerhalb der Stationen Überschneidung mit dem Team: Alicia Geugelin ist neben ihrer Rolle als Regisseurin des Abends auch die Regisseurin zweier Stationen, nämlich die weiße Königin (Regie und Schnitt) sowie Don Giovanni. Im Ganzen erfolgt die Arbeit am Projekt in engen Absprachen aller Beteiligten und wird vom gesamten Team getragen und vorangebracht. Insbesondere Fragen der

Umsetzungsdetails und Fragen des Raums werden gemeinsam besprochen und geplant. Während der Aufführung sind Dramaturgie und Regie Ansprechpartnerinnen für das Publikum und verantwortlich für den Ablauf. Auf diese Weise kann ein Reagieren in Echtzeit auf das, was passiert, umgesetzt werden.

Beschreibung der Enthierarchisierungsstrategien im dramaturgischen Konzept

Die freie Übersetzung des performativen Motivs in das dramaturgische Konzept erfolgt wie auch im ersten Projekt praktisch entlang der Aufführungsstrategien der historischen komischen Figur – mit der Möglichkeit eines klareren Bezugs, was dem Medium Theater (anstelle Films) geschuldet ist. Insbesondere das Prinzip der Improvisation auf verschiedenen Ebenen des künstlerischen Prozesses sowie eine Emanzipation des Publikums stehen hier im Zentrum. Darüber hinaus stellt sich in diesem Projekt unter der Prämisse einer größtmöglichen Unabhängigkeit und Freiheit der Stationen aber auch die musikalische Frage, wie sich eine klangliche Heterogenität in einem Raum zusammenbringen lässt, ohne sie zu komponieren (festzulegen), sondern stattdessen unter Bewahrung der Freiheit der einzelnen Stationen umgesetzt werden kann. Die enthierarchisierenden Strategien, inspiriert von der komischen Figur, versuchen insofern auch in diesem Projekt ein breites Spektrum abzubilden.

Der Grundkonzeptgedanke einer Heterogenität und dahingehenden **Interdisziplinarität** des Abends spiegelt sich in der Auswahl der Beteiligten. So ist die Besetzung der Stationen künstlerisch sehr divers und vor allem in der Umsetzung teils weit entfernt vom klassischen Musiktheater (z.B. Gesprächsformate, Lecture-Performance, Filme). Das begründet sich damit, dass in diesem Projekt vor allem das Thema – und damit eine inhaltliche Auseinandersetzung – im Zentrum für die Konzeption der Form steht. Mit einem solchen interdisziplinären Zugriff können verschiedene Ebenen behandelt

werden: konkrete Aufführungsstrategien der komischen Figur (Don Giovanni, Hanswurst) genauso wie die politischen Theorien auf der Grundlage des performativen Motivs (Teamleitungen, Debattierstube). Sinnliche und diskursive Mittel in Bezug auf das Thema befinden sich unmittelbar nebeneinander. Die Grenzen der Genres und Stile müssen in diesem Kontext flexibel und wandelbar sein.

Strategien der komischen Figur wie eine überzeichnete **Körperlichkeit** und **Parodie** spielen in diesem Projekt vor allem singulär innerhalb einzelner Stationen eine Rolle, weniger in Bezug auf die Gesamtkonzeption (aufgrund der diskursiven Fragestellung). Eine enthierarchisierende Körperlichkeit im Sinne der komischen Figur thematisieren Don Giovanni (im performativen Ausstellen körperlicher Leiden) oder die Traumreise (inhaltlich durch die assoziative Verbindung von Erkenntnis und dem allen Menschen zugrundeliegenden Körper). Auch das Mittel der Parodie steht an bestimmten Stationen im Fokus: ebenfalls bei Don Giovanni in Bezug auf das Werk, dessen Partitur sowie die traditionelle Betrachtung der Figur. Oder an der partizipativen DJ-Station, die gleichsam Werke des Opernrepertoires in einem partizipativen Akt dekonstruiert. Darüber hinaus stellt etwas weiter gefasst die Traumreise eine Parodie auf einen verbreiteten Wellness-Kapitalismus dar.

Ein formal der Fragestellung über Macht eingeschriebener Aspekt des Konzepts bezieht sich auf die kritische Reflexion linearer **Narrationsstrategien**. Sowohl durch die komische Figur als auch im postdramatischen Theater als Machtinstrument hinterfragt, stellt die Versuchsanordnung auf konsequente Weise Rancières Konzept des emanzipierten Zuschauers ins Zentrum und damit verbunden die politische Dimension einer Emanzipation aller Beteiligten innerhalb einer Gruppe (resp. Gesellschaft). Selbstbestimmung und insofern die Herstellung individueller Narrationen über den Abend sind kraft der Zuschauerdramaturgie in der Aufführung gegeben: Die Entscheidung über die

Wahl der Stationen sowie deren Reihenfolge – oder ob überhaupt eine Station besucht wird – obliegt komplett der Selbstbestimmung jeder einzelnen Zuschauerin. Auf diese Weise können zeitliche Sprünge in jede Richtung innerhalb der Stationen passieren: Durch unterschiedliche Wiederholungen der Stationen sowie die Möglichkeit der Zuschauer:innen jederzeit die Station zu wechseln, kann jederzeit zu jedem Zeitpunkt innerhalb der Narration einer Station gewechselt und von dort weiterverfolgt werden.

