

Der andere Raum

Benjamin Wihstutz

Der andere Raum

Politiken sozialer Grenzverhandlung
im Gegenwartstheater

diaphanes

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Diese Arbeit wurde im Frühjahr 2011 als Dissertation (D 188) am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin eingereicht und verteidigt.

1. Auflage

ISBN 978-3-03734-253-4

© diaphanes, Zürich-Berlin 2012

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: 2edit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

Coverabbildung: *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*
von Rodrigo Garcia © www.christianberthelot.com

Inhalt

Einleitung	
Eine ungewöhnliche Aufteilung	9
Annäherung	18
I. Theater – Raum	
Spatial Turn?	29
Kunst und Raum	35
<i>Raum und Ort</i>	40
<i>Der Zwischenraum</i>	43
Grenzen und Rahmen des Theaters	47
<i>The Reality Game (Erik Pold)</i>	48
<i>Modulationen</i>	55
Topologie: Formen der Aufführung	61
<i>Medium und Form</i>	69
<i>Re-Entry des Sozialen</i>	74
Das Theater als Heterotopie	83
<i>The Brig (The Living Theatre)</i>	91
<i>Die Erscheinungen der Martha Rubin (SIGNA)</i>	98
<i>Grenze und Schwelle</i>	106
II. Das Politische und das Ästhetische	
Gelloneks Grenzüberschreitung	115
Die Politik und das Politische	123
Zoon politikon	130
<i>Giorgio Agamben</i>	131
<i>Jacques Rancière</i>	138
Die politische Dimension theatraler Ästhetik	144
<i>Ästhetisches Regime?</i>	147
<i>Politisches Theater</i>	155
III. Sozial Benachteiligte auf der Bühne	
Politiken des anderen Raumes	161
Von Arbeitslosen und Millionären (Volker Lössch)	163
<i>Die Überflüssigen</i>	167
<i>Kollision der Rahmen</i>	173

Politik der Begegnung (Rimini Protokoll)	179
<i>Transittheater im urbanen Raum</i>	180
<i>Grenzüberschreitungen im sozialen Raum</i>	186
Politik der Raumeignung	192
<i>Dominanzkultur und Exotismus</i>	193
<i>Völkerschau, ironisch gewendet (Chris Kondek)</i>	199
<i>Das Fest der Anteillosen (Rodrigo Garcia)</i>	206
IV. Die Transzendenz des anderen Raumes	
Ein mythisches Versprechen ästhetischer Erfahrung	215
<i>Die Heterotopie des Odysseus</i>	216
<i>Ethische Potenziale</i>	223
Ein diesseitiges Jenseits (Romeo Castellucci)	227
<i>Resonanzraum des Imaginären</i>	229
<i>Das Weinen der Ungetauften</i>	237
Die utopische Gemeinschaft (LIGNA)	244
<i>Zerstreuung in der Shopping-Mall</i>	248
<i>Das Theater in der Passage</i>	252
<i>singulär plural sein</i>	257
Gegen die Sprachlosigkeit des Sterbens (Christoph Schlingensief)	263
<i>Krankheit als soziale Plastik</i>	266
<i>Die letzte Verwandlung</i>	271
Theater anders denken	279
Dank	287
Literatur	289
Aufführungen	304

Am Ende, egal wann, will ich sicher sein können,
dass meine Arbeit einen sozialen Gedanken hatte.

Christoph Schlingensief

Einleitung

Eine ungewöhnliche Aufteilung

Als der Komponist Moritz Eggert und der Regisseur Christoph Schlingensiefel im Sommer 2007 die gemeinsame Arbeit für die Oper *Freax* am Theater Bonn aufnahmen, ahnte noch niemand, dass es letztendlich nicht eine, sondern zwei Uraufführungen geben würde.

