



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wir sind niemand und wir haben nichts.“

JENSEITS DES TODES HM3

HEINER MÜLLER ANTIKENMATERIAL

Skizzen zu einem Theaterversuch

Verfasserin / Verfasser

Katharina Burger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

„Wir sind niemand und wir haben nichts.“

JENSEITS DES TODES HM3

HEINER MÜLLER ANTIKENMATERIAL

Ich danke

Adelheid Becker

Maria Burger

Thomas Hansen

Beate Hecher

Melanie Hollaus

Markus Keim

Lisa Meixner

Andreas Pronegg

Tomislav Ramljak

Josef Szeiler

Mirko Winkel

DAS SPIELFELD IST VORLÄUFIG, DIE KOORDINATEN SIND ANGST UND GEOMETRIE. (...) ENTEIGNUNG = BEFREIUNG DES SCHAUSPIELERS ALS ÜBERLEBENSSTRATEGIE VON THEATER. DER KÖRPER DIE KOMPASSNADEL: DIE GESTE MISST SEINE FUNKTIONEN (BLUTDRUCK TEMPERATUR) IN DER UNBEKANNTEN LANDSCHAFT, DIE VIELLEICHT EINE LANDSCHAFT JENSEITS DES TODES IST, ODER EIN ORT AUF DER SCHWELLE. DER TEXT DAS MESSER, DAS DEN TOTEN DIE ZUNGE LÖST AUF DEM PRÜFSTAND DER ANATOMIE; DAS THEATER SCHREIBT WEGMARKEN IN DEN BLUTSUMPF DER IDEEN. (...) DIE AKTUALITÄT DER KUNST IST MORGEN.

HEINER MÜLLER¹

JENSEITS DES TODES HM3 HEINER MÜLLER ANTIKENMATERIAL

- 8 Vorgeschichte zu JENSEITS DES TODES HM3
- 8 33 TEXTE
- 9 STADT DES KINDES
- 10 BETEILIGTE JDT HM3
- 11 Versuch einer AUSSENPERSPEKTIVE
- 11 PROTOKOLLE / GESPRÄCHE / INTERVIEWS (Auszüge)
- 16 Auf der Suche nach dem utopischen(?) CHOR

MATERIAL / EINBLICK

- 20 HEINER MÜLLER ANTIKENMATERIAL
- 23 MATERIAL-STEINBRUCH MYTHOLOGIE
- 35 PHILOKTET. Theorie / Praxis

- 45 LEHRSTÜCKANSATZ nach Brecht: Versuch einer Theorie
- 50 PRAXIS.VERSUCHE
- 65 Vorläufige VERABSCHIEDUNG des Lehrstücks

- 71 JDT HM3: LERNEN ± LEHREN?
- 73 Verschriftlichung als Dokumentationsform: PROTOKOLLE

- 78 DAS POLITISCHE in Sprache und Text
- 85 Bruch und Verschiebung: das Politische im THEATER
- 103 JDT HM3 – Praxis der AUSNAHME
- 106 Öffentlichkeit

AUSBLICK / FORTSCHREIBUNG

- 110 PRAXIS KJDT

Von Jänner 2006 bis Oktober 2007 traf sich eine Gruppe von Menschen in der „Stadt des Kindes“ in Wien Hütteldorf um an JENSEITS DES TODES HM3 (JDT) zu arbeiten: der Versuch eines **v o r l ä u f i g e n** Theaters jenseits von und gerichtet gegen arbeitsteilige Organisationsstrukturen, wie sie in konventionellen Betrieben gängig sind. Der Versuch eines Theaters also, das in erster Linie kontinuierlicher Prozess der Selbstverständigung anhand theatraler Fragestellungen ist, auch Prozess der Selbstreflexion des Mediums Theater, ohne die Absicht der Erarbeitung von Theaterproduktionen, die einem Publikum im herkömmlichen Rahmen als fertig präsentiert werden. Das Arbeiten ist dennoch (phasenweise) öffentlich zugänglich. Wesentlich ist der prinzipielle Umgang mit Zeit unter der Prämisse, dass der gewohnte Rhythmus theatraler Produktionen (2-3 Monate Erarbeitung, zweistündige Abendvorstellungen) mehr dazu dient, soziale Verhältnisse zu bestätigen, als Fragen aufzuwerfen. JDT war auch die Suche nach einem möglichen theatralischen Chor, nach dem Modell der An-

33 TEXTE HEINER MÜLLER ANTIKENMATERIAL

PHILOKTET 1950 // GESCHICHTEN VON HOMER // ULYSS // ORPHEUS GEPFLÜGT // GESPRÄCH DER BEDIENTETEN IM PALAST DES AGAMEMNON WÄHREND DIESER ERMORDET WIRD IN DER KÜCHE // IMMER DEN GLEICHEN STEIN // PHILOKTET // HERAKLES 5 // MEDEASPIEL // ÖDIPUSKOMMENTAR // ÖDIPUS TYRANN // DREI PUNKTE. ZU PHILOKTET // PROMETHEUS // ELEKTRATEXT // LYSISTRATE 70 // ORESTIE // DIE BEFREIUNG DES PROMETHEUS // HERAKLES 2 ODER DIE HYDRA // IN DER ILIAS ERZÄHLT DER BLINDE HOMER // PHILOKTET 1979 // BRIEF AN A.S. // BRIEF AN DEN REGISSEUR DER BULGARISCHEN ERSTAUFÜHRUNG VON PHILOKTET AM DRAMATISCHEN THEATER SOFIA // VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN // DM PLAY // FILM / IM BAUM DIE ARGO // DELPHI // DIE PERSER // HERAKLES 13 // FRAU MIT HUND // DAS TESTAMENT DES ÖDIPUS // AJAX ZUM BEISPIEL // AJAX // UND GEHE WEITER IN DIE LANDSCHAFT //

tike. Kein musikalischer, durch die Musik und den Leiter zusammengehaltener Chor, sondern ein homogener Organismus, der aus sich heraus, in Reaktion zur gegenwärtigen Situation, seine Aufstellung immer neu findet.²

JDT verstand sich als Gegenentwurf zu bestehenden Theaterformen, die zur Abendunterhaltung in den Theaterhäusern / Amüsierkästen dienen, durch eine Praxis der AUSNAHME. Die basalen Parameter lauteten KÖRPER, RAUM, TEXT. Das Kontinuum war die ZEIT. Die Methode war der SPIELPROZESS. Für alle Beteiligten galt:

- die verschiedenen Räumlichkeiten der „Stadt des Kindes“ werden unverändert und *in statu nascendi* verwendet. Die Aktion ist prägnant, weil sich in der Situation (in situ) etwas ereignet. Es dürfen keine Adaptionen bautechnischer Art vorgenommen werden und es ist auf das vor Ort vorhandene Arbeitslicht zurückzugreifen.
- es werden keine analogen bzw. digitalen Medien verwendet, einzige Dokumentationsform ist das Schreiben.
- das Spiel findet ohne Requisiten statt.

Das Vorläufige eines solchen

STADT DES KINDES

Das Areal lag an der westlichen Stadtgrenze Wiens im Grüngürtel des Wienerwaldes. 1974 nach Plänen des Architekten Anton Schweighofer von der Stadt Wien erbaut, diente die 51.000 qm große „Stadt des Kindes“ bis zur Schließung im Jahr 2001 als Heim für schwer erziehbare Kinder. Im Sommer 2008 wurde die Anlage unter heftigen Protesten niedergerissen.

Neben 5 Wohnblöcken, die als Schlafräume für Spieler- und ZuseherInnen genutzt werden konnten, befanden sich gemäß einer axialen Anordnung auf der gegenüberliegenden Seite ein Schwimmbad, eine Sporthalle, ein Theater für 300 ZuseherInnen, ein Gymnastiksaal, ein Ballettsaal, eine Sauna, ein Zoo, eine Großküche, dutzende ehemalige Büro- und Wohntrakte, und fünf große Aufenthaltsräume, die für JDT HM3 als Spiel-, Trainings- oder Diskussionsstätten genutzt wurden. Die Durchwegung der Anlage zeichnete sich durch eine Spannung zwischen klarer Orientierung und überraschenden Wendungen aus: ein komplexes Brücken-, Wege-, Treppen- und Aufzugssystem verband die verschiedenen Trakte und Etagen und machte die „Stadt des Kindes“ nach allen Richtungen und zu den Dachterrassen hin durchlässig. Hinzu kamen die angrenzenden Grünflächen, bestehend aus einem Fußballfeld mit Laufbahn, zwei Sportplätzen mit Flutlichtanlage, einem Freilufttheater und der Parkanlage.

Theaters liegt unter anderem in der Forderung, sich mit den Grenzen der eigenen Wahrnehmung zu konfrontieren und alle Sicherheit im Miteinander in Frage zu stellen. Mit Brecht ist es auch als „Vorahnung“ (im Gegensatz zur aristotelischen Nachahmung, Mimesis, Schau-stellung) zu begreifen: nicht die Antizipation von Zukunft, sondern eine Gegenwart, die Zukunft ist, im Sinne von Künftigkeit, Möglichkeit, also vor(aus) ahnend.³

Ausgangspunkt des Projekts war ein Gespräch zwischen Aza Haas, Heiner Müller und Josef Szeiler im Jahr 1992, in dem es die Überlegung zu einer vollständigen Erarbeitung und Auf-führung aller Texte von Heiner Müller gab.

Müller: **Josef, wir müssen jetzt einen Vertrag machen. Zu meinem neunzigsten Geburtstag, wenn ich tot bin, mußt du eine Show mit den wichtigsten Texten von mir machen. Die dauert vierundzwanzig Stunden. Genauso, wie du das jetzt gesagt hast. Wir reden noch darüber, welche Texte das sind. Ich stelle mir das ganz toll vor – unabhängig von mir –, daß man Texte eines Autors in einer Woche durchmacht.**

BETEILIGTE JDT HM3

(**fett** = die – ab März 2006 – länger als 6 Wochen mitgearbeitet haben)

f.b.	fred büchel
k.b.	katharina burger
c.c.	clelia colonna
e.e.	eva eckert
m.ha.	martin haas
s.h.	susanne hahnl
m.h.	melanie hollaus
m.k.	markus keim
j.k.	julia kronenberg
j.m.	jule melchert
a.m.	anne mertin
a.p.	andreas pronegg
j.sz.	josef szeiler
d.u.	doreen uhlig
a.v.	arne vogelgesang
m.w.	mirko winkel

Szeiler: **Vielleicht kann man das verkürzen auf deinen siebzigsten Geburtstag. Deinen neunzigsten erlebe ich vielleicht nicht mehr, du schon. (...) Toll wäre das mit deinen Texten. (...) Man müßte dein ganzes Material zeitlich strukturieren, quer durch die Stücke eine Struktur finden: vielleicht in vierundzwanzig Teilen, ganz technisch, dadurch ist natürlich alles zerstört, aber was bleibt, trotz alledem, ist eine Klangskulptur. Man könnte die „Wolokolamsker“ ziehen, das ist wie in der „Todesanzeige“: ein Hund kam in die Küche...“**

Eine Umsetzung dieses Vorhabens – Titel: JENSEITS DES TODES – wurde von Szeiler und Müller für 1996 am Berliner Ensemble geplant, konnte aber in Folge des Todes des Autors (†1995) nicht mehr realisiert werden.

Versuch einer

AUSSENPERSPEKTIVE

Die folgende Arbeit kann als **Skizze** gelesen werden, die anhand der Praxis von JDT Gegenwart, Historie, Zukunft eines vorläufigen Theaters umreißt:

**GESAMTMATERIAL
JENSEITS DES TODES HM3
27.9.2005 – 3.11.2007
PROTOKOLLE / GESPRÄCHE
/ INTERVIEWS
(Auszüge)**

JDT HM3 2006

a.p.