Improvisation als wesentliche Enthierarchisierungsstrategie mit vielleicht den weitreichendsten Konsequenzen auf theatrale sowie gesellschaftspolitischer Ebene (im Kontext der Kontingenz), stellt für dieses Konzept die Grundfrage dar und wird auf verschiedenen Ebenen untersucht. Zentral dabei ist die Funktionsweise von Improvisation als dynamisierender Strategie, da sie das Nichtgeplante darstellt und insofern den Raum des Möglichen weitet. In Bezug auf die Hierarchie (in dem Falle des Konzepts) findet eine Enthierarchisierung auch des künstlerischen Teams mit Improvisation als Mittel der Aufführung statt, in deren Konsequenz Steuerungsverlust oder Freiheit steht, je nach Perspektive. Dieses Unkontrollierbare äußert sich insbesondere auf der Ebene der Konzeption und der Arbeitsweise. Indem der Gesamtablauf des Abends bewusst nur wenige Male geprobt wird, funktioniert die Aufführung selbst schließlich zu einem gewissen Grad durch Improvisation und eine kollektive künstlerische Leistung, die eine hohe Aufmerksamkeit aller Beteiligten zum spontanen Reagieren erfordert. Das ist formal begründet: Da es sich im Konzept um eine Ausstellung handelt, wird auf ein (musiktheatrales) Durchinszenieren aller Details verzichtet. Insofern manifestiert sich die Strategie der Improvisation auch im Zusammenspiel der einzelnen Stationen. Die Freiheiten bzw. Unbestimmtheiten der Mehrzahl der Stationen im Ablauf haben zur Folge, dass sich für nebeneinanderliegende Stationen in jeder eigenen Runde neue Interaktionsmöglichkeiten ergeben. Zudem bringen die Stationen, die auf einer Interaktion mit dem Publikum

beruhen, per se einen wesentlichen Anteil Ungeplantes in die Gesamtdramaturgie ein (Gesprächsformate, Exit Crash Room, partizipatives DJ-Set, Traumreise). Schließlich sind zwei Stationen in ihrer Anlage intrinsisch von Improvisation durchdrungen: Die Don Giovanni-Figur, der es als einziger möglich ist, nicht an eine Station gebunden, sondern frei durch den gesamten Raum performen zu können. Damit stellt sie ein quasi personifiziertes performatives Element innerhalb der Aufführung dar. Und als zweite Station der blaue Knopf: Enthierarchisierung findet hier einmal im Sinne einer Selbstermächtigung (oder Macht) des Publikums statt. Zum anderen erfolgt die Musikauswahl aleatorisch und damit als unabhängiger Mechanismus ergänzend zum konzeptuellen Rahmen. Und nicht zuletzt ist auch die eigene Rolle als Dramaturgin Teil dieses Steuerungsverlusts, indem aufgrund der Komplexität des Projekts Prozesse sowohl der Probenarbeit als auch der Aufführung selbst durch eine Vielzahl an Parametern beeinflusst ablaufen.

Sowohl die Narrationsstrategien als auch die Improvisation basieren in diesem Projekt auf einem offen **Raumkonzept**. Wie ein Ausstellungsraum im Wesentlichen funktioniert, so ist die Grundlage auch hier ein frei begehbarer, weitestgehend einsehbarer Raum, der die Trennung von Bühne und Zuschauerraum durchbricht – es gibt, außer innerhalb einzelner Stationen, im Gesamtraum keine fixierte Bühne-Publikumssituation. Die angestrebte konsequente Emanzipation des Publikums wird im Wesentlichen determiniert durch die räumliche Bewegungsfreiheit sowie die darin enthaltene Wahlfreiheit; die Zuschauerinnen entscheiden frei, (von) wo und wie lange sie eine Situation betrachten. Das ermöglicht ganz physisch verstandene permanente Perspektivwechsel von Seiten des Publikums. Auf klanglicher Ebene zeigt sich das gleichermaßen: Auch in dieser Hinsicht kreiert sich jeder Zuschauer sein individuelles Klang erlebnis, das sich je nach Perspektive im Raum definiert.



Zusammenfassung: das performative Motiv im dramaturgischen Konzept von MACHT MACHT MACHT

Die Idee einer permanenten Beweglichkeit kann sich in diesem Konzept auf der Folie einer theatrale, live stattfindenden Umsetzung entfalten. Dabei übersetzen sich die dynamisierenden Strategien der komischen Figur und ihre Komik in der Entwicklung beweglicher Strukturen für die Aufführung. Stärker als bei den vorangegangenen Projekten steht hier die Rezeptionsebene im Fokus der Konzeption – alle genannten Strategien können als von einer wirkungsästhetischen Ebene ausgehend bezeichnet werden. Mit dem Ziel einer Emanzipation des Publikums im physischen wie im gedanklichen Sinne sowie einer Eigenständigkeit und Gleichberechtigung aller beteiligten Künstler:innen, wird das performative Motiv auf eine quasi-institutionelle Ebene übertragen. Das

betrifft nicht zuletzt die Atmosphäre: Leichtigkeit, Lust, das Spielerische sind hier das Ziel. Denn eine positive und konstruktive Atmosphäre ermöglicht Austausch und Begegnung sowie Debatte und Diskurs, was das politische Anliegen des Projekts ist und auf diese Weise mit den politischen Konzeptionen des performativen Motivs korreliert. Die aus dieser Zielsetzung resultierende Form des Abends schafft insofern die Grundlage für Kerneigenschaften des performativen Motivs wie Steuerungsverlust und räumlich begründete Perspektivwechsel. Indem der ins Konzept eingeschriebene Steuerungsverlust im Zuge der Probenarbeit sowie der Aufführung auch die eigene dramaturgische Rolle betrifft, findet insbesondere eine strukturelle Selbst-Enthierarchisierung statt.