In einer zwei Wochen vor der Premiere einberufenen Pressekonferenz verkündeten die beiden Künstler das Scheitern ihrer Kooperation und äußerten sich zu den Gründen der daraus resultierenden Spaltung von Musik und Regie. Moritz Eggert ging es in erster Linie um eine adäquate Uraufführung seines Werkes, einer von Tod Brownings Horrorfilm *FREAKS* (1932) inspirierten Oper, die von der unglücklichen Liebe eines in einer Freakshow auftretenden Kleinwüchsigen erzählt. Christoph Schlingensiefel hatte geplant, wie in den meisten seiner Inszenierungen, mit körper- und geistigbehinderten Akteuren zusammenzuarbeiten und nicht wie Eggert, allein den Opernsängerinnen und -sängern die Darstellung der ›Freaks‹ zu überlassen. Ähnlich wie Tod Browning, dessen Film genau aus diesem Grund in Großbritannien und in vielen US-Bundesstaaten jahrelang verboten war, wollte er ›echten‹ Freaks eine Bühne geben, anstatt nichtbehinderte Darsteller in den Rollen von Kleinwüchsigen und siamesischen Zwillingen auftreten zu lassen.¹ Ein Dissens über die Art und Weise der Inszenierung der Oper war damit vorprogrammiert. In den Worten des Regisseurs konfligierten hier »zwei berechnete Interessen«, die sich »durch keinen Kompromiß vermitteln« ließen, »sondern nur durch eine klare Trennung der Sphären«.² Diese Tren-

1 So schreibt Christoph Schlingensiefel im Programmheft der Oper: »Die Oper ist das ready-made ihrer selbst. Und der Sänger hat nichts auf dem Eisblock oder auf den Knien zu suchen.« Christoph Schlingensiefel, »Der Krüppel ist...«, in: Theater Bonn: *Freax*, Programmheft, 2007, S. 22f. Ähnlich wird der Regisseur in der dpa-Meldung »Streit um Behinderte für ›Freax-Oper‹« vom 22.08.2007 mit den Worten zitiert: »Sänger können dann nicht auf Knien herumrobben und sagen, sie sind kleinwüchsig.« http://www.welt.de/kultur/article1126189/Streit_um_Behinderte_fuer_Freax_Oper.html (aufgerufen: 01.02.2011).

2 Christoph Schlingensiefel, »Ein behindertes Fragment. Christoph Schlingensiefel zu seinem Beitrag zur Oper ›Freax‹«, auf der Website Schlingensiefels <http://www.schlingensiefel.com/weblog/?p=236> (aufgerufen: 29.04.2012).

nung erwies sich als eine spezifische Aufteilung von Raum und Zeit:

Drinnen im Saal wurde Eggerts Oper konzertant uraufgeführt, im vorgesehenen Bühnenbild und mit den vorgesehenen Sängerinnen und Sängern, jedoch ohne inszeniertes Schauspiel. Indes ließ Christoph Schlingensiefel in der Pause im Foyer sein von ihm häufig als ›Familie‹ bezeichnetes Ensemble, eine Mischung von körper- und geistigbehinderten Akteuren sowie eines nichtbehinderten Schauspielers,³ in einer installativen Film- und Live-Performance ohne Musik auftreten. Die Lösung des Konflikts zwischen Komponist und Regisseur entsprach damit auf den ersten Blick dem Gegenteil der ursprünglichen Intention Schlingensiefels, die behinderten Akteure ins Zentrum der Aufführung zu stellen:

»Die Behinderten ausgerechnet bei dem Thema, das ihr Thema ist, nur als ›Generalpausenfüller‹ und Referenzmaterial vorkommen zu lassen, widerspricht allen meinen bisherigen Arbeiten mit sogenannten ›Behinderten‹ grundlegend, ob an der Wiener Burg oder dem Schauspielhaus Zürich, ob in ›Kunst & Gemüse‹ [...] an der Berliner Volksbühne oder in meinen Film- und TV-Arbeiten [...].«⁴