10.3.06

wir sind niemand und wir haben nichts

gespräch mit josef szeiler

pronegg: büchel meinte letztthin, dass noch bis mitte mai alle räume die funktion von kühlchränken ausüben werden, wodurch das wohnen darin in den nächsten zwei monaten unmöglich wird.

szeiler: die räume sind alle enorm ausgekühlt, das kann durchaus sein.

pronegg: wenn es im april warm wird, dann öffnen wir mal alle fenster, und vielleicht können wir uns eine woche später darin schon länger aufhalten. aber die ersten wochen werden aufgrund der kälte für das proben unangenehm werden. ausserdem liegt da draussen noch enorm viel schnee, und wenn der langsam wegschmilzt, hast du überall matsch, dreck und wasser.

szeiler: für übermorgen sagt er wieder tiefsten winter an, und was machen wir dann?

pronegg: ja, wie fangen wir überhaupt an?

das Projekt in seiner Vorläufigkeit ist Modell für künftige Theaterversuche.

Aus meiner Situation des Dazwischen – Kunst|Praxis || Wissenschaft|Theorie – kann dieser Textentwurf, -auswurf nur lückenhaft sein, muss das vorhandene Material in seinen **Leerstellen** selbständig weiterarbeiten. Möglicherweise öffnet sich ein Fenster in die Zukunft.

Die Arbeit am Text unter Verwendung von Protokollen soll Beschreibung und Zusammenführung von Erfahrungen sein – keine festschreibende Dokumentation, mehr ein Aufzeichnen des Prozessualen, Fortschreibung und Forschung.

In der Geste des Suchens, im Schreiben und Montieren versuche ich den Forschungsbegriff so zu setzen, dass die Verschränkung von Kunst und Wissenschaft lesbar wird. Die Methodik liegt in der Kreuzung des ästhetisch-performativen Moments mit den rational-wissenschaftlichen Anteilen der Sprache. Eine Vorgehensweise, die keine Garantie für „Erfolg“, für objektive Resultate oder Urteile gibt, die vielmehr den Gestus des Improvisierens aus der Praxis in die Textproduktion überführt, weiter führt.

Wissend, dass sich keine Praxis 1:1 verschriftlichen lässt, scheint

szeiler: ich habe keine ahnung. hast du eine idee?

pronegg: die frage ist nicht so sehr, was wir gern machen möchten, sondern wo die ersten wochen überhaupt etwas möglich sein wird. denn für die meisten überlegungen fehlt uns die grundlage, im wahrsten sinne des wortes: der boden ist zu kalt, und wir haben keine maten. aber gut, es ist wie es ist.

ein möglicher beginn wäre, einfache formen einzuführen, die man wiederholen, variieren und ausbauen kann, durch die jeder an sich und an den anderen veränderungen oder fortschritte bemerken kann. welche übungen findet man, um den eigenen atem spielerisch zu thematisieren? wer kann zum beispiel yoga machen? wie und wann geht man vom atem zur stimme über? wollen wir gemeinsam lieder singen? wenn ja, welche? beginnen könnten wir übermorgen mit einer improvisation, oder man bildet zwei oder drei gruppen, die durch das gelände gehen, wobei bei einer begegnung von gruppen sich maximal zwei spieler austauschen dürfen. wir öffnen alle türen, jede gruppe kann durch das ganze gebäude gehen, durch die aussenräume der anlage, selbst in den wald. aber wie setzen wir zu beginn unsere leitung? wer fängt an? oder lassen wir das offen und entscheiden je nach situation? was denkst du?

szeiler: ich weiss es nicht, ich habe keine ahnung. die erste frage wird sein, wie wir uns von der depression erholen können, die sich sonntag bei uns einstellen wird, wenn wir sehen, wel-

mir ein solcher Schreibgestus des Offenen und Fragmentarischen die einzig angemessene bzw. mögliche Haltung in meinem Vorhaben zu sein. Viele Fragen – keine Antworten? Fragen interessieren mich grundsätzlich mehr als Antworten.

Die Protokolle aus dem GESAMTMATERIAL zu JDT folgen keiner thematisch bedingten Chronologie – eine Linearität ist schon aufgrund der Autorschaft der Vielen nicht möglich. Überlegungen zu den Proben, zum gesamten Arbeitsprozess, zu Inhalt, Struktur, Sprache, Lehrstückcharakter und politischem Gehalt der Texte, zum gesellschaftlich-politischen Umfeld (...) sind ineinander verwoben, tauchen punktuell immer wieder auf.

Gliederung und Analyse machen im theaterwissenschaftlichen Schreiben Sinn. Im Umgang mit dem Protokoll-Material macht die Montage als Moment des formalen Eingriffs (mehr) Sinn. Mehr Manipulation des in vielen Köpfen Gedachten und von vielen Händen Geschriebenen darf nicht sein.

Die **Entdeckung** des Materials ermöglicht die **Erfindung** der Form. EIN TRAUM:

Ich versuche eine Politik des Schreibens, durch Gedanken-

che leute draussen sind, und vor allem, welche nicht. (...)

pronegg: (...) dennoch denke ich, dass sich die depression am sonntag in grenzen halten wird. vielleicht steigt bis übermorgen noch eine person aus, aber auch das werden wir überleben. im endeffekt kann man vielleicht auf zehn leute bauen: büchel, burger, hollaus, keim, kronenberg, mertin, uhlig, winkel, du und ich. dann könnten anfangs noch mit dabei sein: melchert, hahnl, haas, höschel, vogelgesang und hütter. aber der erste kern besteht meiner meinung nach aus zehn leuten – was nicht so schlecht ist, wie ich finde.

szeiler: nein, damit könnte man eine crew aufbauen.

pronegg: ein oder zwei leute von diesen zehn werden nach den ersten acht wochen noch abgehen, das heisst, man zieht dann vielleicht mit acht, neun leuten ins gefecht, was schlimmer sein könnte. am schlachthof haben wir auch ungefähr in dieser stärke begonnen, bis es sich auf die glorreichen sieben eingependelt hat. das scheint so die kleinstmögliche einheit zu sein. aber da sind wir von deinem ursprungsgedanken schon meilenweit entfernt, nämlich dieses gelände zu nützen, um die verschiedenen gruppen der scene zusammenzuführen, um endlich mal mit mehr als drei bis sieben hanseln und greteln zu proben, sondern mit 20 oder 30. insofern ist man schon gescheitert. game over.

gänge auf verschiedenen Ebenen, Sprünge und Absenzen – Brüche, die die Optik verdrehen und das Fremde durchscheinen lassen. Diskurs im Kriegszustand, Schreiben im Ausnahmezustand, in einem nach keiner Richtung begrenzten Rahmen. Unterschiedliche Schichten und Richtungen und darin viele Stimmen im Streit miteinander! Es gibt nur Perspektiven, die sich ablösen und Blickwinkel, die zusammenstoßen.

„die erste und die letzte resolution ist der widerspruch, der entsteht, wenn viele stimmen sprechen, die sich uneinig sind, ist aber auch der widerspruch, der entsteht, wenn viele menschen sprechen, die sich einig sind niemandem eine antwort zu geben.“⁵

Die Frage, die sich mir zu diesem Theaterversuch stellt, ist das **Politische**, verstanden als Kategorie utopischen Denkens

Zur und als Lern- und Lehrmoment

Außenperspektive: im ästhetischen Bereich, *nicht* Sprachlich impliziert und kreuzt der Begriff zweierlei, die Reflexion der Akteurin (innen agierend) und die Sicht der Autorin im pädagogischen Sinne. Mit Brechts **Lehrstücktheorie** als Instrument, unter dem Aspekt der Verschiebung des Begriffs des Politischen im Theater bzw. ob und *wie* dessen Auftauchen Sprache finden kann – auch

szeiler: ja, das war es schon wieder.

pronegg: was wir bis heute an leuten nicht rekrutieren konnten, werden wir während der proben auch nicht mehr schaffen, vor allem, wenn man, so wie wir, ohne öffentlichkeit, im verborgenen arbeitet, und wenn man weder ruhm noch geld hat. wir sind niemand und wir haben nichts. sonst würden auch ein paar lohnabhängige anfragen. aber helden sind dünn gesät, wie wir jedesmal aufs neue feststellen müssen.

hollaus hat mir erzählt, sie hat sich eine dokumentation über fidel castro angesehen, und sie war vor allem davon begeistert, dass castro mit dreihundert leuten eine armee von hunderttausend soldaten besiegt hat. sie meint, dass wir das zu zehnt gegen die paar tausend theaterleute in wien locker schaffen werden.

szeiler: genau.

(lachen)

szeiler: in den bergen und wäldern von kuba, mit einem ziel, das eindeutig definiert war, ist das auch eine andere voraussetzung.

pronegg: ja, wir haben kein definiertes ziel.

szeiler: das kann es am theater auch nicht geben, denn das ziel müsste dann, was dieses beispiel angeht, heissen: alle theater besetzen und die macht übernehmen!

pronegg: das hat hollaus dann

dann, wenn die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken ist – will ich im Schreiben eine AUSSENPERSPEKTIVE auf JDT suchen.

Meine Intention ist nicht die Auslöschung jeglichen Rests (an Sprache, an Geschichte? à la Müller), nicht das Abarbeiten am vorhandenen Textmaterial bis hin zum möglichen Nullpunkt. Dieser ist schwer bis gar nicht zu erreichen, denn immer bleibt etwas übrig, ein Rest, der nicht aufgeht. Den Rest auszulöschen, hieße die Leerstellen zu erklären. Eine bestimmte Mehrdeutigkeit und ein poetischer Rest als *surplus* der Sprache, die das ästhetische Moment bedingen, laufen im Schreiben mit. Ich vertraue auf die Evidenz des Impliziten.

Der Bruch: Ein Ende dieser Arbeit ist aufgrund der Fülle des Protokollmaterials und der dazu möglichen Denk- und Schreibansätze kaum absehbar. Die Arbeit am Text kann nur – als fragmentarischer Entwurf zu JDT – an einem bestimmten Punkt abgebrochen werden. "Vielleicht ist der Bruch die Reife."⁶

auch gesagt: sie möchte der gruppe vorschlagen, gemeinsam während einer burgtheateraufführung auf die bühne zu gehen und dort stehen zu bleiben, bis man von den sicherheitskräften abgeführt wird. das kann man danach, wenn man will, in form einer deutschlandtournee fortsetzen, wo man an den wichtigsten häusern während der aufführung die bühnen entert, ohne kommentar. das wäre also ein definiertes ziel, aber auch dafür müsste man zu so etwas wie einer gruppe zusammenwachsen, in welcher form, mit welchem training auch immer, denn sonst zerlegt es alle sofort. (...)

m.h.
12.3.06

schneefall, temperaturen um die 0 grad. fünfzehn potentielle choreuten versammeln sich um 12.00 im einzig beheizten raum des areals. es sind a.m. und f.b., denen wir diesen, mit heizkörpern und decken, kaffeemaschine und zubehör ausgestatteten aufenthaltsraum und auch das funktionstüchtige wc mit kloppapier zu verdanken haben.

anwesend: f.b., k.b., m.h.a., s.h., a.m., j.k., a.p., j.sz. d.u., a.v., m.w., ich und überraschenderweise c.c., eva und m.k., welche bisher bei keinem organisations- bzw. kennenerntreffen anwesend waren.

eine gewisse monika, die ihre mitarbeit bereits zugesagt hatte, sagt kurz vor beginn ab, da sie in einem 4-personen stück mitwirken darf. j.m. kommt mit bus und freund im areal an, als wir mit der ersten probe fertig sind.