Das performative Motiv spiegelt sich in diesem Konzept vor allem auch in seiner politischen Dimension. Indem das Projekt als ein Raum konzipiert ist, an dem respektvoll und sinnlich gestritten werden kann, und der als Impulsgeber, als Ort der Inspiration und neuer Perspektiven gedacht ist, wird eine strukturelle Beweglichkeit ins Zentrum gestellt. In Bezug auf das Thema Macht geht es nicht darum, einen Inhalt im didaktischen Sinne zu vermitteln, sondern gerade Perspektivwechsel zu ermöglichen, um wiederum ins Denken bzw. Gespräch zu kommen. Vor allem aber werden Hierarchien auf einer prozessualen Ebene hinterfragt und damit eine Analogie zur gesellschaftspolitischen Ebene des performativen Motivs hergestellt. Kurz gesagt: Die abstrakt-formalen Prinzipien des Konzepts ermöglichen es dem Publikum (so es sich darauf einlassen kann), sich treiben zu lassen, eventuell Spaß zu haben, und sich vor allem eigenständig das jeweils für sich Relevante herauspicken – um idealerweise, ob mittels Kritik oder Affirmation, ins (Weiter-) Denken zu kommen.

4.4. Reflexion & Ausblick beider dramaturgischen Konzepte

Die Übersetzung des performativen Motivs in zwei sehr unterschiedliche musiktheatrale Konzepte bringt gerade in der gedanklichen Zusammenführung interessante weiterführende Erkenntnisse hervor. Zunächst ergibt sich aus der Reflexion und im Kontext vieler Gespräche mit den jeweils Beteiligten, Zuschauenden und mit Kolleginnen die Einschätzung, dass beide Konzepte generell Beweglichkeit ermöglichen – Beweglichkeit verstanden im Sinne der theoretischen Ansätze von postdramatischem Musiktheater (insbesondere der emanzipierte Zuschauer nach Rancière und die Auflösung musikalischer Linearität, vgl. Hartung), von Komiktheorie (Inkongruenz) und Trickstermodell sowie von partizipativen Demokratietheorien und ebensolchen Arbeitsprozessen. Dabei wird das performative Motiv in beiden Projekten analog zu den jeweiligen konzeptuellen Rahmensetzungen auf sehr unterschiedliche Weise erlebbar.

So resultiert beispielsweise aus der Übertragung in das Medium Film versus Theater, dass für das Projekt MACHT MACHT MACHT überhaupt eine Publikums-, d.h. Receptionsperspektive existiert, es hingegen für REQUIEM FÜR EINE ILLUSION bisher kaum und vor allem kein evaluiertes externes Publikum gab (so wurde der Film zwar zu ‚Werbezwecken‘ an verschiedene Institutionen und Kolleginnen geschickt, jedoch ergaben sich daraus aufgrund der Anonymität des Mediums keine Gespräche). In Bezug auf das performative Motiv in den unterschiedlichen Formaten folgt die naheliegende Spezifizierung, ein Live-Theatererlebnis lässt grundsätzlich weitreichendere Forschung für die Übersetzung des performativen Motivs ins Konzept zu, als es das Medium Film mit sich bringt, was klar mit der Entfaltung der komischen Figur auf der *Aufführungsebene* korreliert. Wo das Konzept von MACHT in der Breite forscht und Analogien zwischen verschiedenen formalen Mitteln des postdramatischen Musiktheaters sowie der Komik und inhaltlichen Auseinandersetzungen mit Macht herzustellen sucht, da fokussiert sich REQUIEM mit der klanglichen Spatialisierung eines musikalischen Werktextes

konsequent auf einen klaren einzelnen formalen Aspekt postdramatischen Musiktheaters. Das sind zwei Forschungsansätze, die sich ergänzen können und es für den weiteren künstlerisch-forschenden Weg auch tun. Ebenso in der Frage des inhaltlichen Konzepts sind beide Projekte komplementär: Setzt sich REQUIEM diesbezüglich eher abstrakt sowie zugleich sinnlich mit einem inhaltlichen Thema auseinander, so erfolgt dies bei MACHT auf eine sehr konkrete und vor allem aber diskursive Art und Weise. Beide Ansätze können insofern jeweils unterschiedliche Menschen ansprechen. Und so bleibt die Entscheidung für einen konzeptuellen Ansatz am Ende einerseits an die Frage des eigenen künstlerischen Interesses gebunden. Andererseits ist eine solche Entscheidung in der künstlerischen Praxis in der Regel kontextbezogen, d.h. die Angemessenheit und Produktivität eines Ansatzes knüpft sich an eine zu erreichende Zielgruppe sowie an die jeweiligen Ausgangsbedingungen. Ganz praktisch formuliert bedeutet das: In der freien Szene ist ein anderer Ansatz passend als in einem Opernhaus, in einem reinen Opernhaus ein anderer als in einem Mehrspartenhaus, in einer mobilen Spielstätte ein anderer als auf der großen Bühne, usw. usf.

