

Spezialisten in eigener Sache

Miriam Dreyses (Gießen)

(erschienen in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 19/1 2004, S. 27-42)

Das zeitgenössische deutschsprachige Theater ist in weiten Teilen gekennzeichnet durch die Suche nach neuen Formen von Theatralität, die sich nicht auf die illusionistische Repräsentation eines Abwesenden beschränken, noch den Spektakelcharakter der zunehmend theatralisierten Wirklichkeit reproduzieren. Das Aufbrechen traditioneller Repräsentationsformen durch den realen Vollzug von Tätigkeiten auf der Bühne etwa bei Schlee oder Marthaler oder den differenzierten Einsatz elektronischer Medien z.B. bei Castorf ließe sich hier ebenso nennen wie die das Theater entgrenzenden Aktionen eines Christoph Schlingensief.

Eine der jüngsten Entwicklungen in diesem Kontext ist die Arbeit mit nichtprofessionellen Darstellerinnen und Darstellern, die direkt aus der Realität auf die Bühne geholt werden. Hier werden sie nicht als Schauspieler zur Verkörperung fiktiver Figuren eingesetzt, sondern als "Alltagsspezialisten" – so Eva Behrendt in ihrem gleichnamigen Artikel über diese Tendenz im *Theater heute Jahrbuch 2003* –, als Experten auf einem bestimmten Gebiet der Lebens- und Arbeitswelt außerhalb des Theaters. Bei dieser neuen Form des dokumentarischen Theaters hat sich im Laufe der letzten Jahre vor allem eine Gruppe junger Theaterschaffender hervorgetan, die in unterschiedlichen Konstellationen, zuletzt meist unter dem Namen *Rimini Protokoll*, zusammenarbeiten: Helgard Haug, Bernd Ernst, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel. Sie öffnen das Theater auf die gesellschaftliche Realität, indem sie entweder die Stadt zur Bühne und ihre Bewohnerinnen und Bewohner zu Protagonisten erklären (*Sonde Hannover*, Theaterformen 2002, *Markt der Märkte*, Theater Bonn 2003), oder aber die Realität in Form von dokumentarischem Material und eben jenen Spezialisten des Alltags auf die Bühne holen: Bewohnerinnen eines Altenstifts (*Kreuzworträtsel Boxenstopp*, Frankfurt 2000), zwölfjährige Jungen (*Shooting Bourbaki*, Luzern 2001), Bonner Bürgerinnen und Bürger (*Deutschland 2*, Theater der Welt 2002), Trauerredner und -musiker (*Dead Line*, Schauspielhaus Hamburg 2003).

Wirklichkeit wird hier nicht abgebildet, sondern findet als Wirklichkeit Eingang in das Theater, zugleich werden tradierte Kriterien für Echtheit und Theatralität hinterfragt, ja, außer Kraft gesetzt. Wie dies geschieht, soll am Beispiel einiger Theaterarbeiten aufgezeigt werden.

1. Theater zwischen Kreuzworträtsel und Boxenstopp

Ein Spot begleitet eine Frau, die von links über die Bühne geht. Sie geht langsam, Kopf und Schultern sind leicht nach vorne gebeugt, ihr Blick ist konzentriert auf den Boden vor ihr gerichtet. In der linken Hand führt sie einen Gehstock, auf den sie sich leicht stützt. Langsam setzt sie Fuß vor Fuß. Das Klacken des Gehstocks auf den Boden ist deutlich zu hören, ihre Schritte dagegen kaum, zu vorsichtig setzt sie die Füße.

Die Langsamkeit, die Körperhaltung, die sichtbare Konzentration auf den Akt des Gehens – all dies sind wohlbekanntes Zeichen für Alter. Und doch ist hier etwas anders als an einem üblichen Theaterabend: Frau Marbo, die Frau Marbo spielt, ist tatsächlich alt, sie tut nicht nur *als ob*.

Sie geht bis etwa zur Bühnenmitte und bleibt, den Zuschauern aufrecht zugewendet, auf ihren Stock gestützt und leicht eingeknickt in der einen Hüfte, stehen. So beginnt sie ihre Erzählung, die davon berichtet, dass sie und drei weitere Frauen, obwohl schon alt geworden, noch einmal “ins Rennen” sollen, um die “Einwirkung von Höchstgeschwindigkeit auf den menschlichen Körper” zu untersuchen, denn dies sei nicht simulierbar. Altwerden und Altsein, Geschwindigkeit und menschlicher Körper, Weiblichkeit und männlich konnotierter Rennsport, der Zugriff auf den realen Körper und seine Darstellbarkeit - dieser Prolog skizziert die Themen des folgenden Theaterabends: *Kreuzworträtsel Boxenstopp* von Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel, uraufgeführt im November 2000 im Rahmen der Plattform für junge Theaterregie “Plateaux” am Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt.

Obwohl es eine Arbeit in einem Theaterraum ist, ist sie doch auch ortsspezifisch, indem sie auf die Realität unmittelbar vor den Türen des Theaters zugeht und sie in das Theater holt: Die Protagonistinnen der Aufführung sind, mit Ausnahme der Schauspielerin Marta Marbo, Bewohnerinnen des dem Mousonturm benachbarten GDA-Altenstifts. Haug, Kaegi und Wetzel suchten und fanden hier für ihr Theaterprojekt über die Formel 1 drei theaterunerfahrene Damen: Wera Düring, Ulrike Falke und Meta Nicolai, die später durch Christiane Zerda ersetzt wurde. Die Regisseure, teils alleine, teils im Verlauf der Proben gemeinsam mit den Darstellerinnen, recherchieren auf zwei Feldern: bei der Formel 1 und im GDA-Stift. Sie befragen Bewohnerinnen und Angestellte des Altenstifts, nehmen an Gedächtnistraining und Sitzgymnastik teil. Sie fahren zum Nürburgring, interviewen Streckenposten, Boxenmarshalls und Reifenhersteller. Das gesammelte Material geht als Text in die Aufführung ein, z.B. als explizites Zitat:

Kajo Schmidt, Boxenmarschall am Nürburgring, sagt: Der liebe Gott ist blind, deshalb hat er den Petrus eingesetzt, die Menschen zu ihm zu holen. Dieser aber ist faul und macht seine Kreuzchen ohne hinzuschauen.

oder auch in Form von Tatsachenberichten:

Die Beratungsfirma Meyer-Hentschel hat in Saarbrücken einen Alterssimulator entwickelt: Ein Anzug, gefüllt mit Bleigewichten an Füßen und Händen, die Sicht wird durch Gläser, das Gehör durch Kopfhörer behindert. Mit diesem Anzug gehen Manager durch Supermärkte und Selbstbedienungszonen, um ihre Produkte besser auf die Zielgruppe der 60-80jährigen abzustimmen.¹

Ob der Zuschauer solche Fakten glaubt oder nicht, bleibt ihm überlassen, das Material wird nicht erläutert, kommentiert oder illustriert, sondern lediglich aneinandergeschnitten und in weitgehend nüchterner Sprechweise präsentiert.

Die Darstellerinnen stellen sich selbst dar, sie sind Zeuginnen in eigener Sache, Expertinnen ihrer eigenen Biografie, Spezialistinnen für den Alltag in einem Altenstift bzw. für das Altwerden und Altsein überhaupt. Geschwindigkeit, Jugend, Männlichkeit und Technik des Rennsports werden so mit der Langsamkeit des Alters kontrastiert, mit den fragilen Körpern der alten Damen, mit Gehhilfen und Gedächtnisstützen.