(als außenstehende neutrale? Dritte).

Inhaltlich gesehen meint dies einen Blick aus der zeitlichen Distanz von drei Jahren auf das Arbeiten in der „Stadt des Kindes“ – daher von außen, nicht unbedingt zeitlich chronologisch oder linear, sondern aus der Jetztzeit des Erinnerns. Das Schreiben „ist hier keine Erinnerungsspur, aber auch kein Neuerfinden von Darstellbarem. Es entspricht der allgemeinen Erfahrung, dass selbst die Erinnerung im Grunde keine ist: Auch wenn man glaubt, sich an etwas zu erinnern, übermalt man es gewissermaßen, bis daraus etwas anderes entsteht. Schwierig ist dieses Erinnern nicht, wahrscheinlich ist es das, was wir unaufhörlich tun.“¹

Auf der Suche nach dem utopischen(?) CHOR

Ich kam im Zuge der Vorbereitungsphase zu JD.T. Ab Herbst 2005 veranlassten Josef Szeiler und Andreas Pronegg regelmäßige Treffen in der Wiener „Stadt des Kindes“, die offen waren für alle, die sich konkret für die Theaterarbeit interessierten. Erste (Lese-) Versuche und Bewegungsabläufe mit Text im Raum wurden unternommen.

Als Studierende der Theater- (Film- und Medien-)Wissenschaften fehlte mir im akademisch-universitären Kontext die Nähe zur Praxis. Der Zugang der (institutionellen) Theorie zum Theater war ein wissenschaftlich-akademischer, kein angewandter, und blieb im Denken und in den Fragestellungen relativ konventionell. Fragen wie *Was ist Theater? Welche Theaterutopien gab/gibt es? Gegenwärtige politische und/oder künstlerische Praxismodelle, die darauf hinarbeiten?* waren rar gesät. Eine tatsächliche Verschränkung von Theorie und Praxis fand nicht statt. Wenn von zeitgenössischer ästhetischer Praxis die Rede war, ging es oft um sogenannte *Experimente, Laborversuche* etc., welche sich in meinen Augen nicht wesentlich von Kleinkunst oder Abend-

wir beginnen mit zwei Improvisationen zum Raum. Jeder soll einen Längs- oder Quergang im Aussenbereich mit Text und Körper bespielen.

Ich bekomme den längsten Gang zugeteilt, um mich, meinen Befürchtungen entgegen, es könne eine lasche Truppe werden, so richtig zu verausgaben, wie j.s.z. behauptet.

Als Text dient ein Name aus der antiken Tragödie, den jeder selbst wählt.

folgende Auswahl sei erwähnt: j.k. Iphigenie, m.k. Tantalos, d.u. Niobe, a.m. Gaia, f.b. Pelops, m.h.a. Achill, s.h. Elektra, m.w. Hercules, a.p. Agamemnon, ich Klytaimnestra. Die übrigen sind mir entfallen.

m.k. ist konzentriert in seiner Art zu spielen und bietet sich dadurch als Spielpartner an. Verbindungen zu einem Großteil der anderen Spieler aufzubauen fällt mir wesentlich schwerer, da durch deren Arien-Spiel weder Blickkontakt hergestellt werden kann, noch körperliche Präsenz wahrzunehmen ist. In Folge entsteht mit m.k. ein gemeinsamer Rhythmus, der sich durch die Improvisation zieht.

Mein Gang macht mich durch seine Länge zum Bindeglied für das akustische und körperliche Netzwerk. Ich sprinte vom einen Ende zum anderen, halte inne um Rhythmen der anderen aufzunehmen und ärgere mich über die aufgesetzte Sprache der Arien-Spieler.

Der Wind verweht Schnee und Blätterreste und trägt die Stimmen. Vogelgesang und die Vögel sind zu hören, vom Wald her hallen die Namen der antiken Tragödien wider.

Mit einigen werde ich Probleme

unterhaltung im Amüsierbetrieb unterschieden und in Bezug auf Theater nichts als Beliebigkeit darstellten – die den Tod jeder Kunst bedeutet.

Auf der Suche nach einem *anderen* Begriff von Theater und Theaterpraxis – deren Form mir noch unbekannt war und wofür mir die Sprache fehlte – kam ich im Januar 2006 erstmals mit JDT, mit den Initiatoren Pronegg und Szeiler und einer Schar Interessierter in Kontakt.

Am 12. März 2006 begann eine 16-köpfige Truppe⁷ die Arbeit am Antikenmaterial des Dramatikers Heiner Müller. In einem kontinuierlichen Rhythmus wurde vier Tage die Woche probiert, wobei die Zeitdauer der einzelnen Proben nicht fixiert war.

Meine Funktion war zunächst die einer Akteurin von 16 weiteren AkteurInnen. Ein Grundmoment in der ersten Probenzeit war das Chorische im Sprechen, in den Konfigurationen und Bewegungsabläufen. Dennoch blieb für mich unklar, welche Stellung der **Chor** in diesem Theaterversuch einnehmen sollte. War ich Teil eines anvisierten utopischen(?) theatralen Chores? Ich hatte keine Antwort auf die Fragen, was genau einen solchen ausmachte bzw. ob und wie die Konstellation dorthin gelangen

bekommen, was die arbeitshaltung angeht, bei anderen, vermute ich gar von vornherein, dass sie nicht lange durchhalten werden.

am ende habe ich einen frischluftflash und die begeisterung, mich im freien ausgetobt zu haben.

m.h.
15.3.06

mein traum gestern nacht – j.sz. sagt mir, dass k.b. unsere einzige verbindung zur aussenwelt ist. mein traum heute nacht – j.k. und ich sind im krieg und werden verfolgt. ich suche unterschlupf in einem lager, das in einem schützengraben gelegen ist. alles ist fürchterlich. dann treffe ich auf j.k., die auch auf der flucht ist. von lager zu lager gehetzt, haben wir das gefühl, dass uns die gegner nichts anhaben können, solange wir zu zweit sind. vor einigen tagen träumte ich, dass j.sz. von mir abgesetzt wurde, da er zu mächtig war.

es ist kalt. zu beginn ein aufwärmtraining mit dehnungsübungen und elementen von tanz und yoga, geleitet von m.k. im theatersaal.

anschliessend sollen wir in neuen gruppen durch das areal gehen, mit der auflage, während der pause nicht zu sprechen.

m.k., a.m., c.c., tomasch, ich. die gruppeninterne verständigung und die konzentration untereinander funktionieren teilweise besser als die tage zuvor. tomasch fällt in allen belangen aus der reihe. a.m. hat schwierigkeiten, situationen, die im ansatz entstehen, an sich heran zu

wollte / wird.

Von Anfang an war klar, dass der **Spielprozess**, auf den ich mich hier einließ, nichts mit herkömmlichem (Bühnen-)Schauspiel zu tun hatte und jeglicher Versuch, eine solche Schau zu etablieren, in der offenen Raumstruktur der „Stadt des Kindes“, in der Personenkonstellation und mit diesem Textmaterial kläglich scheitern musste. In Bezug auf das Agieren in diesem Kontext funktionierten übliche Theaterbegrifflichkeiten nicht mehr. Dass dennoch jeder der Beteiligten verschieden stark von konventionellen Modellen (sozial / gesellschaftlich / politisch / ästhetisch) geprägt war, lieferte von Anbeginn enormes Konfliktpotential. Nicht alle Anwesenden beteiligten sich auf gleiche Weise am Spielprozess. Das lag unter anderem an den unterschiedlichen physischen Möglichkeiten, an Schranken im Denken, an Unsicherheiten und Ängsten.

Ohne praktische Arbeitserfahrung am Gegenstand Theater, mehr oder weniger geübt im Blick fürs Detail, fehlte mir die Perspektive auf das Ganze, ein **P r o z e s s v e r s t ä n d n i s**, gewissermaßen ein Weitblick.

pronegg: „für eine arbeit, die neue wege beschreiten will,

lassen, und findet immer wieder neue gründe und taktiken, in ihre altbekannten verhaltensmuster zurückzufallen.

m.k. bricht nach kurzer zeit ab und fragt tomasch, was er für einen grund habe, seine hände wie tragflächen eines flugzeuges im raum zu bewegen. tomasch – er habe das bedürfnis gehabt seine extremitäten zu entkrampfen. m.k. – wenn er sich wie ein flieger durch den raum bewege, hiesse das für die gruppe, sofern sie das angebot annehmen würde, dass eine fliegerarmee im tiefflug und im krieg wäre, was man zwar machen könne, was aber eine bestimmte bedeutung habe, und worauf er im übrigen keine lust habe. tomasch rechtfertigt sich in einer arroganten haltung der arbeit und der gruppe gegenüber.

es wird erstmals angesprochen, dass eine grundkonzentration die voraussetzung für ein gemeinsames gehen ist. kurz zuvor bewegten wir uns im ausenbereich und nahmen ganz entfernte positionen ein. m.k. und ich handelten im gemeinsamen einverständnis, den raum aufzuziehen und so die spieler in entfernte distanzen zueinander zu manövrieren. tomasch beschreibt, bei dieser anordnung ein angstgefühl verspürt zu haben. aus meiner sicht kann ich dieselbe situation mit einem gefühl der freiheit und als gestaltungsmöglichkeit beschreiben. a.m. nimmt die rolle der schützenden mutter ein und behauptet, es wäre zu früh für solche versuche.

wir besprechen auch die blicke. ich behaupte, dass es so was wie einen gemeinsamen blick

ist es nötig, dass einige im arbeitsprozess blind sind, im sinne eines lernprozesses und einer authentizität der suche...

szeiler: „...aber wenn alle blind sind, fällt man auf seinem weg irgendwann in den abgrund hinab.“⁸

Jedoch, mit den FATZERLEUTEN gesprochen:

„indem wir uns selber material sind, versagt zwar die ge-läufige theoretische haltung insofern, als der beobachter nicht extern, sondern selber teil des experiments ist, unsere resultate und urteile beruhen aber auf erfahrungen und nicht auf resultaten und urteilen.“⁹

geben sollte. m.k. sagt, er könne in eine richtung schauen, einen punkt fixieren und trotzdem die aufmerksamkeit auf die gruppe halten. tomasch findet es schwierig, jemanden direkt anzuschauen. m.k. – er müsse ja keinen direkten blickkontakt halten, wenn es nicht möglich sei. a.m. spricht von einem konkret unkonkreten blick, der an etwas konkretem vorbeiführt. c.c. findet die momente spannend, in denen die gruppe gefahr läuft auseinanderzubrechen, da dort der zusammenhalt am stärksten sei. ich bin davon überzeugt, dass diese konzentration, wie c.c. sie beschreibt, und die vorhin im freien aus angst heraus entstanden war, in allen räumen und immer als minimum einer gruppenaufmerksamkeit gehalten werden müsste, wohingegen tomasch und a.m. darauf beharren, dass andere räume eine andere spannung brauchen. m.k. und ich entgegenen – „aber wir sprechen doch von einer konzentration den anderen spielern gegenüber, was etwas ganz anderes ist.“

wir probieren weiter. es gibt heute eine konstellation im schwimmbadbereich, wo sich alle 3 gruppen, von unterschiedlichen räumen aus, aufeinander beziehen. keine gruppe nutzt die option des austauschens einzelner gruppenmitglieder.

wir beenden den tag mit einem kurzen tai-chi training im theatersaal, das m.k. leitet.