Daneben lassen sich nachträgliche Kritikpunkte an einzelnen Elementen der dramaturgischen Konzepte beider Projekte herausstellen, die sich aus der Umsetzung ergeben haben. Das betrifft z.B. die mangels Erfahrung ungünstige Entscheidung zur Dauer von MACHT sowie den nicht zu Ende gedachten Umgang mit den Naturalien und dem Schluss des Abends. Bei REQUIEM mag es an der marginalen inhaltlichen Auseinandersetzung sowie einer den heutigen Diskursen entgegenlaufenden Verkörperungsästhetik liegen (vgl. Lehmann), dass das Projekt bislang auf wenig institutionelles Interesse stößt. Beide Projekte vereint zudem, dass die Abhängigkeit von praktischen äußeren Bedingungen zu Einschränkungen in der Umsetzung führte, insbesondere in Bezug auf Budget und Personal – was jedoch gewissermaßen das Schicksal aller freien Produktionen ist. Positiv formuliert unterstreicht es jedoch auch, dass beide Projekte eben nicht am

Reißbrett, sondern klar auf der Grundlage einer beruflichen Praxis entstanden und auch explizit auf eine fortführende Arbeit in Theaterinstitutionen hin konzipiert sind.

Neben einem reflektierenden Blick auf das Gewesene erscheint insofern vor allem ein konstruktives Weiterdenken in die Zukunft interessant. Beide Konzepte haben eine Bandbreite an Übersetzungsmöglichkeiten des performativen Motivs ausgelotet und wurden genau aus diesem Grund für die Reflexion des Praxiskapitels ausgewählt. Mögliche Wege, die Kernideen beider Projekte in der künstlerischen Praxis konkret und aufeinander bezogen weiterzuentwickeln, besteht in einer konzeptuellen Zusammenführung der Schwerpunkte: ein die Potenziale beider Konzepte ausschöpfendes Projekt wäre sinnlicher als Macht und diskursiver als REQUIEM und müsste dahingehend eine angepasste (Live-) Form entwickeln. Dem würde sicherlich eine Eingrenzung der Interdisziplinarität im Vergleich zu Macht folgen, zugleich eine größere Performativität und inhaltliche Auseinandersetzung als in REQUIEM. Um den Musiktheaterkontext zu stärken, wäre eine stärker fokussierte Auseinandersetzung mit einem musiktheatralen Werk oder einer spezifisch musikalischen Form denkbar.

Beiden Konzepten liegt die Überzeugung von einer Notwendigkeit zugrunde, gesellschaftlich angebundene Dramaturgiekonzepte zu entwickeln. Für die Konzeption zukünftiger Projekte und Formate bleibt insofern ein gesellschaftspolitischer und in diesem Sinne wirkungsästhetisch gedachter Ansatz maßgeblich, der politische und theaterstrukturelle Theorien integriert. So erscheint in der eigenen Reflexion beider Projekte das performative Motiv als künstlerisches sowie politisches Konzept nach wie vor relevant und wird als Prinzip in alle weiteren Arbeiten einfließen und sich dabei je nach Kontext weiterentwickeln. Das ästhetische Interesse gilt stets, analog zu der Formalität postdramatischen Theaters, der komischen Figur und den Demokratietheorien, im Besonderen der Form: einem Ausprobieren verschiedener Verbindungen von

Komödie und dem Politischen, dem Sinnlichen und dem Diskursiven, der Leichtigkeit und dem Ernsten, immer unter der Überschrift der Beweglichkeit und des performativen Motivs. Was ebenfalls als künstlerische Suche weiterhin bestimmend bleiben wird, ist die Überzeugung vom Menschen an sich als ‚emanzipiertem Zuschauer‘ und dessen dahingehender a-priori-Befähigung. Dabei kann sich das konkrete Forschungsinteresse auch (partiell oder temporär) verlagern: auf die Ebene des Programms, der Spielplangestaltung, der Ausrichtung einer Spielstätte oder eines Theaters – d.h. Formate zu konzipieren, Menschen zu vernetzen, Möglichkeitsräume der Enthierarchisierung zu schaffen. Jedoch immer unter der Frage: Wo ist ein Hebel für eine strukturelle Beweglichkeit, wie lässt sich das performative Motiv auf verschiedene Ebenen integrieren? Auch in Bezug auf das Konzept der Teamleitung können im Anschluss an die Promotion praktische Erkenntnisse auf dieser Ebene gesammelt und die konkret möglichen Gestaltungsspielräume innerhalb einer größeren Operninstitution ausgelotet werden.