7. Juli: Hinter dieser Tür: das GDA: Hier leben Frau Nicolai, Frau Düring und Frau Falke (das bin ich) und 350 weitere Menschen. Durchschnittsalter 85. Der Eingang wie eine Hotellobby. Leise dudelt Musik. 2 Stunden Fahrzeit von hier: der Nürburgring. Hier sitzen 5 gelangweilte Boxenmarshalls vor 24 Monitoren und überwachen die Strecke.

Die Themen Rennsport und Alter werden nicht so sehr gegeneinander gestellt, als miteinander verwoben, Gemeinsamkeiten kommen dabei ebenso zum Vorschein, wie Differenzen offensichtlich sind – Was ist langweiliger: immer im Kreis fahren oder jeden Tag durch dieselben Gänge gehen? Was haben die verschiedenen Arten der Erweiterung des menschlichen Körpers gemeinsam: Rennauto, Treppenlift, Gehhilfe? Gemeinsamer Drehpunkt ist nicht zuletzt die alltägliche Präsenz des Todes, der immer wieder unvermittelt, meist in erschreckender Beiläufigkeit, in den Text einbricht:

19. August: Regenmaschine gebohrt. 22. August: Werkbesichtigung Dunlop. 23. August: Wird das Hörgerät zum Sterben ausgeschaltet? 24. August: Fotografieren sämtlicher Gemälde im Stift.

Der Text wird im Laufe der Proben gemeinsam mit den Darstellerinnen erarbeitet, er setzt sich zusammen aus der eingangs erwähnten fiktiven

Erzählung und dem dokumentarischen Material über den Rennsport, den Probenverlauf und den Alltag im Altenstift.

Frau H. ist dement, körperlich aber noch gut. Sie lebt auf der betreuten Station. Hat öfter den Drang, davonzulaufen. Findet die Tür aus dem Flur, kommt in den Garten. Manchmal gelingt es ihr, unbeobachtet über den Zaun – ca. 120 cm hoch! – zu klettern. Trotz ihrer über 80 Jahre. Wenn nicht vorher aufgehalten, läuft sie fort. Oft weit weg. Dann bringt sie früher oder später ein Streifenwagen zurück. Sie findet das wunderbar und möchte am liebsten wieder mit den Polizisten verreisen.

Alltägliches aus dem Leben im Alter wird teilweise auch in der 1. Person erzählt:

Ich benütze ein Hörgerät, damit ich bei Gesprächen, Vorträgen und im Theater mehr verstehe. Wer schlecht hört, steht immer außerhalb. Mit dem Gerät höre ich schneller [...] Frau Düring kann `ch` und `s` schwer auseinander halten. Neulich sagte jemand bei einem Gespräch über Fotografie `Persönlichkeitsrechte` und sie verstand `Persönlichkeitsreste`.

Formal wechseln sich so monologartige Erzählungen bzw. Berichte, kurze Fragen und das Verlesen eines Protokolls ab, wobei die verschiedenen Textarten auf die vier Darstellerinnen verteilt sind: Frau Düring stellt Fragen. Frau Marbo erzählt eine Geschichte. Frau Zerda berichtet von ihrem Leben im Altenstift. Frau Falke liest vor. Die tragende sprachliche Form des Dramas, der Dialog, kommt nicht vor, er ist ersetzt durch “gesprächsferne Formen des dramatischen Diskurses”,² die die Darstellung verfremden und den dokumentarischen Charakter der Texte unterstreichen.

Die klare Textaufteilung und die weitgehend nüchterne Sprechhaltung bindet auch Fragmente persönlicher Erfahrung in die ästhetische Form ein, so dass einerseits immer wieder eine Reibung zwischen Inhalt und Form entsteht, andererseits aber auch die Grenze zwischen Realität und Fiktion verunsichert wird. Stimmt die Sache mit dem Alterssimulator? Ist Frau Marbo nun Schauspielerin oder nicht? Hat sie sich wirklich ihr Bein gebrochen? War Frau Falke vor ihrer Heirat tatsächlich Rennfahrerin? Und was macht das für mich als Zuschauer für einen Unterschied?

Zugleich werden durch diese klare Form auch Nuancen in der Haltung der vier Darstellerinnen deutlich, Abstufungen des Darstellungsmodus³ zwischen der Professionalität Marbos, die ihre Erzählung frei und sicher spricht und immer wieder in charakteristische Schauspielerdiktion verfällt, und Frau Düring, die ihre kurzen Fragen scheinbar schmunzelnd ins Publikum spricht, dabei dann und wann aber auch eine vergisst: “Frau Düring fragt drei Fragen: Ist das Alter weiblich? Zweitens: Wenn Sie am Ende des Lebens sind, wird Sie etwas einholen, was mag der Tod sein? Drittens: Das hab ich vergessen”.

Frau Falke sitzt fast während der gesamten Aufführung rechts vorne auf der Bühne an einem Lesepult, an dem sie mit einer Kurbel den Text auf Endlospapier über eine Rolle laufen lässt und vorliest: "Das Rennen geht über drei Runden. Wir fahren eine 2-Stoppstrategie. Was erzählt eine alte Stimme, was eine junge Stimme nicht erzählt? Was geschieht mit einem Gehirn bei 320 Stundenkilometern?". Auch das Protokoll vermischt die Formel 1-Saison 2000 mit dem Probenverlauf und dem Alltag im Altenstift:

- 13. August: Häkkinen gewinnt Grossen Preis von Ungarn.
- 14. August: Frau Simon wird GDA-Korrespondentin.
- 16. August: Gedächtnistraining.
- 18. August: Triumphmaschine eingereicht. [...]
- 5. September: Es gibt drei Schichten, in denen im Stift zu Mittag gegessen werden kann: 11.30, 12.15 und 13 Uhr. Schuhmacher isst viermal am Tag und geht immer um 22 Uhr schlafen.

Das Vorlesen auf der Bühne wurde bereits in den 90er Jahren verwendet, um den Modus eines weitgehend apersonalen, offensichtlichen Vorführens an die Stelle der klassischen Schauspielerhaltung im Sinne der Verkörperung eines Rollensubjekts zu setzen.³ Im Falle von *Kreuzworträtsel Boxenstopp* vermischen sich reale Bedingungen und künstlerische Intention: Die Darstellerinnen haben teilweise große Schwierigkeiten, sich Text zu merken, das Lesen ist also zunächst eine notwendige Hilfestellung, wird aber inszeniert und so zum autonomen künstlerischen Element. Die Haltung von Frau Falke wird durch die Aufgabe des Vorlesens geprägt, die sie konzentriert und sachlich ausführt. Die Sachlichkeit ihres stimmlichen Ausdrucks ist zudem durch die Textform bedingt, das Protokoll, das in knappen Sätzen oder Stichworten Fakten und Vorgänge auflistet:

- 12. März: Die Formeleinssaison beginnt in Melbourne.
- 1. Juni: Bewerbungsfrist. [...]
- 13. Juni: Training im Automaten.
- 14. Juni: Letzte Bewerbungsfrist.
- 17. Juni: Projekt eingereicht.
- 18. Juni: Treffen Rennleitung.
- 22. Juni: Am schwarzen Brett: Nicht vergessen: Gedächtnistraining.
- 23. Juni: Renntermin festgelegt. Noch 150 Tage bis zum Start.