Bezüglich der Aufteilung von Raum und Zeit zwischen den beiden Aufführungen konnte man Schlingensiefels Arbeit in der Tat als eine Art Pausenfüller oder innovatives Begleitprogramm rezipieren, fand sie doch abseits des Saales statt und nahm, gemessen an der Dauer der Oper, nur noch einen geringen Teil des Abends ein. Allerdings vermochte der Regisseur mit dieser buchstäblichen ›Ausgrenzung‹ seiner Akteure etwas sichtbar zu machen, das in keiner Kompromisslösung zwischen Eggert und Schlingensiefel jemals derart hätte in Szene gesetzt werden können: eine konstitutive Grenzziehung des theatralen Raumes, die über In- und Exklusion, über das Verhältnis zwischen Präsenz und Repräsentation, zwischen Sichtbarem und

³ Nachdem sich das Scheitern der Kooperation zwischen Schlingensiefel und Eggert andeutete, blieb von den nichtbehinderten Schauspielerinnen aus Schlingensiefels Ensemble lediglich Stefan Kolosko in Bonn. Bei den beteiligten ›Spezialisten‹, wie Schlingensiefel die behinderten Akteure nannte, handelte es sich unter anderen um Karin Witt, Horst Gellonek, Kerstin Grassmann, Norbert Müller, Achim von Paczensky und Klaus Beyer.

⁴ Schlingensiefel, »Ein behindertes Fragment«.

Unsichtbarem, über Fragen der Legitimation und des Zugangs zur Bühne entscheidet.

Mit dem Philosophen Jacques Rancière ließe sich diese Grenzziehung als eine »Aufteilung des Sinnlichen« interpretieren, die eine genuine Schnittstelle von Politischem und Ästhetischem bezeichnet. Die Aufteilung des Sinnlichen »definiert die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit in einem gemeinsamen Raum und bestimmt, wer Zugang zu einer gemeinsamen Sprache hat und wer nicht«. ⁵ Sie bindet somit die Frage nach dem Politischen an eine grundlegende Ordnung der Wahrnehmung, die Bedingungen von Teilhabe und Anerkennung festlegt.

Betrachtet man das Theater nicht allein als Kunst, sondern zugleich als sozialen Raum, so verschränkt das Beispiel in dieser Hinsicht zwei unterschiedliche Perspektiven: Zum einen betraf der Konflikt über die Aufteilung des Sinnlichen Fragen künstlerischer Darstellung, insbesondere das Verhältnis zwischen Präsenz und Repräsentation der Bühne. So wie man Tod Brownings *FREAKS* eine politische Ästhetik zuschreiben kann, da darin »echte Freaks« als handelnde Protagonisten auftreten und damit in den 1930er Jahren eine Zensurdebatte auslösten, strebte Schlingensiefel eine ähnliche Infragestellung einer vorgesehenen sinnlichen Ordnung an, indem er sich nicht mit der Repräsentation der Behinderten in der Oper zufriedengeben wollte.

Zum anderen offenbarte die Spaltung der Uraufführung in zwei getrennte Sphären eine Politik des Raumes, die gewissermaßen mit jeder Inszenierung einhergeht und eine soziale Dimension der Aufführung betrifft. Jede Inszenierung legt fest, wer auf einer Bühne erscheinen darf, wer Zugang zum Raum des Theaters bekommt und wer von ihm ausgeschlossen wird. Ob die behinderten Akteure selbst ins Rampenlicht treten dürfen oder lediglich von Opernsängern dargestellt werden, ist insofern eine politische Frage, als bereits ihr Erscheinen auf der Bühne das Recht auf soziale Teilhabe und öffentliche Präsenz betrifft. Wenn Rancière schreibt, dass die Politik »zuerst der Konflikt über das Dasein einer gemeinsamen Bühne [ist], über

5 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, aus dem Frz. von Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link, Berlin 2006, S. 26. Im französischen Original heißt es bei Rancière »le partage du sensible«, was in seiner doppelten Bedeutung von »Aufteilung des Sinnlichen« und »Teilhabe am Sinnlichen« zu verstehen ist. Vgl. Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris 2000.