Das alles berührt nicht zuletzt auch eine philosophische Dimension: Quo vadis, Opera? Oder nochmal anders formuliert: Wohin *soll* es gehen? Natürlich ist das eine komplexe Frage zur Zukunft der Oper als Gattung. Allerdings eine, die derzeit unter Kolleginnen häufig gestellt wird und die zu stellen auch wichtig erscheint angesichts einerseits der Altersstruktur des durchschnittlichen Opernpublikums, andererseits der Frage nach der demokratischen Legitimation. Denn eine zu durchschnittlich 80% steuerfinanzierte Institution sollte unmittelbar den Anspruch verfolgen (und den politischen Auftrag haben), für *alle* zu spielen – alle hinsichtlich Alter, kulturellem Hintergrund, Einkommen.²⁵⁰ Während Schauspielhäuser schon mitten in der Umsetzung der Zugänglichkeitsdebatte stecken, tun sich Opernhäuser schwerer damit, ihre Barrieren abzubauen. Die

²⁵⁰ Vgl. hier auch Schobeß, Elise/von Halle, Theresa: MACHT MAL Die Idee partizipativen Musiktheaters im UFO und deren politische Relevanz. In: Klangakt, Bd. 2, Nr. 1, 2024

Gründe hierfür liegen neben der Komplexität der Gattung und den Unterschieden in der Zugänglichkeit von musikalischer Sprache eben nicht zuletzt auch in den Dogmen von Musik und Exzellenz begründet oder anders gesagt, in einem hierarchischen Kunstverständnis.

Vor diesem Hintergrund sind argumentativ nochmals zwei grundlegende Tatsachen zusammenzufassen, die in eine dogmenbefreite Zukunft der Oper weisen: 1. Die Oper ist eine lebendige Gattung, die sich im Laufe ihrer Geschichte mehrfach und auch radikal gewandelt hat. 2. korreliert das mit den sich ebenfalls permanent verändernden Hör- und Sehgewohnheiten der Menschen. Beides zusammen eröffnet einen Möglichkeitsraum, der durchaus schon und in ganz verschiedene Richtungen beschritten wird. Im Hinblick auf zukunftsorientierte dramaturgische Übersetzungsmöglichkeiten des performativen Motivs erscheint aktuell insbesondere eine Richtung zunehmend in den Diskursfokus zu rücken, nämlich eine Demokratisierung der künstlerischen Formate und Prozesse. Das meint die Beteiligung einer möglichst diversen Bevölkerung an der Produktion, z.B. mittels Publikumsräten, vor allem aber auch in partizipativen Musiktheaterformaten – also in künstlerischen Formaten, die in Zusammenarbeit mit Profis und Laien entstehen und auf diese Weise die Inhalte und Formen des Musiktheaters kollektiv gestalten. Im Hinblick auf sowohl Legitimation als auch Zukunft der Oper ist das ein spannender und weitreichender Ansatz. Denn die Entwicklung von Formen partizipativen Musiktheaters stellt eine Möglichkeit dar, die Oper auf verschiedenen Ebenen und verhältnismäßig konsequent zu demokratisieren. Auf der Ebene der künstlerischen Prozesse ist damit eine Öffnung für die Beteiligung eines breiten Spektrums an Menschen gemeint, und zwar von der thematischen Recherche über den Kompositionssprozess bis hin zur Aufführung selbst. Wenn darüber hinaus ein vorhandenes Werk Grundlage dieses Prozesses ist, so betrifft das zusätzlich die Ebene der werktextlichen Enthierarchisierung.

Und so liegt dem Ansatz partizipativer künstlerischer Musiktheaterformate ein immanent nicht-hierarchisches Kunstverständnis zugrunde. Im Sinne des Beuys'schen Paradigmas, jeder Mensch ist ein Künstler, wird hier Exzellenz breiter verstanden und neben der Schönheit eines perfektionierten, ausgebildeten Gesangs eben auch andere musikalische Zugänge und Ausdrucksformen gleichberechtigt einbezogen. Dabei zeigt sich jedoch auch die Herausforderung im Unterschied zum Schauspiel, stellt doch das Musizieren aktuell in unserer Gesellschaft eine Hürde der Beteiligung dar. Diese Hürde abzubauen und stattdessen das künstlerische Potenzial einer empathischen Verbindung im gemeinsamen Musizieren und Singen herauszuarbeiten, ist die Aufgabe dramaturgischer Konzepte für ein ebensolches anvisiertes demokratisches Musiktheater. Dass partizipative Musiktheaterkonzepte in der aktuellen gesellschaftlichen Lage, angesichts einer zunehmend in die Defensive geratenen Demokratie, eine hohe Relevanz entfalten, kann hier nur noch einmal unterstrichen werden.

Institutionell ist die Frage nach dem Kunstverständnis nicht zuletzt auch verknüpft mit der Frage, ob die Oper in dieser Form erhalten bleiben oder sich aufspalten wird in ein ‚Museum‘ (für unkritische und hierarchisch entwickelte Repertoireinszenierungen) auf der einen Seite und ein breit verstandenes Konzept von ‚Junger Oper‘²⁵¹ auf der anderen, welche neuen Kompositionen auf der Grundlage eines breiteren Musikverständnisses gleichsam wie neue Inszenierungsansätze und Formate entwickelt. Ob sich eine solche Spezialisierung auch in einer Trennung der Orte zeigen wird, bleibt abzuwarten. Zumindest deuten darauf die schon existierenden diskursiven Aufwertungen derzeit der Jung-Sparten und -Häuser hin, dem sich auch die Forschung zunehmend in Konferenzen und Publikationen annimmt.²⁵² Gleichzeitig ist zu erwarten, dass sich