Gerade diese Sachlichkeit lässt ein Zittern der Stimme hervortreten, mal ganz leicht, mal etwas deutlicher zittert oder bebt Frau Falkes Stimme ähnlich einem Tremolo. Das Zittern kann als Zeichen für die alte und untrainierte Stimme gelesen werden, es schreibt aber auch den singulären, nicht

vollständig zu kontrollierenden Körper in die Sprache ein, einen gleichsam brüchigen, verletzbaren Körper.⁴ Auch auf der stimmlichen Ebene verweben sich so Inszenierung und Realität, der bewusst konstruierte Text, der von Alter, Theater, Geschwindigkeit und Tod spricht, und die Fragilität des Körpers der Darstellenden.

Frau Falke sitzt rechts vorne, Frau Marbo und Frau Zerda auf der linken Bühnenseite, Frau Düring hinten rechts auf einem Treppenlift, mit dem sie ab und an wenige Stufen hoch und runter fährt. Frau Marbo steht auf, geht in Richtung Bühnenmitte, bleibt stehen, erzählt ihre Geschichte weiter: wie die vier Frauen sich entscheiden, tatsächlich noch einmal ins Rennen zu gehen, wie sie trainieren, wie sie eine alte Jugendliebe wiedersieht. Frau Zerda trainiert derweil sitzend an einem Heimtrainer, langsam tritt sie in die Pedale. Frau Falke sitzt still, schaut den anderen zu oder blickt ins Publikum.

Die Aufführung ist auf der visuellen Ebene, sieht man einmal von Lichtwechseln und der durch sie erzeugten Rhythmisierung des Raums ab, durch den Wechsel der Darstellerinnen zwischen Sitzen, den Gängen zu einer Sprechposition und dem Sprechen in dieser Position strukturiert. Sowohl Sitz- als auch Sprechposition im Raum sind, ähnlich wie die Textsorten, für die gesamte Aufführung gleich, so dass das Bühnengeschehen in seinen Grundzügen formalisiert ist.

Die Gänge haben den Charakter eigener kleiner Szenen, sie sind sowohl zeitlich (durch ihre Dauer) als auch räumlich und handlungsbezogen (meist passiert nichts anderes gleichzeitig und sie sind nicht inhaltlich motiviert) isoliert und stellen so den Akt des Gehens als realen aus. Das Gehen illustriert das Alter der Darstellerinnen nicht, sondern lässt die Körper der einzelnen als konkrete Gegenwart wahrnehmbar werden: Genau diese Zeit braucht Frau Düring, um von ihrem Lift nach vorne zum Soufflierkasten zu kommen, und genau diese Zeit wird ihr gegeben und genau diese Zeit hat der Zuschauer, um ihr beim Gehen zuzuschauen.

Gleichzeitig wird ihr Gang als inszenierter exponiert: Er findet zu einem festgelegten Zeitpunkt statt, hat einen klaren Ausgangs- und Endpunkt, Frau Düring geht einen rechten Winkel, um gerade von hinten nach vorne, direkt auf das Publikum zu zu laufen, die anderen, im Raum verteilten Darstellerinnen schauen ihr von verschiedenen Seiten beim Gehen zu, so dass sie sich im Zentrum der Blicklinien befindet. Ein breiter Lichtstreifen unterstreicht ihren Gang vertikal auf die Rampe zu, und nicht zuletzt wird dieser Gang während der Aufführung mehrmals wiederholt, so dass er zu einem die Aufführung wie den Raum rhythmisch gliedernden Element wird. Zudem ist der hohe Grad an Konzentration auf den Akt des Gehens, der ihn

als realen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, zugleich Resultat der Bühnensituation. Die ästhetische Formgebung streicht mithin den einzelnen, nie ganz zu kontrollierenden Körper als realen erst hervor. Der klar abgegrenzte Lichtstreifen, der sich wie ein roter Teppich unter den Füßen der Frau Düring ausbreitet, lässt das leichte Schwanken ihres Körpers beim Gehen deutlich hervortreten, ihr zögerlicher Gang, das Aufsetzen eines Fußes nach dem anderen, wird gleichsam ins Rampenlicht gestellt.

Die unentscheidbare Verquickung von Realität und Inszenierung kennzeichnet die Aufführung mithin auf mehreren Ebenen: dem Text, dem Körperbild, der Stimme. Auch das Video, das stellenweise auf die Rückwand projiziert wird, hat dokumentarischen Charakter, ist aber auch künstlerisch gestaltet: Es ist eine endlose Kamerafahrt durch die Gänge des Altenstifts, die durch Perspektive und Bildausschnitt zugleich an die Bilder der Cockpit-Kameras bei Autorennen erinnert. Und auch der eingespielte Soundtrack verwebt Originalgeräusche und die ihnen eigene ästhetische Dimension – z.B. der Rhythmus eines Uhrtickens – mit ihrer bewussten Montage.

Das Uhrtickens begleitet beispielsweise einen Gang der Christiane Zerda. Auch sie geht langsam, bleibt immer wieder kurz stehen, geht wieder weiter. Die messbare, chronologisch ablaufende Zeit wird mit der Langsamkeit des alten Körpers, dem je eigenen Tempo des einzelnen Subjekts kontrastiert. Die Langsamkeit und die durch sie provozierte Zeitwahrnehmung setzt sich sowohl von der Geschwindigkeit des Rennsports als auch allgemein von der Zeitwahrnehmung unserer durch Geschwindigkeit und Simultaneität geprägten Alltagswelt ab. Der Verflüchtigung des Körpers in seiner Beschleunigung und im digitalen Abbild ebenso wie dem Bild des intakten, jungen, funktionierenden Körpers, das die Vorstellungswelt der Mediengesellschaft prägt, werden die konkreten Körper der Darstellerinnen und ihre subjektive Erfahrung entgegengestellt; dem immer noch relevanten Bild männlichen Heldentums – “Bernd Rosemeyer fuhr schon 1937 durchschnittlich 276 Stundenkilometer. Dann verunglückte er tödlich. War Bernd Rosemeyer ein Held?” – die vier Frauen als eigenständige Subjekte. Frau Zerda berichtet aus ihrem Alltag in der Großstadt:

Ich benutze zum Gehen einen Skistock. So kann ich mich der Geschwindigkeit des Verkehrs anpassen oder darauf reagieren. Wenn jemand versucht, mir die Handtasche zu klauen, kann ich mich mit dem Skistock wehren [...] Der Stock ist für mich auch eine Erinnerung an früher. Man hat von mir immer gesagt: Die Nicolai, die rennt immer. [...] Zum Heiraten hatte ich keine Zeit.

Kreuzworträtsel Boxenstopp reflektiert sowohl auf der Ebene des Inhalts als auch der Darstellung die gesellschaftliche Realität außerhalb des Theaters und verleiht denjenigen, die von ihr ausgeschlossen werden oder sich ihren Platz in ihr mühsam erkämpfen müssen, die in der Öffentlichkeit zwar präsent, aber nie im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, einen Raum der Artikulation.