MATERIAL – EINBLICK

k.b.
22.3.06

HEINER MÜLLER

ANTIKENMATERIAL

Das Textmaterial von Müller ist magisch schön. Und fremd. Fremder als es der erste Kontakt (beim Lesen, beim Sprechen) Theater ist einfach vermuten lässt. Wenn Sprache deformiert von einem Verstehen wollen. Alle wollen verstehen, die, die es machen, und die, die zuschauen. Und diese Form des Verstehens ist eine totale Reduktion. Aber Nichtverstehen, das Fremde, macht Angst, bei denen, die es machen, und bei denen, die zuschauen. Aber es gibt nichts Fremderes als einen Text von Müller, für alle Beteiligten.“²

Der sprachliche Korpus, mit dem ab März 2006 gearbeitet wird, scheint von kaum zu fassender Bauart zu sein: **33 Texte** – deren Ausgangspunkt die griechisch-mythologische Antike. Die Auswahl kam von den JDT-Initiatoren Pronegg und Szeiler, Müller selbst hat in Bezug auf sein Schreiben nie explizit von "Antikenmaterial" gesprochen.

ELEKTRATEXT
männer und frauen getrennt
es beginnt das chorsprechen
wir sind fünf frauen sue krank
anne spricht titel bis zum ande-
ren ende
des fußballfeldes und hört zu
josef bei den frauen der zu-
schauer den wir
sprechend fixieren am gangbal-
kon
am gitter ganz vorne zu den
hunden und passanten
pausen atemverständigung es
läuft sehr gut für diese ersten
versuche
die körperspannung hält die
stimme aus dem bauch
während wir den text brüllen mit
schwerpunkt auf
namen
teil 2 im theaterraum läuft schei-
ße
sprechend gehen
unser chor ist noch zu jung dafür
doreens wut schlägt mir ins ge-
sicht
nicht gegen mich gerichtet
macht mich betroffen unschlüs-
sig
tantalos die endlosschleife hin-
terher
schleift meine stimme
brei im hirn
wieso mache ich noch weiter?
non so più niente
grabesstimmung
wushu-soft zum abwärmen.

m.h.
22.3.06

bereits in der s-bahn scheinen
alle gezeichnet von den letzten
tagen zu sein – muskelkater und
erschöpfungszustände. andré

Die Texte entziehen sich größtenteils einer Kategorisierung, die Grenzziehung zwischen Theorie und Dichtung, Stellungnahme und Werk unterlaufend. Geschichte als Material ist dabei kein lineares Konzept, eher ein Haufen – nicht Ordnung, vielmehr Chaos.

Müller: „**Ein Kritiker hat in meinen letzten Stücken einen Angriff auf die Geschichte gesehen, auf das lineare Konzept von Geschichte. Er las in ihnen die Rebellion des Körpers gegen Ideen, oder genauer: gegen die Wirkung von Ideen, von der Idee der Geschichte, auf menschliche Körper. Das ist in der Tat mein Punkt im Theater: Körper und ihr Konflikt mit Ideen werden auf die Bühne geworfen. Solang es Ideen gibt, gibt es Wunden, Ideen bringen den Körpern Wunden bei.**“¹⁰

Was die Schreibweisen bei aller Verschiedenheit ihrer Textformen¹¹ verbindet, ist der **Kommentar-Gestus**, der zwischen einzelner Text und poetologischer Reflexion ebenso vermittelt, wie zwischen Praxis des Spiels und analytischem Diskurs und, nicht zuletzt, zwischen dem Theater und der umgebenden, historischen und gesell-

eröffnet uns, wegen seines sonnes jeden zweiten mittwoch zu fehlen. s.h. fehlt – ich vermute aufgrund der gestrigen auseinandersetzung.

j.sz. kommt während des aufwärmtrainings und verlässt uns während des wu-shu abwärmtrainings. die zweieinhalb stunden dazwischen versuchen wir gemeinsam, den elektratext zu sprechen, wobei die gruppe von j.sz. in männerchor und frauenchor aufgeteilt wird, was auf kritik seitens d.u., j.m. und m.w. stößt.

a.m. wird aus altersgründen von j.sz. aus dem chor herausgenommen. sie spricht die überschrift für die frauengruppe, überaus stimmungsgewaltig. j.sz. bleibt bei uns frauen, gibt uns aber vorerst nur die anweisung, gemeinsam zu sprechen.

d.u. übernimmt gruppenintern das kommando unter den frauen und bestimmt, wo, wie laut, und wann wir in welche richtung text sprechen. man spürt ihre spannungshaltung gegenüber j.sz. seine vorschläge werden durch ihre ersetzt. ich frage mich, ob es sinn macht, mit einer gruppeninternen führungsposition gegen eine gruppenexterne führungsposition zu protestieren. ich verstehe diese aufregung um seine position in keinsten weise. das gemeinsame sprechen funktioniert erstaunlich gut. d.u., j.k. und ich sind die stützpunkte, j.m. hat noch probleme mit dem text und k.b. hat eine leise stimme, weshalb sie bald darüber klagt. wir probieren verschiedene distanzen, richtungen, lautstärken aus und versuchen in gemeinsamen bildern zu denken, langsam ohne uns gegenseitig anzutreiben zu sprechen, und

„Man kann sich die Geschichte länglich denken, sie ist aber ein Haufen. Immer bleibt etwas übrig, ein Rest, der nicht aufgeht. Dann liegen die Bilder herum und warten auf Geschichte.“³

schaftlichen Wirklichkeit.

Die Textproduktion hat etwas von der Struktur eines Spinnennetzes. Auffallend: die Nicht-Linearität und das Prinzip Dekonstruktion. Theatralität ist bereits in den Vorgang seines Schreibens eingewandert, da wo Müller, oft über Jahre hinweg, Textpassagen und Fragmente fast wie ein Theaterregisseur in szenisch-graphischen Konstellationen anordnet, immer wieder ändert und neu montiert. Müllers **'Theater der Schrift'** – die Performativität des Schreibens und darin die Verschränkung von Schrift und Theater – führt zur Auflösung des literarischen Werks und des darin inkorporierten Glaubens an verbürgten dramatischen Sinn.¹² Der Autor ist nicht mehr die erste Instanz, denn *es schreibt ihn* und die wiederholte Zusammenfügung des Materials – Zitat und Selbstzitat – lassen das Skelett eines Korpus in permanenter Zerstückelung und Neukonstruktion erkennen.

Müller entwirft so ein Theater in permanenter **Selbstreflexion**: die Verdichtung der Antikentexte in kurze Formen, die intermittierende Einschreibung unterschiedlicher Textsorten in seine Stücke, intertextuelle Bezüge, intermediale Verweise und Kommentare verunmöglichen

gemeinsame pausen zu setzen. auf j.sz.'s vorschlag hin heben wir alle eigennamen durch lautstärke hervor. wir stützen unsere oberkörper auf die knie und setzen den text der architektur entgegen. wir sind gut und kräftig. j.m. äussert zwar keine kritik am gemeinsamen sprechen, verhält sich aber desinteressiert und unkonzentriert.

nach einer pause begeben wir uns in den theatteraum, wo wir an der aufgabenstellung, durch den raum zu gehen und gemeinsam text zu sprechen, scheitern. wie es den männern erging, weiss ich nicht. man hört und sieht sie den ganzen tag über kaum.

j.k.

22.3.06

Probe heute war anstrengend. War total müde, weil früh aufgestanden. Und das Wetter war auch schon wieder schlechter und viel kälter als gestern. Josef wieder nicht da. Es schleicht sich ein, wenn er nicht da ist, dass wir am Anfang ziemlich lange in der Garderobe rumsitzen, Kaffee trinken und die Raucher rauchen. Es geht schon alles schlapp los. Markus sagte noch etwas zum Wu Shu von gestern und meinte, die die es noch nie gemacht haben, sollen einfach mitmachen und von den anderen abschauen. Dann Tajii im Theatersaal. Langsame, anstrengende Bewegungen. Anschließend wieder hoch. Josef inzwischen da und sagte heute eine Textprobe an. Frauen und Männer getrennt im Chor den Elektratext. Einzige Ausnahmen im Chor sind (momentan) er und

einen gewöhnlichen theatralen Zu- und Umgang. Für die Praxis bedeutet dies: Theaternormen werden ad absurdum geführt, nicht nur da wo Rollenaufteilung unter den AkteurInnen, pathetisches Sprechen, „Arien-spiel“ und Dialoge wegfallen. Das bestehende Theater steht vor kaum lösbaeren Problemen: es wird zerlegt, zer-stört, mit der Notwendigkeit einer radikalen **Veränderung** konfrontiert. Ein anderes Theater ist wenn, dann nur auf vorläufigen Spielfeldern möglich.

MATERIAL-STEINBRUCH

MYTHOLOGIE

Das Antiken-Interesse von Heiner Müller ist permanent, die Bezüge ziehen sich nahezu durch das gesamte Werk, noch vor Brecht, Shakespeare, Nietzsche. Griechische und römische **Antike** sind die wichtigsten, nicht erschöpfbaren Traditions-bezüge und funktionieren als Modell (Maske / Folie), als Voraussetzung um bestimmte oder „die wirklichen“ Fragen¹³ stellen zu können. Die antiken Stoffe tauchen immer wieder auf, u.a. im Zitat- und Kommentarges-tus der Texte. Entgegen der vorherrschenden Tendenz der

Anne aufgrund der biologischen Gegebenheiten. Beide kamen mit uns, also Jule, Kathie, Mel, Doreen und mir. Fingen auf dem sonnigen Balkon an, später beim Zaun raus, auf der runden Plattform. Am besten gelingt es uns zum Schluss, als alle leicht in den Knien es auf die größte Distanz zu Anne sprachen. Dann Teepause, dann weiter. Josef meinte, wir sollen jetzt ins Theater gehen. Wir wollten oben auf der Tribüne bleiben, aber er: nein. Ansage: rumgehen, treffen, stehen bleiben, Text, gehen,... Funktionierte nicht. Doreen war sauer – wie sich später herausstellte wegen des „Regietheaters“ von Josef. Kleiner Krach von den beiden später in der Garderobe, wo ich schweigender Zuschauer war. Am Ende kurze Übungen aus dem Wu Shu. Heim. Miese Stimmung bzw. erschöpft. Wollte auf Mel warten, bis ich bemerkte, dass sie sinnlos ihre Schuhe hin- und herstellte um Zeit zu schinden, weil sie anscheinend noch mit Andreas was ausgemacht bzw. vorhatte. Hat mich ziemlich genervt. Kann doch sagen, dass sie noch bleibt, ist doch ok. Komisch. Sollte mir immer im Klaren sein, wie ich Melanie als Freundin betrachten soll. Aus reinem Selbstschutz nämlich. Gott sei Dank morgen keine Probe.

a.p.