das Dasein und die Eigenschaft derer, die auf ihr gegenwärtig sind«,⁶ dann lässt sich diese Aussage hier tatsächlich wörtlich verstehen. Auch wenn es sich nicht um eine ›politische‹, sondern ›nur‹ um eine Opernbühne handelte, wurde den Akteuren eine bestimmte Zeit und ein bestimmter Ort des öffentlichen Auftretens verweigert. Erst durch die Spaltung der Uraufführung trat diese implizit politische Dimension der Inszenierung als Widerstreit über eine Aufteilung des Sinnlichen hervor. Mit ihr bekamen die ›Freaks‹ eine eigene, eine *andere* Bühne, die den Konflikt sichtbar werden ließ.

Der Kontrast zwischen beiden Aufführungen hätte wohl kaum größer sein können. Auf der Opernbühne traten die nichtbehinderten Sängerinnen und Sänger in knallig-bunten Kostümen in ihren Rollen als Freaks auf. Neben dem Tenor Thomas Harper als kleinwüchsiger Protagonist Franz sangen Gustava Tjörn und Barbara Schmidt-Gaden als siamesische Zwillinge im Duett und der Countertenor Otto Katzameier als Hermaphrodit im Wechsel zwischen Brust- und Falsettstimme. Ungeachtet dieses teils spielerischen Umgangs der Komposition mit dem Libretto (Hannah Dübgen) ließ die realistische Handlung im Gegensatz zur filmischen Vorlage aus den 1930er Jahren fast nebensächlich erscheinen, ob die unglückliche Liebesgeschichte von behinderten oder nichtbehinderten Menschen erzählte. Auch die Musik überraschte, abgesehen von den genannten Illustrierungen, angesichts der Thematik mit einer höchst konventionellen, in einigen Kritiken als ›musicalhaft‹ beschriebenen Tonalität und Harmonik.⁷

Dagegen bot sich den Zuschauerinnen und Zuschauern mit Schlingensiefs Performance und Filmprojektion *FREMDVERSTÜMMELUNG 2007*

6 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, aus dem Frz. von Richard Steurer, Frankfurt am Main 2002, S. 38. Im Original findet sich dieselbe Theatermetapher: »La politique est d'abord le conflit sur l'existence d'une scène commune, sur l'existence et la qualité de ceux qui y sont présents.« Ders., *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris [1995] 2007, S. 49. Auf meine Differenzierung der Begriffe ›Politik‹ und ›politisch‹, die von Rancières Vokabular abweicht, komme ich ausführlich im zweiten Kapitel zu sprechen.

7 Vgl. die Kritiken vom 03.09.2007: Wolfgang Fuhrmann, »Nach der Scheidung«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Rainer Nonnenmann, »Bitte keine Musik«, in: *Kölner Stadtanzeiger*, Dorothea Marcus, »Wer sagt, dass Krüppel nicht singen«, in: *Die Tageszeitung*, oder Constanze Schmidt »Oper Freax. Getrennte Wege von Schlingensief und Eggert«, auf [www.tagesspiegel.de: http://www.tagesspiegel.de/kultur/oper-freax-getrennte-wege-von-schlingensief-und-eggert/v_default,1032300.html](http://www.tagesspiegel.de/kultur/oper-freax-getrennte-wege-von-schlingensief-und-eggert/v_default,1032300.html) (aufgerufen: 01.02.2011).

– FREAX in der Pause eine ungewöhnliche Szenerie. Ein schwarzer Guckkasten war in das Foyer hineingebaut worden, dessen vierte Wand aus einem dünnen, transparenten Stoff bestand, der als Leinwand diente. Zu Beginn waren die Akteure noch nicht zu sehen, wenn auch bereits deutlich aus der Black Box zu hören; Stimmen, Lachen und Gläserklirren drangen aus ihr hervor. Der projizierte 16mm-Schwarz-Weiß-Film zeigte unter anderem Bilder von den Proben der Oper im Zeitraffer, Mitglieder von Schlingensiefs ›Familie‹ in der Zirkusmanege oder beim Tanzen, eine Prozession der ›Freaks‹ und die Kreuzigung eines Spastikers – irritierende Szenen, von denen einige offensichtlich von Tod Brownings Vorlage inspiriert worden waren.