“Frau Simon sagt: Die höchste Geschwindigkeit ist, wenn Sie hinfallen und einen Oberschenkelhalsbruch haben. – Das können Sie nicht darstellen”. Da der tatsächliche Verfallsprozess des Körpers, seine Verletzbarkeit und Endlichkeit nicht darstellbar sind, geben Haug/Kaegi/Wetzel den Spezialistinnen das Wort und suchen in der Verwebung von Realität und Inszenierung nach Möglichkeiten der Artikulation von subjektiver Erfahrung.

2. Dokumentarisches Theater und Ready-made

Der Arbeitsprozess von Haug/Kaegi/Wetzel ist zunächst weniger ein künstlerischer, denn einer der journalistischen, ja teils wissenschaftlichen Recherche. So sammeln sie auch für *Dead Line* (Schauspielhaus Hamburg 2003), das sich mit dem Thema Sterben und Tod auseinandersetzt, vielfältigstes, teils äußerst heterogenes Material: Statistiken über Todesgründe und Orte des Sterbens in Deutschland, subjektive Erfahrungen von Angehörigen, Berichte über den Alltag in einem Sterbehospiz, medizinisches Material über Krankheit, Tod und das Sezieren von Leichen, Informationen über die bürokratische Abwicklung von Todesfällen und die Organisation von Begräbnissen. Auf der Bühne stehen eine Vorpräparatorin, ein Steinmetz, eine Trauermusikerin, ein Trauerredner. Sie berichten von ihrer Arbeit, erläutern Abläufe und Fakten, erzählen einzelne Begebenheiten, stellen sich ihren eigenen Tod vor. Über Tonband und Videoprojektion werden Erfahrungsberichte einer Hospizschwester und eines Angehörigen eingespielt. Die alltägliche Abwicklung des Todes wird mit der subjektiven Erfahrung und den Ängsten einzelner konfrontiert. Die Einführung der Realität in das Theater fragt auch hier nicht zuletzt nach der Darstellbarkeit des Todes, und so erhalten die Zuschauer durch Interviews mit Schauspielern und Requisiteuren denn auch Einblick in die Simulation des Sterbens auf dem Theater.

Künstlerisches Verfahren im Umgang mit dem dokumentarischen Material ist die Montage, die schon in der klassischen Moderne sowohl in der bildenden Kunst – etwa den *papiers collés* der Kubisten – als auch auf dem Theater – in den dadaistischen und futuristischen Soiréen – für die Öffnung der Kunst auf die Realität hin eingesetzt wurde. Die Montage stand hier für eine Absage an

den traditionellen Kunstwerks- und Künstlerbegriff, gerade die Montage von Realitätsfragmenten dekonstruiert die Autonomie des Kunstwerks und seine Abbildungsfunktion und hinterfragt das Verhältnis von Kunst und Realität. Die künstlerischen Mittel, ihre je spezifische Materialität und der Produktionsprozess der Kunst werden in den Vordergrund gestellt.⁵

Erwin Piscator verwendete bereits in den 20er Jahren dokumentarisches Material in Form von Filmdokumenten, Fotografien und historischen Texten auf dem Theater.⁶ Die Montage des dokumentarischen Materials diene der Erläuterung historischer Zusammenhänge und der Verdeutlichung sozialer und politischer Zustände. Durch die Montage wurde die geschlossene Form des Dramas aufgebrochen, das Theater auf die soziohistorische Realität geöffnet und eine aktive Beteiligung der Zuschauer am Prozess der Bedeutungskonstitution eingefordert. Trotz der inhaltlich-propagandistischen Ausrichtung und einer durchgehenden Fabel behielten die unterschiedlichen theatralen Mittel – sieht man einmal von historischen Reden ab, die in den Text einer Figur integriert wurden – ihre ästhetische Eigenständigkeit bei.

Im Gegensatz zu der multimedialen Montage des dokumentarischen Materials bei Piscator, die die Heterogenität der Mittel unterstreicht, werden im dokumentarischen Theater der 60er Jahre von Hochhuth, Kipphardt und Weiss die historischen Dokumente weitgehend dramatisiert. Sie verlieren so ihren Realitätsstatus, werden der Fiktion und ästhetischen Form einverleibt und verweisen, als Beweisstücke für die Authentizität des Dargestellten und eine inhaltlich-politische These eingesetzt, nur mehr zeichenhaft auf die Realität.⁷

Im Unterschied zu einer solchen Fiktionalisierung der Realitätsfragmente behalten die Spezialisten und das dokumentarische Material in den Arbeiten von Haug/Kaegi/Wetzel ihren Realitätsstatus bei, sie verweisen nicht auf die Wirklichkeit, sie sind Wirklichkeit. Zugleich wird dieser Realitätsstatus aber auch wieder in die Schwebelage gebracht, oszillieren sowohl die Akteure wie auch das Text-Material zwischen ‚echt‘ und inszeniert hin und her. Sie bürgen nicht für eine Authentizität des Dargestellten – im Gegenteil, die Verunsicherung der Grenze zwischen Realität und Fiktion stellt die Kategorie der Authentizität als solche ebenso in Frage, wie sie die Kategorie des Theatralen auf ihr Verhältnis zur Realität hin befragt.

Haug/Kaegi/Wetzel montieren die Realitätsfragmente an- und nebeneinander, ohne sie einer Fabel oder inhaltlichen These unterzuordnen, ohne sie zu kommentieren oder illustrieren. Bezüge stellen sich so nur über das Material selbst her, seine spezifische Montage legt Verbindungen, Widersprüche, Assoziationen nahe, die aber nie zwingend sind, so dass der Zuschauer als aktiver Co-Produzent gefordert ist. Gerade diese

fragmentarisch bleibende Form der Montage erschwert die eindeutige Zuordnung der einzelnen Teile, die Entscheidung zwischen 'wahr' und fiktiv. Die Einzelteile behalten so ihre Autonomie, ihre Fremdheit bei – als Zuschauer erhält man Einblick in die fremde Biografie, das andere Leben, ohne dass man seiner im Abbild, in einer Deutung oder Wertung habhaft werden könnte.

Die Regisseure sind bei dieser Produktionsform mehr Arrangeure des Gefundenen denn Schöpfer eines Neuen. So werden die Arbeiten von *Rimini Protokoll* denn auch immer wieder als "theatrale Ready-mades" bezeichnet.⁸

Der von Marcel Duchamp eingeführte Begriff des *ready-made* bezieht sich sowohl auf das Mittel, also den industriell hergestellten, aus seinem Funktionszusammenhang gelösten Gebrauchsgegenstand, als auch auf die Arbeitsweise, also die ausdrücklich nicht-ästhetische Wahl eines bereits Fertigen. Beides stellt sich Anfang des 20. Jahrhunderts als eine Absage an traditionelle Begriffe von Kunstwerk, Künstlersubjekt und Original dar. Das Duchampsche *ready-made* ist mithin mehr Betrachtungsweise denn Gestaltungsmethode, der Künstler wird "vom Schöpfer zum Betrachter, der – statt etwas Neues zu schaffen – eine neue Sichtweise für etwas schon Vorhandenes findet".⁹

Und auch bei *Rimini Protokoll* werden neue Sichtweisen auf nur scheinbar Altbekanntes möglich – auf die Violinistin, die bei Trauerfeiern spielt und für ihre eigene Trauerfeier lieber keine Musik möchte (*Dead Line*), auf die Jungen, die ihre Freizeit mit Kampfspielen am Computer verbringen und gerne Marilyn Manson wären (*Shooting Bourbaki*), auf den Mann mit der roten Einkaufstüte, der vielleicht eben einen Ladendiebstahl begangen hat (*Sonde Hannover*), auf die alte Frau, die immer mit einem Skistock auf die Straße geht (*Kreuzworträtsel Boxenstopp*).