²⁵¹ Vgl. dazu die Selbstdarstellungen verschiedener Junger Opern wie bspw. in Stuttgart oder neuerdings auch in Düsseldorf

²⁵² Z.B. <https://klangakt.ub.uni-muenchen.de/klangakt/about>, zuletzt besucht am 15.04.2014

die Diskurse um eine Öffnung der Opernhäuser in Anbetracht der aktuellen ökonomischen Sparkurse noch einmal verschieben werden (oder es bereits tun) – liegen doch die Einnahmen eines partizipativen künstlerischen Ansatzes im vernachlässigbaren Bereich. Mehr noch, der Aufwand an Zeit und personellen Ressourcen, die Umstellung bisheriger musikinstitutioneller Abläufe, all das kollidiert mit Forderungen nach Einsparungen. So muss der Abbau von Hierarchien im Theater schlussendlich auch eine ökonomische Neujustierung, bisherige Privilegien inbegriffen, nach sich ziehen. Was eine lohnenswerte Anlage ist, zahlt doch eine demokratische Investition auf das immaterielle Konto einer langfristig stabilen und integren Gesellschaft ein.

UND SCHLUSS

An dieser finalen Stelle erfolgt ein harter Cut, ein immenser Perspektivwechsel, und damit verbunden einige grundlegende offene Fragen. Und so ist das Ende, das jetzt kommt, im großen gesellschaftlichen Bogen kein Ende. Denn das Anliegen dieser Arbeit in Bezug auf das performative Motiv, ist in einer entscheidenden Hinsicht noch nicht gelungen.

In den etwas mehr als vier Jahren, die diese Promotion gedauert hat, ist gesellschaftlich und politisch zunächst einmal viel Einschneidendes passiert: eine Pandemie, mehrere Überflutungen (wie hierzulande die des Ahrtals) als Folgen der globalen Klimakrise, zwei Kriege mit unmittelbaren Auswirkungen auf Deutschland und Europa, diverse weitere unbeachtete Kriege und Hungersnöte, so viele Vertreibungen weltweit wie seit dem zweiten Weltkrieg nicht und so wenige Demokratien weltweit wie seit 30 Jahren nicht,²⁵³ massive Verwerfungen innerhalb des politisch linken Spektrums, deren Ursachen hier darzustellen zu komplex ist, und darüber hinaus der Siegeszug alternativer Wahrheiten und entsprechender Medien in den Demokratien Europas und den USA, die einer sach- und informationsgeleiteten Argumentation derzeit fundamental entgegenstehen. Das performative Motiv scheint global betrachtet derzeit auf dem absteigenden Ast zu sein.

Zugleich zeichnet sich die Geschichte der Menschheit dadurch aus, dass jede Krise das Potenzial birgt, aus ihr zu lernen. Das ist den Menschen in den vergangenen Jahrtausenden schon häufig geglückt. Aus diesem Grund bin ich persönlich trotz allem optimistisch, dass in fernerer Zukunft die Menschheit die obigen Krisen gelöst und in einem weiterentwickelten Verständnis von Ökonomie und Gesellschaft friedlich miteinander leben werden. Die Frage ist nur, wie lange das

²⁵³ Bezieht sich jeweils auf Daten von 2022

dauert und was alles zwischendurch passiert - kurz gesagt, wieviel Menschenleben es kosten wird, zu diesem Zustand zu gelangen.

Und hier liegen die Grenzen dieser Arbeit begründet. Ein System der Beweglichkeit, des politischen performativen Motivs, steht vor dem Dilemma der Wehrhaftigkeit: Braucht es doch nur einen einzigen Akteur, der sich nicht an die Regeln hält, und das ganze System ist bedroht. Virulent wird das insbesondere vor dem Hintergrund des Arsenals an Waffen, das global existiert und das sich zu weiten Teilen in den Händen von nicht an emanzipatorischen Lösungen interessierten Autokraten befindet. Das performative Motiv zu analysieren und umzusetzen ist also die eine Sache, der dauerhafte effektive Schutz desselben vor Angriffen, sei es verbal, hybrid oder physisch, die andere. Dabei tritt eine weitere Herausforderung zutage: Schlagkräftiges und zeiteffizientes Agieren zeigt sich vor allem als ein Privileg von autokratisch und streng hierarchisch organisierten Systemen. Dezentrale und nicht-hierarchische Strukturen scheinen hier klar im Nachteil.

Es braucht also dringend eine (globale) Antwort auf die Frage der Wehrhaftigkeit des performativen Motivs – ein Meta-System, welches das performative Motiv nicht nur umsetzt, sondern auch langfristig schützt und insofern bewahren kann. Das ist der Punkt, der gelöst werden muss, damit alles andere nicht eine abstrakte, realitätsferne Utopie bleibt. Dafür eine Formel zu finden, war nicht Teil dieser künstlerischen Forschung und muss daher unbedingte Grundlage weiterer Forschung sein.

Ich bin mir sicher, dass Wege und Lösungen existieren. Meine Forschung ist nicht abgeschlossen, so lange diese Kernfrage zu beantworten bleibt.

Aber nun ist es Zeit, für diese Arbeit den letzten Punkt zu setzen.