Mit der Filmprojektion wurde nun auch der Raum hinter der Leinwand sichtbar: An einer langen Tafel vergnügten sich die ›Freaks‹ bei einem Festessen, das den Dialogen nach an Thomas Bernhards *Ein Fest für Boris* erinnerte und dessen Sitzordnung Assoziationen an Leonardos *Letztes Abendmahl* weckte.⁸ Je nach Lichtverhältnissen traten die speisenden ›Freaks‹ auf der verschleierte Bühne mal deutlicher und mal weniger deutlich hervor, was die Zuschauer dazu zwang, sich permanent zwischen einer Fokussierung des Filmbildes und der Performance dahinter zu entscheiden. Dieses Oszillieren der visuellen Wahrnehmung lenkte die Aufmerksamkeit zugleich auf den Schleier als räumliche Grenze.

Schlingensiefs Raumaufteilung im Foyer ließ sich mithin als eine ästhetisierte Wiederholung jener Ausgrenzung interpretieren, die aus dem Scheitern der Zusammenarbeit mit Eggert resultiert war. Die behinderten Akteure, deren Lebenssituation stellvertretend auf der Opernbühne besungen wurde, befanden sich nun in einem vom Publikum deutlich getrennten, abgeschlossenen Raum, ohne direkten Zugang zum Foyer, das wie wohl kaum ein anderer Ort des Theaters für soziale Kommunikation und Teilhabe steht. Überlagert von Projektionen blieben die Akteure im Zwischenraum von Sichtbarem und Unsichtbarem, dessen räumliche Grenze als Distinktion zweier Seiten in den Vordergrund rückte: ›Normale‹ und ›Freaks‹, Zuschauer und Akteure, Zugangsberechtigte und jene, die keinen Zugang haben. Oder waren in Wirklichkeit die Zuschauer die Ausgegrenzten, ausgeschlossen vom Festmahl der ›Familie‹, geblendet von Projektionen?

8 So die Kritik von Wolfgang Fuhrmann, »Nach der Scheidung«.

Auch die Filmbilder thematisierten das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem. Von einem dumpfen Rauschen begleitet,⁹ stellten die Akteure unter anderem Orte und Arbeitsplätze des Theaters nach, die der Zuschauer gewöhnlich nicht zu Gesicht bekommt: Requisite, Pförtner, Intendanz, Dramaturgie. Wie von Überwachungskameras gefilmt, waren zu den eingeblendeten Ortsangaben enge Räume mit gemusterten Tapeten aus der Deckenperspektive zu sehen, in denen die Protagonisten auf skurrile Weise zugange waren. So wetzte ein ›Pförtner‹ in Metzgerschürze seine Messer vor einem hängenden geschlachteten Schwein, während die ›Intendanz‹ die Einrichtung des Zimmers demolierte oder in der ›Dramaturgie‹ eine kleinwüchsige Frau mit Zöpfen und dickwandiger Brille irritiert in die Kamera blickte. Die von Schlingensief gewählte Überschrift des Filmkapitels »Phantome der Oper« trieb die Ironisierung des Theaterbetriebs auf die Spitze und verwies bei aller Komik erneut auf die Frage, inwiefern sich die Kunst fernab von Konventionen einer Sichtbarmachung des Unsichtbaren zu öffnen vermag.