Die gängige Definition des *ready-made* in Nachschlagewerken lautet: "Ein industriell hergestellter Gebrauchsgegenstand, der aus seinem Funktionszusammenhang gelöst und zum Kunstwerk erklärt wird".¹⁰ Nach Daniels allerdings ist das Wesentliche am *ready-made* nicht, dass es ausgestellt und so zum Kunstwerk erklärt wird, sondern dass es "weder Kunst noch Gebrauchsgegenstand" ist.¹¹ Der isolierte, in einen künstlerischen Rahmen versetzte, aber nicht kommentierte oder in ein Kunstwerk integrierte Gebrauchsgegenstand behält seine Konkretheit bei, die Frage, 'ob das Kunst ist', also die Frage nach dem Verhältnis von realem Alltagsgegenstand und Kunstwerk bleibt letztlich offen.

Auch die Darstellerinnen und Darsteller der Theaterarbeiten von Haug/Kaegi/Wetzel behalten ihre Konkretheit, ihre Eigenständigkeit bei und die Regisseure sind mehr Betrachter denn Schöpfer. Sie erforschen mit Hilfe

der in einem oft langwierigen Casting-Prozess gefundenen und ausgewählten Akteure fremde, „bereits fertige“ Lebenswelten und bringen sie auf das Theater. Der Begriff des ready-made ist aber in sofern irreführend, als dass die Darstellerinnen und Darsteller nicht lediglich aus einem kunstfernen Alltag ausgewählt und, gleichsam als Fremdkörper, in den Rahmen des Theaters gestellt werden, sondern dass die gesamte Aufführung mit ihnen gemeinsam erarbeitet wird, sie aktiv am kreativen Prozess beteiligt sind. Sie sind sowohl Subjekt als auch Objekt dieses künstlerischen Prozesses, sie bringen ihre Geschichte, quasi ihren „Funktionszusammenhang“ mit ein und werden selbst durch das künstlerische Arrangement auch „bearbeitet“, inszeniert. Sie sind Protagonistinnen sowohl der Aufführung als auch des Arbeitsprozesses und widerstehen dabei, ähnlich wie die ‚puren‘, also abgesehen von der Beschriftung unveränderten ready-mades von Duchamp, ihrer restlosen Ästhetisierung.

Das Verhältnis von Kunst und Alltag, Theater und Wirklichkeit ist dabei immer auch eines der Betrachtung – eine neue Sichtweise auf etwas Altbekanntes. Das Wissen um den Realitätsstatus der Darstellenden verändert auch den Blick auf sie, oder umgekehrt macht der Blick des Theaterzuschauers den unbeteiligten Passanten zum Protagonisten einer Theateraufführung.

Als theatrales ready-made lässt sich eine der ersten Aktionen von *Hygiene Heute* (Stefan Kaegi, Bernd Ernst) am Giessener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft im Jahr 1998 bezeichnen: Sie luden den Agrarwissenschaftler Peter Heller ein, auf der Probebühne einen Vortrag über Geflügelzucht zu halten. Der naturwissenschaftliche Vortrag wurde in einen theatralen Rahmen versetzt und nicht weiter kommentiert oder inszeniert, die Erwartungshaltung der unvorbereiteten Theaterzuschauer gebrochen. Die Frage, was ist Theater, wie unterscheidet es sich von anderen Präsentationsformen vor einem Publikum, drängt sich förmlich auf. Zugleich liegt in einer solchen Versuchsanordnung die Gefahr, dass der ausgestellte Mensch, das ‚unbearbeitete‘ menschliche ready-made, einen Objektstatus erhält, der Spezialist zum Kuriosum wird.

Helgard Haug und Daniel Wetzel erarbeiteten in den Jahren 1995 bis 1998 zusammen mit Marcus Droß, vor ihrer Zusammenarbeit mit Kaegi, eine ortsspezifische Performance-Reihe mit dem Titel *Ungunstraum – alles zu seiner Zeit*. Hier waren die Performer Operateure, die auf der Bühne technische Geräte bedienten, die wiederum unterschiedlichste Materialien in Gang setzten und miteinander verschalteten – eine Spielzeugeisenbahn, Monitore und Videoprojektionen, Text, Kerzen, Tonspur und anderes mehr. Zentral war hier die interaktive Selbstorganisation des Materials im Verlauf

der Aufführung, das künstlerische Material ist nicht mehr Mittel, sondern wird selbst zum Protagonisten.¹² Im Verlauf dieser Performancereihe arbeiteten Haug und Wetzl auch zum ersten Mal mit Spezialisten, so z.B. in der 12. Etappe mit einem Gesangsverein.¹³

Beides, sowohl die theatralen ready-mades als auch die Selbstorganisation des Materials, gehen in die späteren Arbeiten von Haug/Kaegi/Wetzl ein: Die Regisseure treten, je nach Aufführung in unterschiedlichem Maße, in den Hintergrund, stellen Versuchsanordnungen zur Verfügung, die durch die Akteure gefüllt, ausgestaltet werden. Die Spezialisten und das von ihnen eingebrachte sowie das von Haug/Kaegi/Wetzl hinzugefügte Material übernehmen während der Aufführung gleichsam die Regie, interagieren und organisieren sich selbst, wobei der Zuschauer als Wahrnehmender aktiv an diesem Prozess der Organisation der heterogenen Elemente beteiligt ist.

Die Protagonisten sind dabei Spezialisten nicht nur auf einem bestimmten Gebiet, sondern jeder von ihnen ist auch *speziell*, und als ein solch "besonderer, eigentümlicher, nicht auswechselbarer" Mensch tritt er auf der Bühne in Erscheinung.¹⁴ Stefanie Carp schrieb in einem Vorwort zur Spielzeit 2000/01 des Schauspielhauses Zürich:

Jeder ist ein Spezialist, auch wenn wir immer gleicher werden. Jeder verfügt über eine Fähigkeit, die ganz unpraktisch ist und nicht gebraucht wird. Spezialist ist ein schönes Wort. Es hört sich nach Basteln an und nach Anarchist. Spezialist ist kein Beruf, sondern eine Art zu leben. Spezialist ist die Buchstabenpirouette von Spezies. Er kann Besonderes auf besondere Art. [...] Sie sind die Agenten des Nutzlosen, das helfen könnte, nicht nur einfach am Leben, sondern lebendig zu bleiben.¹⁵

3. Die Stadt als Bühne

Während in den bislang besprochenen Arbeiten die Realität in das Theater geholt wird, begibt sich das Regieteam in anderen Arbeiten aus dem Theater heraus in die Wirklichkeit, in den städtischen Raum. Im Mai 1998 entwickelten Helgard Haug und Daniel Wetzl einen Theaterabend in der Netzleitstelle der Stadtwerke Frankfurt mit den hier Beschäftigten, in dem die alltäglichen Arbeitsabläufe durch ihre Deklaration als Theater zu komplex wirkenden Inszenierungen wurden.¹⁶ In *Verweis Kirchner* von *Hygiene Heute* (Bernd Ernst, Stefan Kaegi) wurde der gewohnte Wahrnehmungsrahmen sowohl des Theaterzuschauers als auch des Fußgängers in der Großstadt außer Kraft gesetzt, indem die Zuschauer einzeln mit einem Walkman ausgerüstet auf einen Gang durch die jeweilige Stadt – Gießen, Frankfurt, München – geschickt wurden.¹⁷ Die Verschwörungsgeschichte über den verschwundenen Bruno Kirchner, die einen über das Ohr begleitet, verändert die altbekannten Straßen, Häuser, Hinterhöfe, macht sie zum Schauplatz

eines fiktiven Geschehens und jeden Passanten zum Darsteller in ihr. In beiden Fällen verwischt die Grenze zwischen Wirklichkeit und Inszenierung, Alltag und Theater bis zur Unkenntlichkeit.