Bleibt hier am Ende noch einmal der Humor als eine Strategie, sich selbst und die eigene Position stets mit einer kritischen und dabei lächelnden Distanz zu betrachten.

Alles hat ein Ende, nur die Wurst hat zwei.

Auf die Wurst.

LITERATURVERZEICHNIS

Aggermann, Lorenz: *Unheimlich virtuos. Über die Grenzwertigkeit von Lachen*, in: Kampe, Gordon (Hg.): *Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2016.

Alexander, John: *Will Kemp, Thomas Sacheville and Pickelherring: a consanguinity and confluence of three early modern clown persons*, in: Daphnis: Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur und Kultur der frühen Neuzeit, Vol. 36, No. 3/4, Leiden: Brill Rodopi 2007.

Bachtin, Mikhail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.

Baudelaire, Charles: *Vom Wesen des Lachens*, in: Schumann, Henry (Hg.): *Der Künstler und das moderne Leben: Essays, "Salons", intime Tagebücher*, Leipzig: Reclam 1994.

Baumbach, Gerda: *Schauspieler: Historische Anthropologie des Akteurs*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012.

Beyer, Barbara; Kogler, Susanne; Lemberg, Roman (Hg.): *Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität*, Berlin: Theater der Zeit 2014.

Bergson, Henri: *Das Lachen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011.

Bergstedt, Jörg: Anarchie: *Träume, Kampf und Krampf im deutschen Anarchismus (eine Bestandsaufnahme)*, Reiskirchen: SeitenHieb-Verlag 2012

Bormann, Hans-Friedrich; Brandstetter, Gabriele; Matzke, Annemarie: *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld: transcript 2010.

Bregman, Rutger: *Im Grunde gut. Eine neue Geschichte der Menschheit*, Hamburg: Rowohlt 2020.

Buckel, Sonja; Martin, Dirk: *Aspekte einer gesellschaftskritischen Theorie der Politik*, in: Bohmann, Ulf; Sörensen, Paul: *Kritische Theorie der Politik*, Berlin: Suhrkamp 2019.

Critchley, Simon: *Über Humor*, Wien: Verlag Turia + Kant 2004.

Degen, Hans Jürgen; Knobloch, Jochen: *Anarchismus. Eine Einführung*, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2008.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve-Verlag 2007.

Dell, Christopher: *Subjekte der Wiederverwertung (Remix)*, in: Bormann, Hans-Friedrich: *Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld: transcript 2010.

Demirovic, Alex: *Das Scheitern der Agonistik. Zur kritischen Theorie des Politischen*, in: Bohmann, Ulf; Sörensen, Paul: *Kritische Theorie der Politik*, Berlin: Suhrkamp 2019.

Erdmann, Eva: *Der komische Körper*, Bielefeld: transcript 2003.

Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*, Münster: LIT-Verlag 2003.

Feyerabend, Paul: *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1984.

Fiebach, Joachim: *Die Toten als die Macht der Lebenden: zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Wilhelmshaven u.a.: Heinrichshofen 1986.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Flügel-Martinsen, Oliver: *Befragung, negative Kritik, Kontingenz. Konturen einer kritischen Theorie des Politischen*, in: Bohmann, Ulf; Sörensen, Paul: *Kritische Theorie der Politik*, Berlin: Suhrkamp 2019.

Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.

Glasmeier, Michael: *Anarchie des Lachens. Komik in den Künsten*, München: Verlag Silke Schreiber 2011.

Gier, Albert: *Harlekin lernt singen*, in: Theile, Wolfgang: *Commedia dell'arte: Geschichte, Theorie, Praxis*, Wiesbaden: Harrassowitz, 1997

Gordon, Uri: *Hier und Jetzt. Anarchistische Praxis und Theorie*, Hamburg: Nautilus 2010.

Gottsched, Johann Christoph: *Critische Dichtkunst*, Teil 2, Kap. 11.

Graeber, David; Wengrow, David: *Anfänge. Eine neue Geschichte der Menschheit*, Stuttgart: Klett-Cotta 2022.

Grebe, Anja: *Der Künstler als Komiker. Albrecht Dürers Selbstbildnisse und die Lachkultur des Humanismus*, in: Biessenecker, Stefan; Kuhn, Christian (Hg.): *Valenzen des Lachens in der Vormoderne*, University of Bamberg Press 2012.

Greve, Andrea: *Monde renversé - Theatre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire*, Münster: Romanistik-Verlag 1987.

Gülke, Peter: *Wie sakrosankt ist der musikalische Text in einer Opernaufführung?*, in: Brunner, Gerhard; Zalfen, Sarah (Hg.): *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?* Oldenburg, Wien u.a.: Böhlau Verlag 2011.

Harari, Yuval Noah: *Eine kurze Geschichte der Menschheit*, München: Deutsche Verlagsanstalt 2013.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Hiller, Johann Adam: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend 3. Jg.*, (1768/69).

Kampe, Gordon (Hg.): *Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2016.

Kampe, Gordon: *Lichtung des Nebels. Zweifel an künstlerischer Forschung*. In: *MusikTexte* 169 – Zeitschrift für Neue Musik, Ausgabe Mai 2021.

Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Hamburg: Meiner 1980.

Konwitschny, Peter in: *Staatsoper Journal* Hamburg 2002, H. 5.