Zudem sperrten sich die Bilder jeglicher Vereinnahmung der behinderten Akteure durch Einfühlung oder Empathie des Publikums. Im Gegensatz zur Uraufführung der Oper, die ganz auf Realismus und eingängige Musik setzte, begegnete der Zuschauerin in der Pause mit dem Film eine surreale Welt von merkwürdig anmutenden Gestalten, bei denen es bisweilen kaum noch möglich war, zwischen Darstellern und Figuren, Behinderten und Nichtbehinderten zu differenzieren. Die Frage, wer über die Kriterien von Normalität und sozialer Anerkennung bestimmt, wurde auch durch ein eingeblendetes Zitat von Erving Goffman aufgeworfen:

»Der Normale und der Stigmatisierte sind nicht Personen, sondern Perspektiven. [...] Man kann vermuten, dass die Rolle ›normal‹ und die Rolle ›stigmatisiert‹ Teile des gleichen Komplexes sind, Zuschnitte des gleichen Stoffes.«¹⁰

9 In Abgrenzung zur Opernaufführung wurde im Film gleich zu Beginn die Überschrift »No music please!« eingeblendet.

10 Das Zitat ist zusammengesetzt und zwei unterschiedlichen Passagen des Buches *Stigma* entnommen. Es entspricht nicht exakt dem originären Wortlaut. Bei Goffman heißt es auf S. 170: »Der Normale und der Stigmatisierte sind nicht Personen, sondern *eher* Perspektiven.« Und auf S. 161: »Man kann *deshalb* vermuten, dass die Rolle normal und die Rolle stigmatisiert Teile des gleichen

Anstatt an die Toleranz des Publikums zu appellieren, schien Schlingensiefel mit seinem Spiel zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem die Zuschauer mit ihrer eigenen xenophobischen Wahrnehmung konfrontieren zu wollen. Mit dieser Thematisierung des Stigmas und des Fremden drängte sich aber auch eine ethische Frage auf: Birgt die Bühnenpräsenz sozial Benachteiligter und Stigmatisierter nicht eine ebenso große Gefahr, die sich mit den Begriffen Voyeurismus, Exotismus und Kompensation umschreiben lässt? Gerade eine ethische Inanspruchnahme des Theaters im Sinne einer ›Anerkennung des Anderen‹ ist mit Vorsicht zu genießen, zeichnet das Theater doch stets eine Janusköpfigkeit aus, die mit der Aufführung sowohl einen vom Alltagsgeschehen distanzierenden Kunstraum als auch einen sozialen Raum konstituiert und sich somit bestens eignet, neue verkleidete Varianten von Freakshows unter dem Deckmantel der Kunst hervorzubringen.¹¹

Nun ist der Anspruch, sozial Benachteiligten und Ausgeschlossenen eine Bühne zu geben, für das Theater weder neu noch ein spezifisches Phänomen des sogenannten postdramatischen Theaters. Wie ein Zitat von Alain Badiou andeutet, nimmt die Idee, mit dem Theater soziale Grenzen zu verhandeln, vielmehr Bezug auf ein altes Versprechen, das eng mit dem Theater als Geburtsstätte der Demokratie verbunden ist:

»Die Aufgabe des Theaters liegt darin, aus dem Leben gegriffene Situationen in Zusammenhang mit bestimmten wesentlichen Typen auf der Bühne darzustellen. Und unserer Zeit entsprechend ein Äquivalent zu den Sklaven und Dienern aus der Komödie ausfindig zu machen, ausgeschlossene und unsichtbare Menschen, die plötzlich auf der Bühne

Komplexes sind, Zuschnitte des gleichen Stoffes.« (Hervorhebung jeweils von mir), Erving Goffman, *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, aus dem Engl. von Frigga Haug, Frankfurt am Main 1975.

11 Zweifellos sind heute allerdings die meisten Freakshows nicht im Theater oder in der Kunst, sondern im Fernsehen und im Internet zu finden. Hier ist insbesondere an sogenannte Reality-Formate zu denken, die auf Tabubruch und Transgression zielen oder Andersartige und sozial ›verwahrloste‹ Menschen ausstellen, um die Schaulust der Zuschauerinnen und Zuschauer zu befriedigen. Vgl. John Dovey, *Freakshow: First Media and Factual Television*, London 2000.

durch den Effekt der Theater-Idee Intelligenz und Kraft, Begehren und Beherrschung darstellen.«¹²