In *Sonde Hannover* von Haug, Kaegi und Wetzel (Festival *Theaterformen*, Hannover 2002) sitzen die Zuschauer im 10. Stockwerk eines Hochhauses in der Innenstadt Hannovers und schauen mit Ferngläsern auf die weit unter ihnen gelegene Fußgängerzone. Hier agieren Darstellerinnen und Darsteller zwischen den Passanten, die selbst zu Akteuren werden, denn nie ist man ganz sicher, wer tatsächlich Darsteller ist und wer nicht. Die alltäglichste Verrichtung, wie das Absetzen der Einkaufstüten, das Treffen eines Bekannten, das Rauchen einer Zigarette, werden in den Augen der Zuschauer zu theatralen Darstellungsakten. Über Kopfhörer wird sowohl vorproduziertes Material – etwa ein Interview mit einem Kaufhausdetektiv – als auch live aus der Fußgängerzone Aufgenommenes, wie etwa abgehörte Gespräche von Passanten, eingespielt. Die Stadt wird zur Bühne, die Differenz zwischen bewusstem und alltäglichem Theaterspiel verschwimmt, der Alltag wird zum künstlerischen Material und zugleich auf die ihm eigene Theatralität hin transparent gemacht. Auch hier stellt die gegenseitige Durchdringung von Realität und Inszenierung mithin sowohl die Autonomie der Kunst als auch den Authentizitätsanspruch der Wirklichkeit in Frage.

Der Blick des Zuschauers wird dabei als Konstituente des Theatralen bewusst, seine Nähe zu Voyeurismus und Observation einsichtig. Das Thema der Überwachung, das auch in diesem Fall in Form von dokumentarischem Audiomaterial in die Aufführung eingeht, wird nicht nur inhaltlich, sondern auch in der theatralen Anordnung selbst verhandelt. Die Rolle des Zuschauers rückt so ins Zentrum der Aufmerksamkeit, Theater wird als Wahrnehmungsmodus erfahrbar.

4. Das Volk vertritt die Volksvertreter

Am 27. Juni 2002 sprechen in Bonn 200 Bürgerinnen und Bürger live die Reden der Bundestagsabgeordneten in Berlin während der 245. Sitzung des Deutschen Bundestags mit. Wenn in Berlin der Abgeordnete Lippold sagt: "Sie reden, Sie reden, Sie kündigen an, aber Sie handeln nicht!", spricht in Bonn Margarete Heitmann: "Sie reden, Sie reden, Sie kündigen an, aber Sie handeln nicht!", wenn sich in Berlin der Abgeordnete Carstensen mit einer Kurzintervention an die Ministerin Künast wendet, "Frau Ministerin, da Sie die Frage nicht zugelassen haben...", spricht in Bonn Karl Wilhelm Weck ins Saalmikrofon: "Frau Ministerin, da Sie die Frage nicht zugelassen haben...". Unter dem Namen *Rimini Protokoll* erarbeiteten Helgard Haug, Bernd Ernst, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel dieses einmalige

Theaterereignis im Rahmen des Festivals *Theater der Welt*. Über die Presse wurden im Vorfeld Bonner Bürgerinnen und Bürger gesucht, die im Rahmen einer Theateraufführung einen Bundestagsabgeordneten vertreten wollten. Außerdem setzte sich das Regieteam gezielt mit Leuten in Verbindung, die zu Bonner Regierungssitzzeiten im Parlament beschäftigt waren: Saaldiener, Platzmeister, Garderobieren, Chauffeure, Simultandolmetscher.

Über eine Telefonleitung sind die Bonner Akteure in den Bundestag geschaltet, sie hören die Debatte über Kopfhörer und übertragen sie simultan nach Bonn, von 9 Uhr morgens bis 00.45 Uhr in der Nacht. Das Repräsentationsverhältnis der Politik wird umgedreht, die Vertretenen vertreten hier ihre politischen Vertreter. Sie holen sich gleichsam ihre Stimme zurück, die sie den Politikern bei der letzten Wahl gegeben haben, und veröffentlichen sie in einem Raum, der, ähnlich der antiken Agora, zu einem Ort sowohl theatraler Darstellung als auch öffentlicher, politischer Debatte wird. Verhandelt wird das Verhältnis von individuellem und Staat, von Darsteller und Dargestelltem, von Politik und Theater, von Inhalt des Gesagten und dem Akt des Sagens. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sind dabei sowohl Zuschauer einer Theateraufführung als auch Darsteller der Zuschauer der Bundestagsdebatte in Berlin.

Ursprünglich sollte diese Kopie des Deutschen Bundestags im ehemaligen Bonner Plenarsaal stattfinden, das Volk hätte sich so nicht nur seine Stimmen, sondern auch den zugleich symbolischen und realen Ort der repräsentativen Demokratie zurückerobert. Da Bundestagspräsident Thierse die Nutzung des Plenarsaals aus Angst um die Würde des Hauses und der "eigentlichen Plenardebatte" verbot – es sei zu befürchten, "dass durch das unmittelbare Nachstellen parlamentarischen Handelns an historischem Ort die Bedeutung der eigentlichen Plenardebatte in den Hintergrund gedrängt" werde -,¹⁸ fand *Deutschland 2* schließlich in einer Theaterhalle des Schauspiels Bonn statt.

Die Akteure sitzen, nach Fraktionen getrennt, im vorderen Bereich des Zuschauerraums und treten in etwa 5-minütigem Wechsel, auf ein Zeichen des jeweiligen Vertreters des Bundestagspräsidenten, an das Rednerpult vor den Zuschauerreihen. Für eventuelle Zwischenfragen gibt es, wie in Berlin, ein Saalmikrofon, jede Fraktion hat außerdem einen Applausdirigenten, der ebenfalls über Kopfhörer der Berliner Debatte zugeschaltet ist. Das Berliner Geschehen wird so in seinen Grundzügen nachgestellt, es wird aber nicht nachgespielt. So sollten sich alle Beteiligten zwar eine Abgeordnete oder einen Abgeordneten aussuchen, die oder den sie am 27.6. vertreten wollten, sie sollten aber keinesfalls versuchen, diesen Abgeordneten in Kleidung oder Gestik zu imitieren. Auch für das Sprechen war die Vorgabe, nicht zu

spielen, weder illustrierend noch kommentierend einzugreifen, sondern tatsächlich nur nachzusprechen. Da ein Höchstmaß an Konzentration notwendig ist, um den Worten in Berlin zu folgen und sie wiederzugeben, ergab sich diese Vorgabe bei den meisten Sprecherinnen und Sprechern von selbst. So wird die quasi technische Aufgabe des Simultansprechens weitgehend sachlich ausgeführt, der Akt des Redens ohne illustrierende Kunstfertigkeit nachvollzogen. Die Reduziertheit der theatralen Mittel lenkt auch die Rezeption auf den Akt des Sprechens, verwischt die Grenze zwischen reinem Ausführen und theatraler Darstellung und lässt die Theatralität der realen Bundestagsdebatte nur umso augenfälliger werden.