22.3.06

8. tag. höschele kommt heute nicht, wie fortan jeden zweiten mittwoch, und hahnl ist krank – nichts schlimmes, wie mertin versichert, sonntag ist sie wie-

deutschen Antikerezeption, die gewöhnlich der griechischen und ästhetisch-literarischen Antike den Vorzug gab, ist bei Müller die römische und staatspolitische Antike mindestens genauso wichtig.¹⁴ Inhaltlich gesehen handelt er am antiken Modell grundlegende politische Konflikte ab, Gesetzes- und Rechtsfragen, die Frage nach der (Entscheidungs-) Macht innerhalb von Staatsstrukturen und Familiengenealogien. Der Begriff **Steinbruch** – der hier auch mit Baustelle zu tun hat – konnotiert einerseits einen Seins-Zustand, eine Situation, andererseits eine bestimmte Umgangsweise mit dem (Text-) Material. Es lässt sich sinnbildlich, was den Umgang mit Mythologie (wie auch mit anderen historisch-literarischen Quellen) betrifft, von Material-Steinbruch sprechen, da wo aus dem Bestehenden etwas herausgebrochen oder -gemeißelt, Material für Neues geschöpft wird. Versteinerte Epochen wie die Antike erfahren in der Bearbeitung eine Renaissance oder literarische Neuinterpretation. Der Dramatiker und Dichter nimmt eine Geschichte, einen literarischen Stoff, der schon eine Form hat, zerbricht diese Form, **fragmentiert** sie und erzählt darüber – quasi über das Echo ei-

der mit dabei.

wir sitzen länger in der wärme-kammer, ich berichte von meinem treffen mit frey von der angewandten, die mit einigen studentInnen in der sdz eine ausstellung machen wollte und vielleicht mal allein oder mit freunden zu uns kommen werde.

keim hält eine rede zum gestrigen training und zu seiner vorgangsweise, was die verschiedenen trainingsarten angeht, und kündigt für heute, zum abschluss der probe, ein wushu-training an, das die kompliziertesten bewegungen weglässt. beginnen möchte er aber mit einem taiji-aufwärmtraining im theaterraum, das in der folge auch überaus konzentriert abläuft.

die temperaturen draussen pendeln zwischen winter und frühling: wenn die sonne verdeckt ist und der wind weht, friert einem, hört der wind auf und kommt die sonne hinter den wolken hervor, ist es sofort angenehm warm. wir gehen nach dem training ins freie.

szeiler, der inzwischen eingetroffen ist, kündigt an, mit dem elektratext probieren zu wollen, in männer und frauen geteilt, und tendenziell chorisch. mich verwundert, dass er dieses wort gebraucht. melchert, uhlig und winkel irritiert, dass die gruppen in geschlechter geteilt sind. melchert: warum diese trennung? szeiler: darum. melchert: ah, verstehe, darum. gelächter. szeiler: man kann alles begründen, ich schlage für den beginn diese einteilung vor, die schwierig genug ist.

szeiler teilt mit, dass zwei personen aus dem chor ausge-

ner früheren Geschichte – eine neue Geschichte.¹⁵

Der Mythos ist Erzählung. Mehr noch: er ist Grundlage aller großen Kulturen, denn auf ihm bauen die Begründungszusammenhänge der Zivilisationen auf.

Die Mythen der Völker gehören zum Fruchtfleisch der Geschichte – daraus erklärt sich vielleicht auch deren Wichtigkeit für den (schreibenden, lesenden) Menschen. Während die Geschichte zwar fortdauernd aber diskontinuierlich, prozesshaft und zerrissen Trümmer anhäuft, besitzen Mythen eine Dauerstruktur, die der Gegenwart zeitgleich zugrunde liegt und vorhergeht, d.h. in einer entfernten Zeit angesiedelt ist. Eine Struktur, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – alle Zeiten – erfasst. Mythen dehnen die Geschichte vom Gestern ins Morgen, stülpen sie übers Heute, sie „eröffnen Standpunkte und stürzen den Horizont, denn das Reich der Leidenschaften kümmert sich wenig um Konventionen.“¹⁶

Mythen in ihrer **Mehrdeutigkeit** und Vielschichtigkeit umfassen das Diesseits wie das Jenseits, den Ursprung und das Weltende, das Goldene Zeitalter und die Utopien. Sie wurden und werden noch mündlich überliefert, sie lassen sich in keinen

schlossen sind: er und mertin, was biologische gründe habe. er hätte noch nie einen chor gesehen oder gehört, wo diese differenz interessante neue möglichkeiten eröffnet hätte, im gegenteil. das schliesse nicht aus, dass diese zwei personen nicht anders in die arbeit integriert werden könnten. dazu kein kommentar von niemandem. szeiler weiter: ich schlage mich heute der gruppe der frauen zu. jede der zwei gruppen sucht sich einen ort im gelände aus, so dass sie sich möglichst nicht akustisch kreuzen, was nicht allzu schwierig sein kann.

während die frauen die vorderste plattform einnehmen, gehen wir männer in das kleine gemauerte becken zwischen viertem und fünftem wohnblock. wir stellen uns hinein und in kreisform auf, einander zugewandt. jeder fixiert für sich einen punkt in der umgebung. haas neben mir atmet tief durch, ich verstehe dies als zeichen für einen beginn, und setze „tantalos“ allein an, dann alle „könig in phrygien“. wir sprechen ein paar zeilen gemeinsam, bis uns eine allgemeine textunsicherheit stoppt. relativ schnell scheint allen klar zu sein: die textteile ohne komma sollten auch ohne zäsur gesprochen werden, dafür aber sollten, wie winkel anmerkt, die punkte klarer gesetzt werden. danach steht die klärung einer gemeinsamen aussprache der griechischen eigennamen an: orientieren wir uns an die eindeutschung oder eher an die griechische schreibweise? wir sprechen die verschiedenen vorschläge durch, entscheiden uns dann für die deutsche variante. als nächste entscheidung steht die

fixen Korpus zwingen (außer mensch amputiert sie). Zwar existieren Wissenschaft und Archivierung – der Versuch Mythen zu verschriftlichen oder zu konservieren, muss aber angesichts ihrer mündlichen Überlieferung und Flüchtigkeit scheitern / unvollständig bleiben. Möglicherweise ist gerade das Wort, als flüchtigstes Ereignis überhaupt, dauerhafter als Zeit...

Der Mythos ist ortlos, er hat keinen Ort oder sein einziger Ort ist das **Gedächtnis**.¹⁷ Im kollektiven Gedächtnis sind die Erinnerungen daran sozial verankert, bilden den kommunikativen und emotionalen Kitt einer Gruppe.¹⁸ Ein bestimmter Gestus im Denken, eine mythische Lesart von Wirklichkeit gehen über die gegenwärtige Realität hinaus. Mythos hat auch zu tun mit **Utopie**. In Zusammenhang mit Theater gedacht: das Wesentliche, was Kunst kann, ist die Sehnsucht zu wecken, den Blick / die Sinne zu schärfen für Utopien, für einen anderen, noch nicht existenten Zustand der Welt. Eine Sehnsucht, die revolutionär ist.

Die tragischen Stoffe sind bekanntlich größtenteils mythischer Natur, in der Antike sind Mythos und Theater untrennbar miteinander verbunden. Aris-

des einsetzes an: ausser keim und mir, die für den beginn des sprechens kräftiger einatmen, quasi als hör- oder spürbares zeichen für alle, um gemeinsam zu beginnen, wird die unhör- und unscheinbare variante bevorzugt, so dass also jemand ansetzt, und die anderen setzen dann eben beim nächsten komma ein. wenn jemand textaussetzer oder ähnliches hat, steigt er bei der nächsten zäsur (punkt oder komma) wieder mit ein. so versuchen wir mehrere male den gesamten elektrertext zu sprechen. an zwei stellen hacken wir öfters: vor „thyestes, sohn...“, und vor: „klytaimnestra teilt mit...“

danach stürzen wir uns auf die eigennamen – ein vorschlag von szeiler, wonach mit diesen anders verfahren werden könne, was sich bei uns während des übens aber schnell zu einer effekthascherei auswächst. wir üben es: laut gesprochen, flüsternd, mit zäsuren nach den namen, vor den namen, vor und nach den namen.

vor allem büchel und vogelgesang bewerten sofort jegliche wirkung eines jeden versuches: dieses führt, was einen eventuellen zuhörer angeht, zu wirkung a, jenes zu wirkung b, usf. ausserdem könne, wie wir zu sprechen haben, letztlich nur jemand von aussen klären. ich: vielleicht konzentrieren wir uns zur abwechslung mal auf uns und nicht auf ein unbekanntes aussen.

nach einer aufwärmphase wechseln wir den standort. wir stehen auf der wiese an der südseite der stadt und versuchen zum ersten mal nicht einander zugewandt im kreis zu stehen, sondern ver-

toteles schreibt in der Poetik vom Mythos als Nachahmung von Handlung, von etwas Bewegtem. „Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist also der Mythos.“¹⁹

Die Tragödie kann nur wirken,²⁰ wenn sie einen Mythos im Sinne einer Zusammenfügung von Geschehnissen enthält. Es geht um mehr als das gesprochene Wort, um mehr als die Aussage. Mythos als Handlung, im Theater, im Ritual ist bewegliches und bewegendes Element.

Die Qualität, die im Wesentlichen alle mythischen Erzählungen prägt, ist der **Ursprung**. Die Mächte des Mythos sind Ursprungsmächte. Wie aber kann das den Ursprüngen Entspringende – Entspringen ist immer schon Entfernung vom Ursprung – dennoch teilhaben an der unbedingten Macht des Ursprungs? Darauf antwortet

die Genealogie, welche die zentrale Funktion im und des Mythos ist: „Die Funktion der Genealogie im Mythos ist es, die Macht der heiligen Ursprünge zu übertragen auf das von ihnen Abstammende, aus ihnen Abgeleitete.“²¹ Die kultisch-rituellen Veranstaltungen im antiken Griechenland können gelesen werden als der mehr oder weniger maskierte verzweifelte Versuch des Menschen in ur-

setzt nebeneinander zur gelben wand zu sprechen: der wind weht kräftig, wir stehen zu weit auseinander, überschätzen uns. nach einem erneuten aussetzer geht büchel eine kleine runde gestikulierend und kommentierend um uns herum, während im abstand von einem meter haas ihm wie ein hund folgt, scheinbar unabsichtlich. ich spiele haas nach, muss lachen – sein verhalten bringt eine voraussetzung unseres gemeinsamen sprechens auf den punkt. mir ist klar, dass auch keim und ich mit vielleicht lähmenden gewohnheiten arbeiten, die wir nicht zu gesicht bekommen, und ich suche die spiegel.

nach gut zweieinhalb stunden brechen wir unseren ersten versuch ab. ich gehe in den theatersaal und teile den abbruch der frauengruppe mit, dann setzen wir ein entspanntes wushu an, ohne komplizierte sprünge oder drehungen.

bei den frauen hat es einen eklat gegeben, anscheinend zwischen uhlig und szeiler, der während des wushu-trainings geht.

m.h.

26.3.06

zeitumstellung sommerzeit. 12.00. a.v. und m.ha. kommen zu spät, m.k. und m.w., erscheinen nicht zum aufwärmen. a.p. leitet spontan das training. d.u. ist krank, s.h. wieder gesund.

wir nehmen das chorische sprechen von vergangener woche auf. die erste halbe stunde ist die hölle. s.h. unterbricht jeden versuch gemeinsam zu sprechen, unter immer neuen vor-

sprungsmythischer Geisteslage, sich seines Ursprungs zu versichern. Klaus Heinrich nennt es die „Dialektik des Ursprungsdenkens“: der **Bruch** zwischen Mensch und heiliger Ursprungsmacht ist unüberwindbar und die feierlich zelebrierten Ablenkungsmanöver verdecken ihn nicht. Im Gegenteil: sie machen ihn erst sichtbar. Die Tragödie des Scheiterns lässt sich am Beispiel vom Kämpfen, Leiden, Lieben, Sterben der Heroen und Heroinnen nachvollziehen. Auf der anderen Seite kann auch der Versuch, die eigene Herkunft – egal wie heilig oder mächtig, ob aus ursprungsmythischer Sicht oder nicht – auszublenden oder zu leugnen, nicht glücken. Der Konflikt ist zeitlos und ohne Ende.