In der griechischen Antike war das Theater nicht nur ein Ort der Unterhaltung oder des dramatischen Wettstreits; als Versammlungsort stand es zugleich für die demokratische Idee von Öffentlichkeit schlechthin, auch den Ausgeschlossenen und Nicht-Vollbürgern der Gesellschaft stellvertretend eine Stimme zu geben. Wenn heute sozial benachteiligte Akteure wie Behinderte, Arbeitslose, Asylbewerber, Obdachlose oder straffällige Jugendliche selbst auf die Bühne treten, so scheint es sich dabei weniger um einen neuen politischen Ansatz, als vielmehr um Versuche einer Rückbesinnung auf dieses mit dem Theater eng verknüpfte Moment des Politischen zu handeln. Im Gegensatz zu Badiou's Postulat, das erkennbar vom dramatischen Schauspiel ausgeht,¹³ findet diese Rückbesinnung heute häufig mit postdramatischen oder performativen Mitteln statt.¹⁴ Anstelle der

12 Alain Badiou, *Kleines Handbuch zur In-Ästhetik*, aus dem Frz. von Karin Schreiner, Wien 2001, S. 101f.

13 Vor dem Hintergrund anderer Schriften Badiou's zu Kunst und Politik zielt seine Aussage weniger auf ein ›klassisches‹ Theater dramatischer Repräsentation als vielmehr auf eine Repräsentation des Unrepräsentierbaren und Verdrängten im Sinne des Lacanianischen ›Realen‹, das sich laut Badiou als Affirmation einer Wahrheit zu erkennen gibt, die sich gegen partikuläre Interessen wendet und sich notwendig an alle richtet. Vgl. Alain Badiou, *Dritter Entwurf eines Manifestes für den Affirmationismus*, hg. von Frank Ruda und Jan Völker, aus dem Frz. von Ronald Voullié, Berlin 2007, S. 25–30.

14 Als ›postdramatisch‹ bezeichne ich mit Hans-Thies Lehmann alle Theaterformen, die nicht mehr der Logik des Dramas und seinem Primat einer abgeschlossenen Handlung und der Repräsentation folgen und damit ein Feld zwischen ›Schauspiel‹ und ›Performance‹ bilden. Ich beschränke diesen Begriff daher nicht auf eine bestimmte Epoche oder einen spezifischen inszenatorischen Umgang mit Dramentexten, sondern beziehe ihn auf alle nicht-dramatischen Formen des Gegenwartstheaters. Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main [1999], 2005, S. 241 sowie die Liste der Namen im Prolog zur englischen Ausgabe *Postdramatic Theatre*, aus dem Dtsch. von Karen Jürs-Munby, New York 2006, S. 23f. Der Begriff des Performativen ist insofern weiter gefasst, als er sich zunächst einmal auf alle Handlungen bezieht, die (nicht allein im Sinne von Austins Sprech-Akten) ›selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend‹ sind. Erika Fischer-Lichte hat gezeigt, dass Theateraufführungen der Gegenwart sowie die Performance-Kunst seit den späten fünfziger Jahren diese Dimension im Sinne einer Ästhetik des Performativen hervorheben und bewusst in Szene setzen. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 31–57, insbesondere S. 32 und S. 56.

Darstellung ›wesentlicher Typen‹ oder ›aus dem Leben gegriffener Situationen‹, rückt im Gegenwartstheater die Verhandlung sozialer Grenzen im Hier und Jetzt der Aufführungssituation in den Fokus und damit die Frage, inwieweit der Raum des Theaters als ein *anderer Raum* der Gesellschaft, als soziale Heterotopie, fungieren kann.