Einige wenige der Vertreter agieren aber auch theatralisch im konventionellen Sinne. So schreitet beispielsweise Dirk Reder, der Albert Schmidt vertritt, in weit ausholenden Schritten zum Rednerpult, steht aufrecht, blickt in wechselnden Richtungen ins Publikum und versucht, Betonungen stimmlich, mimisch (hochgezogene Augenbrauen) und körperlich (Vorbeugen, nachdrückliche Gestik und Kopfnicken) zu illustrieren. Im Kontrast zu den meisten anderen, die eher unauffällig zum Rednerpult gehen und mit voller Konzentration auf das Hören nur nachsprechen, werden so die theatralen Darstellungsmittel der Politik besonders deutlich. Aber auch feinere Differenzen zwischen den einzelnen werden sichtbar, zumal, wenn der Wechsel der Vertreter mitten in der Rede eines Politikers erfolgt.

In den Vordergrund rücken so auch hier die speziellen, eben gerade nicht auswechselbaren einzelnen – Frau Jutta Mussmann-Nöthen, Herr Frank Schwalm, Frau Katja Stössel, Herr Sebastian Heinz, Herr Mullah Abdelillah Tabib, Frau Britta Cronauge. Es sind diejenigen, die in einer parlamentarischen Demokratie ihre Stimme abgeben und kollektiv von einem anderen repräsentiert werden, sie erobern sich die Mittel der Politik zurück und werden von Zuschauern zu Protagonisten ihrer eigenen Darstellung.

Dass die Politik mit theatralen Mitteln der Darstellung arbeitet, ist spätestens seit dem "legitimen Theater"¹⁹ der Ministerpräsidenten der CDU-regierten Bundesländer im Zuge der Bundesratsdebatte um das Zuwanderungsgesetz im März 2002, also drei Monate vor *Deutschland 2*, zum Allgemeingut geworden.²⁰ Auch der Bundestag ist nicht so sehr Ort politischen Handelns, denn Ort der Inszenierung politischer Entscheidungsprozesse für die Öffentlichkeit. Während in der Politik der Akt der Darstellung weitgehend verborgen wird, um eine Authentizität der Politiker zu suggerieren, wird in *Deutschland 2* die Darstellung selbst zum Thema.

Im Gegensatz etwa zu Christoph Schlingensief, der den Spektakelcharakter der Politik in spektakulären Aktionen im Grenzbereich von Politik und Theater ausstellt (z.B. seine Parteigründung *Chance 2000*), versucht die Reduktion der theatralen Mittel in *Deutschland 2*, das Spektakel zurückzunehmen und das Ereignis auf das tatsächliche Geschehen, das Reden, zu reduzieren. Der Theatralisierung der Politik wird mit einer Ent-Theatralisierung des Theaters geantwortet, der theatrale Akt des Darstellens einer anderen Person wird auf seine Grundfeste entkleidet: Auftritt eines Darstellers vor ein Publikum, Sprechen der Worte eines anderen in Form von Monolog bzw. Ansprache, Abgang. Ein Dialog findet nur ausnahmsweise, im Falle von Zwischenfragen oder sogenannten Kurzinterventionen statt, und auch dann ist er auf den formalen Wechsel zwischen zwei Sprechenden reduziert. Die Tatsache, dass auch im Bundestag kein Dialog im Sinne einer zwischenmenschlichen Kommunikation stattfindet, wird so offensichtlich. Das herkömmliche Verständnis von Theatralität als Verkörperung wird dabei ebenso hinterfragt wie das kopierte Original der Bundestagsdebatte.

Der Begriff der politischen Rhetorik bezieht sich im klassischen Sinne auf das "öffentliche Reden als den genuinen Ort politischer Meinungsbildung, denn faktisch entsteht Politik im Prozess des 'Miteinander-Redens und Einander-Überzeugens'".²¹ Redefiguren und paralinguistische Elemente sind dabei semantisch gebunden. Die politische Rhetorik wird in *Deutschland 2* nicht nur durch die Trennung von der Person des jeweiligen Politikers verfremdet, sondern auch auf der Ebene des Sprechens selbst: Die Simultanität zieht sowohl syntaktische als auch paralinguistische Verfremdungen nach sich, z.B. unvollständige Syntax, Versprecher, verschobene Akzente und Sprechpausen. Die Beziehung von Inhalt und Sprechakt, Wahrnehmen und Verstehen wird so immer wieder unterbrochen, die Gültigkeit des klassischen Rhetorik- und Politikverständnisses im Sinne einer inhaltlichen Kommunikation in Frage gestellt.

Die überwiegende Mehrheit der Bundesbürger rezipiert Bundestagsdebatten in Form stark zusammengeschnittener Fernsehberichte im Rahmen von Nachrichtensendungen. Im Gegensatz zu dieser mit den Mitteln des Schnitts, der Montage, Kameraperspektive, Kommentar etc. inszenierten Kurzversion erscheint die ungeschnittene und in den theatralen Mitteln reduzierte Kopie der Debatte als geradezu anti-theatral. Aus dem Politikspektakel, das man im Fernsehen geboten bekommt, wird hier wieder eine alltägliche Verrichtung, eine Arbeitsaufgabe, 16 Stunden lang lösen sich die Redner ab, treten vor, sprechen die immer ähnlicher klingenden Texte, treten wieder ab. Gerade die Realzeit, die ausgehaltene Dauer einzelner Reden ebenso wie des

Gesamtereignisses steht in deutlichem Gegensatz zu der Konvention der immer kürzer werdenden Statements von Politikern vor laufender Kamera. Die lange Dauer und der weitgehend regelmäßige Wechsel der Rednerinnen und Redner führt auch zu einer Demokratisierung des Geschehens, die sowohl der konventionellen Hierarchie von Protagonist und Nebenrolle auf dem Theater als auch der Fokussierung auf die Protagonisten der Politik in der medialen Berichterstattung zuwider läuft.

Dieses demokratische Prinzip bestimmte auch den offenen Casting-Prozess und zeigt sich an der Vielfalt der Alters- und Berufsgruppen sowie Motivationen der Teilnehmenden, die von dem Verhältnis des einzelnen zu seinen demokratischen Vertretern, zu Staat und Politik sprechen: Iris Hemeling, Apothekerin, wäre gerne Frau Jafke aufgrund eines ähnlichen Lebenslaufs; Gisela Schütte, pensionierte Realschullehrerin, würde gerne Ulla Schmidt vertreten, weil sie sie bewundert und politisch mit ihr übereinstimmt; Christoph Geis, Psychologe, möchte Herrn Merz vertreten, weil er politisch andere Ansichten vertritt; Christoph Küpper, 23, Bankangestellter, möchte gerne einen Tag lang Guido Westerwelle repräsentieren, weil er ihn als Politiker und Person schätzt; der 81jährige Erich Müller wäre gerne Herr Klose; Mullah Tabib möchte den Abgeordneten Geissler vertreten, weil "der meines Erachtens solide ist und einer der aufrichtig – zu sein scheint".