„Ich will nicht sagen die Intelligenz

Ist erblich Aber wie man aufwächst denkt man

Das braucht Generationen Die Natur

Macht keine Sprünge.“²²

Was ihn im antiken Denken noch unlösbarer macht, ist das Nebeneinander der miteinander konkurrierenden heiligen Ursprungsmächte. Den *einen* Ursprung gibt es nicht, genauso wenig wie die *eine* Schöpfungs-

wänden wie – sie spüre keine gruppe, könne nicht sprechen, ohne die bilder zu denken, das sprechen sei zu mechanisch und so weiter. im grunde hat sie den text nicht gelernt und sucht nach ausreden.

mir geht alles zu langsam, ich habe keine geduld und kein verständnis.

j.m. äussert kritik zu der art des sprechens. sie fühle nichts. es gäbe keine psychologie.

j.k. und ich sprechen von einer gemeinsamen energie, die es für den chor zu suchen gilt, während s.h. und j.m. die psychologie des textes hinterfragen. da stehen sich zwei völlig unterschiedliche interessensgebiete gegenüber. k.b. enthält sich der diskussion. sie scheint weder ein problem mit der einen, noch mit der anderen herangehensweise zu haben.

erst als j.sz. in die diskussion einsteigt, können wir weiter am chor probieren. j.k. und ich sind zu ungestüm, ausserdem fehlen uns durchschlagende argumente.

bei den männern scheint die lage noch verwickelter zu sein. bis zu 7 unterschiedliche rhythmten im kraftlosen textsprechen kann ich zählen. später schmettern wir frauen ihnen den text entgegen, der zumindest ansatzweise einen gleichen atem hat, durch ein gemeinsames laufen, ein gleichzeitiges stehen bleiben, die energie gemeinsam nutzen, und sprechen.

die männer, die den gang schräg unter uns besetzen, schauen demoralisiert zu uns auf. es regnet stark. die akustik ist schlecht, trotzdem tragen unsere stimmen vom einen ende des ganges bis zum anderen.

geschichte. Am Beispiel Agamemnon wird die Zwangslage des antiken Helden, Opfer des eigenen Schicksals und Spielzeug der Götter, deutlich: als Atridenfürst (Sohn des Atreus), Pelopide, Tantalide und zuletzt Abkömmling des Zeus muss er sich dem Schicksal fügen. Der Fluch des Atridengeschlechts (von Thyestes über seinen Bruder Atreus ausgesprochen) dient zum Modell der Identifizierung des Einzelnen durch die Geschlechterkette und bindet Agamemnon unentrinnbar an seinen Ursprung. Offenbar wird auch die Doppeldeutigkeit der Herleitung vom Ursprung: es ist die „das Individuum erhaltende und zugleich dessen Individualität unterdrückende Qualität.“²³ Die Genealogie ist der Kern der griechischen Logik, deren Grund die ursprungsmythische Geisteslage.

ELEKTRATEXT:

„Tantalos, König in Phrygien, raubt die Speise der Götter, schlachtet Pelops, seinen Sohn, setzt ihn den Göttern vor. Die Götter erkennen die Mahlzeit, nur Demeter ißt von einer Schulter. So bestrafen sie den Raub: Tantalos hängt an einem Obstbaum, der unter einem schwebenden Felsen in der dreifach ummauerten Mitte des

wir probieren unterschiedliche distanzen und lautstärken zu unserem pendant – a.m. und j.sz – aus.

a.m. ist begeistert, und lacht uns, unterstützt von wilden gesen, wohlwollend entgegen. k.b. ist vom gefühl der gemeinsamen kraft, und des sich tragen lassens beflügelt.

danach dehnen wir uns gemeinsam und fahren nach hause.

j.k. und ich können gar nicht glauben, dass es bereits 17.00 ist. wir hätten noch stunden lang weitermachen können.

a.p.
26.3.06

9. tag. sommerzeit-umstellung, keim kommt eine stunde später, winkel noch später, uhlig ist krank, colonna diese woche noch in paris.

wir beginnen mit dem taiji-training, das ich anleite. danach üben wir in zwei gruppen, frauen und männer getrennt, den elektratext.

die männer vermehren sich stückweise. wir beginnen zuerst stehend zu sprechen, dann gehend, bis wir nach verschiedenen gängen auch am 60m langen balkongang ankommen. dort schlage ich nach einigen gehübungen vor, einen gemeinsamen gang über die gesamte länge anzusetzen, um am ende immer nur einen satz zu sprechen. danach gehen wir wieder gemeinsam zum anderen ende, sprechen dort den nächsten satz, usf. dabei gilt es, ein gemeinsames tempo anzusetzen und dieses, durchaus bei positionenwechsel innerhalb der gruppe, den gang entlang zu

Hades aus einem Teich wächst, in ewigem Hunger zwischen den Früchten, Durst über dem Wasser, Angst unter dem Stein. Die Götter verfluchen sein Geschlecht. Niobe, Tochter des Tantalos, hat zwölf Kinder. Sie prahlt vor den Göttern mit ihrer Fruchtbarkeit. Apollon und Artemis töten die zwölf Kinder mit zwölf Pfeilen. Zeus verwandelt die schreiende Mutter in ihr eigenes Standbild. Im Frühsommer weint der Stein. Thyestes, Sohn des Pelops, bricht die Ehe seines Bruders Atreus. Atreus erschlägt die Söhne seines Bruders und bewirtet ihn mit ihrem Blut und Fleisch. Thyestes tut seiner eigenen Tochter Gewalt an. Ihr Sohn Aigisthos tötet Atreus. Agamemnon, Sohn des Atreus, nimmt Klytaimnestra zur Frau, sein Bruder Menelaos ihre Schwester Helena. Helena wird von Paris verführt, folgt ihm nach Troja, der Trojanische Krieg beginnt. Zum ersten Kriegsoffer bestimmt ein Seherspruch Iphigenie, Tochter Agamemnons und der Klytaimnestra. Klytaimnestra widersetzt sich, Agamemnon gehorcht, Iphigenie legt ihren Hals unter das Beil. Klytaimnestra teilt mit Aigisthos, dem Sohn des Thyestes und Mörder des Atreus, Macht und Bett. Klytaimnestra und Aigisthos töten Aga-

halten.

nach drei gängen bricht büchel entnervt ab und zuckt aus: so eine pathetische, katholische scheisse das ganze, vollkommen unerträglich!

die längere diskussion daraufhin endet damit, dass wir fortan jeden satz an jedem gangende zweimal sprechen.

nach der pause probieren wir die gleiche übung im langen unteren gang wieder, die dort aber nicht funktioniert – der weg ist zu eng, zu windig, zu kalt und zu nass. ich schlage vor, dass wir uns, nachdem höschele heute früher gehen muss, drei gegen drei aufstellen und so das gemeinsame sprechen des elektratextes üben: das halten des blickes auf die person oder die personen gegenüber, das sprechen mit fünf anderen männern, das hören auf fünf andere stimmen – eine gemeinsame koordination dieser schwierigkeiten müsste als aufgabe für die nächsten wochen genügen. dennoch herrscht nach abbruch der übung unzufriedenheit. man wisse nicht, warum wir den text sprechen, bzw. gerade so sprechen. aber jedes „so“ ist nicht vorgegeben, sondern kommt aus uns, wir selbst sind der grund dieses sprechens und an uns liegt es, das zu verändern. jemand könnte zum beispiel beschreiben, was er hört, oder was er sieht, die beschreibung wird etwas über seine wahrnehmungsweisen erzählen. jemand könnte zum beispiel hören und die veränderungen im gemeinsamen sprechakt vorschlagen. wer würde das wiederum wahrnehmen? und müsste diese hörbare veränderung besprochen werden, müsste darauf hinge-

memnon, nach seiner Heimkehr aus zehn Jahren Krieg, im Bad mit Netz Schwert Beil. Elektra, zweite Tochter Agamemnons, rettet Orestes, ihren Bruder, vor dem Schwert des Aigisthos und schickt ihn nach Phokis. Zwanzig Jahre lang, Magd unter Mägden im Palast der Mutter, wartet sie auf seine Heimkehr. Zwanzig Jahre lang träumt Klytämnestra den gleichen Traum: eine Schlange saugt Milch und Blut aus ihren Brüsten. Im zwanzigsten Jahr kehrt Orestes heim nach Mykene, erschlägt Aigisthos mit dem Opferbeil, nach ihm seine Mutter, die mit entblößten Brüsten vor ihm steht und um ihr Leben schreit.“²⁴

Zum Material-Steinbruch: Es stellt sich die Frage nach Müllers Verständnis von Mythos und Mythologie. Mythos ist ihm „geronnene **kollektive**“ Erfahrung, „ein Esperanto, eine internationale Sprache, die nicht mehr nur in Europa verstanden wird.“²⁵ Mythos als „ein Aggregat, eine Maschine, an die neue und immer andere Maschinen angeschlossen werden können. Er transportiert die Energie, bis die wachsende Energie den Kulturkreis sprengt.“²⁶ Der Ursprung des Schreibens als ein mythologisch-historischer Glutkern, von wo aus unzählige

wiesen werden, da sie sonst von den meisten nicht wahrgenommen wird, und so kein lernprozess oder keine veränderung stattfinden kann? wer lernt? wer lernt wie? wer lernt was? wie lernen alle gemeinsam das hören von stimmen?

es geht nicht darum, diese oder jene technische anweisung zu geben, sondern ein gefühl dafür zu vermitteln, ein bewusstsein zu schaffen, dass die aufmerksamkeit auf die stimme die zur zeit einzige und wesentliche aufgabe ist. aber es ist kalt, regnerisch, der wind weht, wir hören nicht und schleudern uns mit geknechteten lauten sogenannten sinneinheiten ins gesicht.

um 16.15 uhr leitet keim noch eine halbe stunde dehnübungen an.

die frauen haben mit szeiler gearbeitet, während mertin zugehört hat.

k.b.
10.4.06

körperkontakt wir üben in paaren auf dem schwarzen warmen boden tut gut gestreckt gebogen gestreichelt zu werden und auf den bäuchen der anderen zu liegen wie ein kleiner mensch choreographie impuls kommt von den rändern oft tänzerisch wie die hüften von elvis-the-pelvis dabei kommen wir dem fußballfeld näher auch wenn ich nicht von außen zuschaue weiß ich die bilder die wir formen sind cool beim abwärmen verwachse ich

Verästelungen / Fangarme weg-
führen?

Reflexionen zum Mythos von
Claude Lévi-Strauss und Hans
Blumenberg stehen Müller
nahe: von Lévi-Strauss stammt
die These der doppelten, zu-
gleich historischen und ahistori-
schen Struktur des Mythos; Blu-
menberg stellt fest, dass dem
Mythos ein „Stück hochkarätiger
Arbeit des Logos“ innewohnt.²⁷
Die Natur des Mythos ist also
weitaus logischer und strukturel-
ler, als es die zahlreichen Theo-
rien über den Mythos – das Irra-
tionale schlechthin – vorgeben
wollen.