Kotte, Andreas: *Theatergeschichte: Eine Einführung*, Köln Weimar Wien: Böhlau 2013.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 2005.

Machiavelli, Niccolò: *Discorsi*, Hamburg: Nikol 2017

Matzke, Annemarie: *Der unmögliche Schauspieler. Theater-Improvisieren*, in: Bormann, Hans-Friedrich: *Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld: transcript 2010.

Mersch, Dieter: *Präsenz und Ethizität der Stimme*, in Kolesch, Doris; Krämer, Sybille: *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Meyer, Reinhardt: *Hanswurst und Harlekin oder: Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staatsaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien: Hollitzer 2012.

Mösch, Stephan; Mungen, Anno; u.a. (Hg): *Singstimmen: Ästhetik - Geschlecht - Vokalprofil*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.

Müller-Kampel, Beatrix: *Komik und das Komische*, in: Müller-Kampel, B. und Kuzmics, H. (Hg.): Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, 7/2012.

Müller-Kampel, Beatrix; Kuzmics, Helmut (Hg.): *Kasperl-La roche*, Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, Sonderband 1, Graz: Juni 2010.

Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn, München u.a.: Felix Schöningh 2003.

Müller-Kampel: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma*, in: Schmidt-Dengler, Wendelin: Komik in der österreichischen Literatur, Berlin: Erich Schmidt 1996.

Müller-Kampel: „*Indeß lacht Bückler inniglich*“, in: Jakobi, Carsten; Waldschmidt, Christine: *Witz und Wirklichkeit*, Bielefeld: transcript 2015.

Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin 1998.

Nettlau, Max: *Geschichte der Anarchie*, Band 1, Bremen: Impuls Verlag 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, Hamburg: Nikol 2019.

Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, Hamburg: Nikol 2017.

Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*, Hamburg: Nikol 2024

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* (1889), in: Ders., Werke in drei Bänden. München 1954, Band 2, S. 1083f.

Ochsenbauer, Christian: *Organisatorische Alternativen zur Hierarchie*, München GBI-Verlag 1989.

Ovid: *Metamorphosen, Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2012.

Pfeiffer, Ludwig: *Operngesang und Medientheorie*, in: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille: *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006

Plessner, Helmut: *Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.

Prütting, Lenz: *Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens*, Freiburg, München: Verlag Karl Alber 2014.

Rabien, Dierck: *Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte*, Berlin: FU 1970.

Rancière, Jacques: *Sehen ist das neue Handeln. Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: 2009.

Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2016.

Rehfus, Wulff D. (Hg.): *Handwörterbuch Philosophie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2003.

Rieks, Rudolf u.a.: *Commedia dell'arte. Harlekin auf den Bühnen Europas*. Bamberg, Bamberger Hochschulschriften 1981.

Saar, Martin: *Ohnmacht und Unfreiheit. Demokratische Politik nach der Postdemokratie*, in: Bohmann, Ulf; Sörensen, Paul: *Kritische Theorie der Politik*, Berlin: Suhrkamp 2019.

Schmidt, Thomas: *Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht*, Wiesbaden: Springer 2019.

Seibold, Elmar (Hg.): Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, de Gruyter Berlin/Boston 2011

Seedorf, Thomas: *Punktierungen, Transpositionen, Retuschen, Striche. Richard Wagners aufführungspraktischer Pragmatismus*, in: Brüstle, Christa u.a (Hg.): *Macht Ohnmacht Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*, Berlin: Theater der Zeit 2011.

Solbach, Andreas: *Ironische Kontamination - Funktionen der Komik in Stranitzkys Haupt- und Staatsaktionen*, in: Jacobi, C. und Waldschmidt, Chr. (Hg.): *Witz und Wirklichkeit*, Bielefeld: transcript 2015.

Sollich, Robert: *Sola Scriptura? Überlegungen zur Inszenierungsgeschichte der Oper im Lichte sich wandelnder Werkbegriffe*, in: Brüstle, Christa u.a (Hg.): *Macht Ohnmacht Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*, Berlin: Theater der Zeit 2011.

Städler, Axel: *Hierarchie in Unternehmungen. Eine Analyse der theoretischen Grundlagen sowie der Möglichkeiten und Grenzen einer Enthierarchisierung durch Organisation und Partizipation*, Münster: Hochschulschrift 1984.

Stackelberg, Jürgen von: *Metamorphosen des Harlekin: zur Geschichte einer Bühnenfigur*, München: W. Fink 1996.

Stefanski, Susanne: *Der lange Abgang des Hanswurst. Zur Literarisierung eines volkstümlichen Lustigmachers*, Münster: Münsterscher Verlag für Wissenschaft 2018.

Stegemann, Bernd: *Nach der Postdramatik*, Theater heute, Heft 10, 2008.

Wirth, Andrzej: *Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien*, Gießener Universitätsblätter 20, Heft 2, Gießen: 1987.

Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2017.

Van Reybrouck, David: *Gegen Wahlen. Warum Abstimmen nicht demokratisch ist*. Göttingen: Wallstein 2016.

Van Reybrouck, David: *Für einen anderen Populismus. Ein Plädoyer*, Göttingen: Wallstein 2017.

Von Ahnen, Helmut: *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*, München: Herbert Utz 2006.