Deutschland 2 lässt sich mithin als eine Kritik am Spektakelcharakter der Politik im Medienzeitalter lesen, analysiert aber zugleich auch die Bedingungen und Möglichkeiten theatraler Repräsentation: Was heißt Darstellen, was bedeutet Identifikation, was passiert, wenn ich die Worte eines anderen spreche?

Ich bin Egon Dudka, Konferenzdolmetscher, und zwar schon seit 54 Jahren im Beruf [...] Ich habe von den idiotischsten Meinungen bis zu den brilliantesten Reden - hab ich alles gedolmetscht als wäre ich das selbst. Ich selbst. [...] aber das bin nicht ich. Ich bin was ganz anderes. Und das ist mein Zögern.²²

Dieses Zögern wird durch die Reduktion der theatralen Mittel, durch den Fokus auf die Ausführenden und durch das Einführen des Zögerns in das Sprechen selbst in Form von Auslassungen, Pausen, äh-Lauten mitinszeniert. Es ist ein Zögern zwischen der eigenen Stimme und den Worten eines anderen, zwischen dem selbst und dem anderen, der Darstellung und dem Dargestellten, aber auch dem eigenen Körper und der Sprache. Denn das Sprechen der Worte eines anderen verfremdet nicht nur das Dargestellte, sondern entfremdet auch das darstellende Subjekt von seinem Sprechen.

Deutschland 2 hinterfragt so die Möglichkeiten theatraler wie politischer Repräsentation, die Darstellbarkeit eines anderen ebenso wie des selbst, und das Verhältnis des Subjekts zu seinem Sprechen.

Haug, Kaegi und Wetzel wenden sich mithin in ihrer Arbeit mit den Spezialisten in eigener Sache nicht einfach nur von dem Modell des abbildenden Theaters ab, sondern untersuchen Bedingungen und Möglichkeiten von Darstellung überhaupt – sei es auf dem Theater, in der Politik oder im Alltag. Vor allem aber ist Theater hier ein Ort der Annäherung an die fremde Biografie, an den anderen Menschen, sowohl im Arbeitsprozess als auch während der Aufführung. Wenn sich Theatralität als ein Überschuss an Signifikanz definiert,²³ so kreuzt sich hier das Alltägliche mit theatraler (Selbst-)Darstellung und zugleich mit dem Nicht-Medialisierbaren des einzelnen Subjekts, mit einem je singulären Überschuss. In einer Gesellschaft des Spektakels, die den einzelnen nur als Konsumenten oder potentiellen Superstar kennt, bringen die Spezialisten dieses Theaters das Nicht-Medialisierbare des einzelnen Subjekts als Verschwendung ins Spiel: die Lust am Spiel der Jungen in *Shooting Bourbaki*, die Angst der Krankenschwester vor der Diagnose Lungenkrebs, die Erinnerungen der Sabine Herford, der fragile Körper der Ulrike Falke.

Es hat sich das Schauspielen verändert, vom Schauspieler zum Spezialisten, einem Spieler mit Fähigkeiten und Möglichkeiten für ein Theater jenseits des Bürgertums und jenseits des Erklärlichen, jenseits der Fiktion von der Persönlichkeit und von ihren repräsentativen Geschichten, jenseits der Vernunft und Verstehbarkeit. Spezialisten waren immer schon Verschwender.²⁴

Anmerkungen

- 1 Alle Textzitate, auch im folgenden, aus dem unveröffentlichten Skript der Aufführung.
- 2 Andrzej Wirth, "Vom Dialog zum Diskurs", in: *Theater heute* 1 (1980), S. 16.
- 3 z.B. *Speak Bitterness* von Forced Entertainment, 1995.
- 4 Übrigens sind die sog. „ausfüllenden Verzierungen“ wie Vibrato oder Tremolo im Gesang durch ihre individuelle Wandlungsfähigkeit gekennzeichnet, deren rhythmischer und dynamischer Wert „weder im Bewusstsein noch im Schriftbild genau zu erfassen“ ist, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. von Friedrich Blume, München 1989, Bd. 13, S. 1779 und 1527.
- 5 Zur Montage als "Paradigma der Moderne" s. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974, v.a. S. 98-116.
- 6 Zu Piscators Theater vgl. z.B. Erwin Piscator, *Das politische Theater*, Reinbek bei Hamburg 1963; Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, München 1993, S. 333-347.

-
- 7 Vgl. Klaus Harro Hilzinger, *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*, Tübingen 1976; Brian Barton, *Das Dokumentartheater*, Stuttgart 1987. Hier werden auch die Unterschiede z.B. zwischen Hochhuths "dokumentarischem Naturalismus" (Hilzinger, S. 28) und der verfremdenden Stilisierung in Weiss' *Die Ermittlung* untersucht.
- 8 Z.B. Petra Kohse in der Frankfurter Rundschau vom 4.9.2003, S. 9.
- 9 Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen, Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992, S. 213.
- 10 *Prestel-Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert*, wiss. Red.: Karin Sagner-Düchting, München 1999, S. 277.
- 11 Daniels, a.a.O., S. 216.
- 12 Vgl. Markus Weißendorf, "Selbstorganisation und Interaktivität in der Performance", in: Gabriele Brandstetter, Helga Finter u.a. (Hg.): *Grenzgänge, Theater und die anderen Künste*, Tübingen 1997, S. 136-143.
- 13 *Alibis*, Schloss Rauischholzhausen 1997; vgl. Haug, Droß, Wetzel: "Etappe: Alibis", in: Brandstetter, Finter a.a.O., S. 309-315.
- 14 *Duden, Bd. 7, Etymologie*, Mannheim 1997, S. 690. Lat. *species* meint sowohl Eigenheit als auch Erscheinung, wie *spectaculum*, Schauspiel, leitet es sich von *specere*, sehen, schauen, ab. Ebd., S. 690 und 689.
- 15 *Schauspielhaus Zürich: Saison 2000/2001*, Hg.: Schauspielhaus Zürich, Zürich 2000.
- 16 *Bei wie viel Lux schalten Kraus und Wurst das Licht ein*, Künstlerhaus Mousonturm 1998.
- 17 *Verweis Kirchner*, Gießen 2000, *System Kirchner*, Frankfurt 2000, *Kanal Kirchner*, München 2001.
- 18 Wolfgang Thierse in einem Brief an *Rimini Protokoll* vom 14. März 2002.
- 19 So der saarländische CDU-Ministerpräsident Peter Müller am Tag nach der Bundesratssitzung.
- 20 Vgl. z.B. Thomas Meyer, *Politik als Theater, Die neue Macht der Darstellungskunst*, Berlin 1998.
- 21 Thomas Meyer, Rüdiger Ontrup, Christian Schicha, *Die Inszenierung des Politischen*, Wiesbaden 2000, S. 116, Zitat im Zitat: Aristoteles, *Rhetorik*, hg. von Franz G. Sivecke, München 1980, o. S.
- 22 Aus dem nach der Aufführung entwickelten Hörspiel *Deutschland 2*, Realisation: Helgard Haug und Daniel Wetzel, Produktion: WDR 3, Theater der Welt 2002.
- 23 Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris 1964, p. 41, 42.
- 24 Stefanie Carp, a.a.O.