Müller betreibt mythologische
Genauigkeit: einen Mythos bear-
beiten heisst für ihn, sein Struk-
turgesetz nach allen Möglich-
keiten hin durchzuspielen, ihn
mit aller Konsequenz und Härte
schreibend zu Ende zu denken
(gleich einem Probehandeln mit
finalisierendem schließendem
Gestus). Was für Claude Lévi-
Strauss die eigentliche Leistung
des Mythos ist, nämlich „die
Formulierung einer positiven
Äquivalenzrelation Natur-Kultur,
welche die gelungene Über-
führung der ersten in letztere
aufzeigt“, kann bei Müller nicht
stattfinden.²⁸ In seinen Texten ist
Gesellschaft von Naturzwängen
ununterscheidbar – in früheren
wie in den späteren: „Die Ra-

mit dem
schwarzen grund schwer wer-
den
der kopf wehrt sich.

m.h.
10.4.06

m.w. hat die s-bahn wieder
knapp verpasst. als j.m. in die
runde fragt, ob nun alle, ausser
m.w. anwesend sind, weiss man
bereits, was als nächstes kommt.
austrittserklärung j.m. – eigene
verwirrung und fehlende motiva-
tion, die hauptgründe. sie packt
ihre trainingssachen in einen rie-
sigen plastiksack, man wünscht
sich gegenseitig viel glück für
die zukunft, sie geht.

wir warten noch etwas betrof-
fen bis m.w. kommt, und bege-
ben uns dann auf den hartplatz
am sportgelände. eine übung
zu zweit. gegenseitiges abklop-
fen, entspannen, einen leisen
ton mit hängendem oberkörper
erzeugen, gewicht an den an-
deren abgeben, vertrauen zum
anderen körper aufbauen. die
sonne im rücken – grandios.

danach beginnen wir mit einer
übung im quadrat. es gibt vier
achsen und vier diagonalen. die
jeweils vorderste person gibt
die bewegung an, bei richtung-
wechsel übernimmt wieder die
vorderste, wobei alle immer in
dieselbe richtung blicken. für
eine produktion des nusskna-
ckerprinzen an der staatsoper
wären wir alle vom fleck weg
engagiert geworden. die men-
schen am angrenzenden spiel-
platz und die spaziergänger
nehmen es gelassen, so als
wäre das alltäglich, was wir an
verrenkungen durchmachen.
einzig zwei kinder, die nahe am

serei der Ophelia/Elektra und des *Herakles 13* sind eine Kritik am selbst schon zum Mythos gewordenen Kulturprozess und nur in der Auseinandersetzung mit diesem Denkmuster zu begreifen.“²⁹

Die mythischen Figuren in Müllers Texten sind auf Kollektives hin konzipiert und grundsätzlich durch ihre Integration in den plot (oder dessen Relikte) bestimmt. Sie gehen also aus der Handlung hervor, niemals umgekehrt.³⁰ Auffallend ist die wiederkehrende subtile **Demon-tage** und Dekonstruktion der Musterhelden und -heldinnen: deren Subjektposition wird zerbrochen, das Scheitern ist omnipräsent.

„Wie MAUSER eine Gesellschaft der Grenzüberschreitung, in der ein zum Tod Verurteilter seinen wirklichen Tod auf der Bühne zur kollektiven Erfahrung machen kann, setzt LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN die Katastrophen voraus, an denen die Menschheit arbeitet. Die Landschaft mag ein toter Stern sein, auf dem ein Suchtrupp aus einer anderen Zeit oder aus einem anderen Raum eine Stimme hört und einen Toten findet. Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv. (...)“³¹

zaun stehen und uns zusehen, sind sichtlich irritiert zwischen neugier und angst.

nach dieser vorstellung machen wir eine entspannungsübung am boden, wobei der am boden liegende beim entspannen vom partner durch hochheben und lockern der glieder unterstützt wird. k.b. zerfließt vor mir. ich fühle mich ihr seltsam nahe. wir gehen wie auf wolken richtung zentrale. man spürt eine eigenartige leichtigkeit in der gruppe, so als sei all der „ballast“ abgeworfen.

bis 17.00 lesen wir elektratext, medeamaterial und prometheustext und beginnen mit der textarbeit.

erschreckende erkenntnis über mein verhalten die vergangenen tage und woche: wenn ich den mund öffnete kamen meist nur hundegebellartige aggressive laute heraus, die hauptsächlich wie unkontrollierte schüsse in alle richtungen losgingen. wollte ich mir so meinen platz in der gemeinschaft sichern, oder bin ich ein hundartiges tier, oder muss ich einfach nur besser aufpassen, wie ich mit menschen in extremen situationen umgehe. ein schlechtes gewissen kommt mir hoch, wenn ich an den schnellen abgang der einstigen mitstreiter denke. es ist nicht nur deren schwäche, sondern auch unsere unachtsamkeit.

ich muss in zukunft mehr nachdenken, ähnlich wie beim schachspielen vielleicht, wie ich mich in welcher situation verhalte. immer das zu sagen was man sich im augenblick denkt, mag zwar als tollkühner versuch, immer für die wahrheit einzustehen verstanden werden, und ist zumeist begleitet

Als Kollektivsubjekte jenseits jeglicher Individualität leisten sie die Arbeit von Massen und Generationen. So z.B. Sisyphos, der, verwickelt in eine Interaktion von physisch-ökonomischen Kräften,³² sich am Stein abarbeitet, dabei selbst schon fleischlose Erde und Fels ist oder einer von drei Bausteinen (Mann – Stein – Berg), die die Abnutzung des je anderen bedingen. Diese Sequenz wird in Endlosschleife so oft wiederholt – Stein bergauf / Stein bergab –, dass die Zeit imaginär beschleunigt wird. Sie passiert in der Lebenszeit eines Einzelnen, die zugleich „Erdzeit“ oder überhistorische Zeit (alle Generationen der Erde zusammen genommen und mehr) ist, bis alle Möglichkeiten erschöpft sind.

„Hoffnung und Enttäuschung. Rundung des Steins. Gegenseitige Abnutzung von Mann Stein Berg. Bis zu dem geträumten Höhepunkt: Entlassung des Steins vom erreichten Gipfel in den jenseitigen Abgrund. Oder bis zum gefürchteten Endpunkt der Kraft vor dem nicht mehr erreichbaren Gipfel. Oder bis zu dem denkbaren Nullpunkt: niemand bewegt auf einer Fläche nichts.“³³

Das Verhältnis (Arbeitskraft –

von einem angenehmen ehrgefühl, im Grunde aber ist es nichts als eine egoistische, über die eigenen Fehler hinwegtäuschende Handlung, die ich absolut zum Kotzen finde.

j.k.

10.4.06

Habe gestern schon wieder kein Protokoll geschrieben. Kurze Zusammenfassung: war mal wieder sehr mühsam. Zuerst Yoga mit Markus und dann Gespräch mit Fred und Arne, beide nahmen nicht am Training teil und warteten in Alltagsklamotten auf der Terrasse. Mühsame Diskussion. Auch Jule schaltete sich wieder ein mit ihren Zweifeln und dieser Lebenserfüllung, die sie hier finden möchte. Es endete damit, dass sich Fred und Arne verabschiedeten. Kommentar Josef: es wird wieder ein kommerzieller Weg eingeschlagen, sprich, der einfachste. Dann begann auch noch er mit der Überlegung, dass es für ihn hier immer schwieriger wird, da das Altersgefälle nun weg ist. Es gibt also nur noch ihn und die Jungen. Und man müsse überlegen wie es weitergeht. Total motivierend, Josef.

Probe heute bei schönem Wetter. Am Sportplatz draußen Partnerübungen.

Ach ja, Jule hat sich verabschiedet. Gleich am Anfang der Probe, nahm ihre Sachen und ging. War eigentlich eh klar.

Also, draußen zu zweit – ich mit Mirko. Einer lässt seinen Oberkörper hängen, der andere streicht aus, klopft, massiert; nimmt den anderen auf seine Oberschenkel, wieder lieb ha-

Schwerkraft – körperliche Kraft – Reibung) hebt sich an diesem Nullpunkt auf: jede Möglichkeit ist durchlaufen – sinnlos geworden. Die Situation konsequent zu Ende gedacht, würde die Vernichtung des Menschen bedeuten. Also **Un-Sinn**.

„STEIN SCHERE PAPIER.
STEIN SCHLEIFT SCHERE
SCHERE SCHNEIDET PAPIER
PAPIER SCHLÄGT STEIN.“³⁴

PHILOKTET. Theorie / Praxis

PHILOKTET, den Müller zwischen 1958-64 schrieb und zu seiner „Lehrstück-Versuchsreihe“ zählte,³⁵ vereint in sich Mythos, Lehrstück, politische Fragestellung (bzw. die Infragestellung einer moralisch-ethischen Funktion des Politischen selbst): er entspringt einer Mythologie, entfernt sich von seinem Ursprung – Entspringen ist immer schon Entfernung vom Ursprung – wird, je nach Lesart und Spielmodell, zu einem Lehr-/Lernstück und so unausweichlich zum politischen Gegenstand.

Zur Geschichte: Von allen mythologischen Figuren, die Müller in sein Material aufnimmt, ist

ben (damit meine ich massieren); dann langsam am Arsch nehmen und den anderen hinsetzen. Der streckt die Beine aus und man lässt sein eigenes Gewicht (Becken an Becken) auf den Partner zur Dehnung; dann von vorne an Händen ziehen um zu dehnen. Dann sitzt der Partner am Boden mit angewinkelten Beinen, man selber hinter ihm und nimmt den ganzen Körper auf den eigenen und legt sich zurück. Mirko ist ja einer der leichtesten und ich konnte schon fast nicht mehr atmen, weil er genau auf meinem Bauch lag. Dann auf die Füße – aber noch in der Hocke – stellen, lieb haben, und langsam hochkommen lassen. Dann er bei mir. War sehr angenehm. Dachte eigentlich, Mirko hätte mehr Scheu, aber dem war gar nicht so. Toll.

Dann kurze Besprechung der Übung. Andreas meinte, wir machen so etwas jetzt öfter, einfach um Vertrauen aufzubauen. Weitere Übung: alle stehen am Platz, der erste gibt eine Bewegung vor, die anderen machen mit, bis er dreht und ein anderer, der nun vorne steht die Führung übernimmt. Variation mit der Möglichkeit durch Laufen seine Position zu verändern. War ganz lustig, aber nicht wirklich aufregend. Von Kathie und Mirko kamen viele tänzerische Einlagen, viel Hüftrollen auch von Doreen, haha, wir sind so lustig, und Clelia übernahm die Führung, obwohl sie in der Mitte stand.

Bin etwas genervt.

Letzte Übung wieder zu zweit. Einer liegt schwer am Boden, der andere nimmt Arme, Beine, Kopf und versucht durch Locke-

Philoktet am weitesten vom Pathos der Revolution und Revolte entfernt (weit entfernt auch von Sophokles` Version). Das tragische Personal ist auf die drei Figuren Philoktet, Odysseus, Neoptolemos reduziert. Der mit verwundetem Fuß auf der menschenleeren Insel Lemnos ausgesetzte Philoktet zerstört sich selbst auf ganz unheroische Weise,³⁶ und diese Zerstörung ist ohne Nutzen für eine Gesellschaft im historischen Umbruch. Sophokles hat *PHILOKTET* 409 v.Chr. im Athener Dionysostheater aufführen lassen, als Aufforderung an die Politiker Athens, sich endlich untereinander zu versöhnen und den über zwanzig Jahre andauernden Krieg gegen Sparta zu beenden. Als letzte unentbehrliche Waffe für den Sieg sollten alle Verbannten, vor allem der zum Tode verurteilte und nach Sparta geflüchtete Alkibiades zurückgeholt werden. Der stagnierende kriegerische Konflikt sollte einem neuen Frieden weichen. Heiner Müller sieht seine Fassung als Stück über die sozialistische Revolution in der Stagnation, den sowjetischen Sozialismus (im Kontext der Weltrevolution) im Patt. Der Kampf um Troja ist nur ein Zeichen dafür. Müller verändert den Mythos,

den anderen dazu zu bringen, jegliche Kontrolle abzugeben. Kurze Pause, dann Lesen der ersten drei Texte: Elektratext, Prometheus und Medeamaterial.

Gingen zur S-Bahn um 16.50 Uhr. Am Bahnsteig meinte Andreas, dass wir nach Ostern alle unsere Protokolle mitbringen und quasi auf einen Haufen legen könnten, also lesen und austauschen. Uff.