Wenn die Frage nach Teilhabe und Anerkennung mit der Sichtbarmachung sozial benachteiligter Akteure und ihrer Bühnenpräsenz verhandelt wird, so wird deutlich, dass die Traditionen und Konventionen dessen, was im 20. Jahrhundert gemeinhin als ›politisches Theater‹ verstanden wurde, dieses politische Potenzial der Aufführung als Verhandlungsraum weitgehend aus dem Blickfeld verloren hatten. Auch heute wird bisweilen immer noch angenommen, Theater sei lediglich dann politisch, wenn es mit seinen Inhalten und Darstellungen das tagespolitische Geschehen bzw. die gesellschaftlichen Verhältnisse explizit kommentiere oder kritisiere. Offenbar benötigte es einer Hinwendung des Gegenwartstheaters zur sozialen Realität der Aufführung, um zu erkennen, dass bereits den konstitutiven Grenzziehungen des Theaters hinsichtlich Raum und Zeit eine politische Dimension des Ästhetischen innewohnt. Jacques Rancière schreibt entsprechend:

»Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaften, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethnische oder sexuelle Identitäten darstellt. Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches Sensorium schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden. Kunst ist dadurch politisch, dass sie einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit aufteilt und dass die Gegenstände, mit denen sie diesen Raum bevölkert, und die Rhythmen, in die sie diese Zeit einteilt, eine spezifische Form der Erfahrung festlegen, die mit anderen Formen der Erfahrung übereinstimmt oder mit ihnen bricht.«¹⁵

Schlingensiefs Arbeit brach mit einer Form ästhetischer Erfahrung, indem sie der Oper im Foyer eine andere Aufführung, eine andere ästhetische Erfahrung entgegensetzte. Das Spiel zwischen Sichtbarem

15 Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 77.

und Unsichtbarem, zwischen Film und Performance, zwischen Präsenz und Repräsentation vermochte in dieser Hinsicht eine Aufteilung des Sinnlichen zu reflektieren und infrage zu stellen, indem es bestimmte Weisen des Zusammen- und Getrenntseins sowie der Darstellung des Fremden ästhetisch verhandelte. Diese Verhandlung verwies jedoch implizit auf die konkrete, politisch und ethisch relevante Frage, inwieweit es legitim oder illegitim ist, Opernsänger behinderte Menschen auf der Bühne darstellen zu lassen und gleichzeitig den Ausschluss dieser Menschen von der Bühne zu verantworten. Umgekehrt lässt sich aber auch die Bühnenpräsenz sozial benachteiligter und stigmatisierter Menschen im Theater ethisch in Zweifel ziehen, da mit dieser unweigerlich die Gefahr eines exotistischen Ausstellens einhergeht, das selbst bei einer noch so reflektierten und selbstironischen Herangehensweise wie derjenigen Schlingensiefs in der Lage ist, eine gespielte in eine tatsächliche Freakshow zu verwandeln.

Der Anspruch, mithilfe des Theaters eine soziale Heterotopie zu schaffen, scheint in dieser Hinsicht an eine ethische Ambivalenz gebunden, die unmittelbar mit der Konstitution des Theaters als Raum der Kunst und als sozialem Raum verflochten ist. Nicht zuletzt um eine Reflexion dieser Ambivalenz und der damit verbundenen Potenziale des Politischen geht es in diesem Buch.

Annäherung

Meine Überlegungen gehen von der Hypothese aus, dass das Ästhetische, das Soziale und das Politische im Theaterraum immer schon aufs Engste ineinander verwoben sind. Wenn Aufführungen der Gegenwart den sozial und kulturell ›Anderen‹ eine Bühne geben und mithin einen Einschluss der Ausgeschlossenen in Szene setzen, so drängen sich grundlegende Fragen auf, welche das Theater als sozialen und öffentlichen Raum, seine Bedingungen und Möglichkeiten des Zur-Schau-Stellens, aber auch die mythische Aufladung einer Erfahrung des Fremden oder der Gemeinschaft betreffen. Ist das Theater tatsächlich ein Ort, an dem soziale Grenzen stellvertretend verhandelt werden? Lassen sich mithilfe der Bühne utopische Formen des Zusammenlebens oder des Widerstands erproben, können Aufführungen dem Zuschauer ein neues Verhältnis zum sozial oder kulturell ›Anderen‹ vermitteln?