(...)

a.p.

10.4.06

18. tag. szeiler trifft sich um 14 uhr mit mertin und büchel in hietzing. höschele ist nicht da, winkel ebenso.

nachdem alle auf der toilette waren, und bevor die probe beginnt, setzt melchert an: sind jetzt alle da? ich muss etwas mitteilen. ich höre auf mit der arbeit. sie sei selbst schon derart verwirrt, sie bringe hier nichts auf die reihe, möchte nicht länger mit einer solchen negativen energie bei den proben herumstehen, also lässt sie es besser. natürlich trage die arbeit hier nicht zu einer klärung ihres zustandes bei, im gegenteil – und auf mich bezogen: jetzt sei auch noch der chor als arbeitsfeld weggefallen. ich: jule, ich habe gestern lediglich gesagt, dass „ich“ nicht vom chor spreche, aber auf deine frage, ob wir hier am chor arbeiten, habe ich zu dir gesagt: natürlich.

nach dem folgenden gespräch verabschiede ich sie mit dem hinweis: du hast ja unsere telefonnummern, und solltest du eine wohnung oder sonst etwas

entmythologisiert die Folie, indem er in seiner Fassung den jungen Neoptolemos dem Philoktet das Schwert in den Rücken rammen lässt, als dieser den Odysseus töten will. Am Ende steht also der Mord an Philoktet und die (politische) Instrumentalisierung seiner Leiche. „Dieser Umgang mit dem mythologischen Material ist auf einer ersten Ebene strikt entmythologisierend und auf Radikalisierung des Grundkonfliktes angelegt“,³⁷ denn an die Stelle der göttlichen Providenz tritt schiere, von Überlebenszwang diktierte Pragmatik. Philoktet ist nur als politische Person, als Funktionsträger von Interesse – seine Mannschaft verweigert ohne ihn den Kampf, anders als bei Sophokles, wo Philoktet unentbehrlich für die Eroberung Trojas ist. Nicht mehr die Person und ihr Schicksal stehen hier im Zentrum, der Mythos (oder das, was davon übrig ist) geht als Erzählung über jegliche Einzelinteressen hinweg.

Mich interessiert im Zusammenhang Text / Lehrstück / Theaterpraxis der Aspekt **SPRACHGEWALT**: Milena Massalongo bezeichnet Heiner Müllers *PHILOKTE*T als eine der radikalsten Verfremdungen der **Gewaltfrage** des 20. Jahrhunderts, weil er „die Durchschaubarkeit

brauchen, ruf einfach an, und vielleicht, wenn zeit vergangen ist, kommst du wieder hier heraus, siehst dir die proben an – es steht dir alles offen. dann geht sie.

kurze zeit später kommt winkel, höschele fehlt weiterhin ohne kommentar oder mitteilung, wir schreiben ihn hiermit für diese arbeit ab.

am hartplatz schlage ich zweierpaare vor, gegenseitiges massieren und kneten, auch am boden, dann zum ersten mal das spiel, wo jeweils die äusserste person des verbundes eine bewegung führt, welche bei drehung von der nächst äussersten abgenommen und verändert weitergeführt wird. enormer spass, tolle bewegungen, weite räume einnehmend. winkel bereitet bis morgen eine bewegungsabfolge für alle vor.

k.b.
12.4.06

clélia lehrt uns schrittfolge mit mimik
augen/mund weit aufgerissen
im schwimmbecken sind wir showreif
chorlesen – slow motion
2 fronten vertauschte rollen
der blick beim gehen fixiert ein kreuz aus schatten auf der wand
am andern ende der turnhalle
josef steht darunter m, m und a
sitzen hocken
und lesen VERKOMMENES UFER
der kontrast ist schön: schwarzes
kreuz – oben – eine stehende gestalt und drei hockende – unten –
umgeben von grell-weißer aura

der Gewalt in Frage und die Mittel zu ihrer Lösung indirekt **auf die Probe** stellt.“³⁸ Die Gewaltfrage wird verfremdet, sobald sie sich von der eigenen (physischen, rechtlichen) Sphäre in eine andere Sphäre begibt – in die Sphäre der Sprache, die im Grunde genommen der Gewalt vollkommen unzulänglich ist. Massalongo inspiziert das Verhältnis Gewalt – Wahrheit – Lüge. Wenn das letztmögliche gewaltfreie Mittel zur Schlichtung von zwischenmenschlichen Konflikten die Sphäre der Vermittlung und darin die „Unterredung“ ist, wenn Wahrheit also nicht mehr ausreicht, wird die Lüge zum konkretesten Sprechakt.³⁹ In der gewaltlosen Sphäre menschlicher Übereinkunft ist die Lüge prinzipiell straflos – es gibt auf Erden wohl keine Gesetzgebung, die sie ursprünglich bestraft.

Odysseus ist im Text eindeutig diejenige Figur, die sich die Macht der Sprache bewusst macht und einsetzt. Odysseus ist der einzige, „der die schwierige Übersetzung der Frage nach dem Wesen der Dinge in die Frage nach der Wirkung“ versucht. Zwar kennt ihn jeder als den Listigen, den Betrüger – doch er lügt nicht, denn wenn er „spricht, weiß man, daß man weniger auf das achten muß,

weiße flecken bleiben als die männer weg sind
gespräch im westend: es dreht sich um kulturfuzzi-anruf und trinkgelderpressungsangebot
mit zeitdruck
BÖOTIEN
wir sind beschlussunfähig weil unvollzählig
die irritation wird wellen schlagen?
im saftladen – ein gutes zeichen
– wir machen unsere sache ohne
arschkriechen.

m.h.
12.4.06

wir hören ddr-lieder. thai-chi aufwärmtraining mit form. im turnsaal ist es noch immer saukalt. c.c. leitet die choreografie mit den vier seiten und den diagonalen. auch heute gibt es keine schonung der gruppe.

sie zeigt die choreografie, die sehr mit emotionalen gesten arbeitet und mit vielen details und schwer verständlichen gesichtsausdrücken gespickt ist, zweimal vor. danach versuchen wir es gemeinsam einige male. ein gefühl wie in einer geisterbahn stellt sich bei mir ein, nur dass ich selbst der geist bin. das problem ist, dass sie über vorgegebene mimikteile versucht, emotionale handlungen hervorzurufen. das erinnert mich an stellproben am theater. vom ansatz her versuchen wir in diesem probenprozess allerdings unemotional zu agieren, was eine emotionalität auf einer anderen ebene erzeugen kann.
als wir die gruppe in zuschauer und akteure teilen, wird vor al-

was er sagt, als darauf, wozu er es sagt. Das spitzt die Aufmerksamkeit zu.“ Odysseus geht strategisch vor, er hat den anderen gegenüber einen Vorsprung, weil er „versucht, nicht im Netz seiner eigenen Worte gefangenzubleiben.“⁴⁰ Begreift man *PHILOKTET* als Lehrstück, ist Odysseus darin der Einzige, der sich die Dinge handhabbar macht, somit „der einzige, der lernt, indem er versucht mit denen umzugehen, die jenes praktische Denken nicht lernen wollen und mit einer brauchbaren Wahrheit nicht *einverstanden* sind.“⁴¹

Zur Praxis: *PHILOKTET* war einer der längeren Antikentexte, mit dem bei JDT 2007 gearbeitet wurde. Beim Memorieren und Ausprobieren mit diesem Text wurden zunächst die Rollen immer wieder vertauscht, jeder SpielerIn nahm mehr als einmal die Position des Philoktet, des Odysseus, des Neoptolemos ein. Aus der Konstellation und aus den Anlagen im Text kristallisierte sich im Lauf der Zeit heraus, wer was wie sprechen würde. Für chorisches Sprechen bot sich der Text (Dialoge im Blankvers) weniger an.⁴²

In einer Email vom 12.11.2007, Betreff: *Wahrheit genügt nicht*, schreibe ich an meinen Kolle-

lem bei den mimik-teilen laut gelacht. c.c. – sie wollte etwas lustiges machen. dann versuchen wir, auf wunsch von c.c. die choreografie im schwimmbecken.

nach der pause treffen wir uns wieder im turnsaal, wo wir gemeinsam durch den raum gehen, mit der option, wenn einer sitzt, sitzen alle, wenn einer stehenbleibt, bleiben alle stehen, das tempo das angegeben wird, ist durchzuhalten.

die gruppe ist nun klein und übersichtlich. auch fällt niemand bei den übungen gänzlich aus der reihe. j.sz., der diese übung mitmacht, hat sichtlich spass dabei.

danach gehen die frauen in zeitlupe auf die männer zu, während diese den ersten teil des medeamaterials gemeinsam sprechen.

k.b. allen voran, in einem tempo, bei dem die übrigen nicht mithalten können, gefolgt von c.c. und d.u., schlussendlich j.k. und ich im gleichschritt, den männern entgegen. während ich vor mir k.b., zuckend und schaukelnd die beine zeitweise überkreuzt und zweimal beinahe stürzend, vor mir sehe, versuche ich mich zu trösten, dass es um meine balance gar nicht so schlimm bestimmt ist. trotzdem fällt es mir schwer, beim heben des einen fusses, das gewicht am anderen richtig zu verlagern. ständig auf der suche nach einem zentrum, konzentriert auf die gleichmässige geschwindigkeit, auf den text und auf das beobachtet werden, verschwindet der fixierte punkt vor meinen augen im nichts. nach ca. vierzig minuten, haben wir die länge des turnsaales durchgangen. wir frauen nun erlöst, hören die kritik von j.sz.

gen Pronegg:

„beim lesen vom massalongo-text 'für eine andere darstellung des opfers' habe ich an einer stelle gestutzt: sie schreibt über odysseus /(...) er versucht, nicht im netz seiner eigenen worte gefangen zu bleiben. sprache dient ihm, um in die situation einzugreifen, mit dem klaren bewusstsein davon, dass sprache letztlich zugleich das ist, was die situation als solche beschreibt./ ich frage mich wie „zufällig“ die rollenaufteilung/ /unter euch dreien – du-odysseus, melanie-neoptolemos, markus-philoktet – damals war... jeder spielt seine rolle und sich selbst(?) abgesehen davon ist der punkt mit der sprache genau das, was wir versuchen sollten in unserer arbeit. und insofern bin ich für die rollen- und perspektivverschiebungen, ausgehend von Philoktet, jeder kennt den text zu großen teilen, am besten den ganzen, und kann den stand- und sichtpunkt durch die sprache beliebig wechseln.“

Wenn ich nach der mehr oder weniger zufälligen „Rollenaufteilung“ frage, geht es mir sicher nicht um eine psychologisierende Ent-Sprechung zwischen Figur und SpielerIn – eher darum, was der Text im Einzelnen aus-

an, während wir versuchen, die verkrampfungen abzuschütteln. danach wechseln wir in das schwimmbecken, wo wir nocheinmal c.c.'s und m.w.'s choreografie probieren.

am heimweg bekommt a.p. einen anruf von f.b., welcher wiederum von herrn mattheiß angerufen worden war. wir fahren daraufhin ins café westend zur lagebesprechung.

c.c. hat die frühere s-bahn genommen, kommt darum nicht mit uns.

a.p. – „wir bekommen zweimal vierzigtausend euro unter folgenden bedingungen – wir arbeiten gemeinsam mit dem stadttheater, und unsere arbeit findet in wien statt, in der stadt des Kindes. j.sz. soll mattheiß heute abend zurückrufen um zu bestätigen, dass wir das geld annehmen“ – so in etwa. man ist sich über die frechheit dieses vorgehens einig. beschluss – j.sz. ruft f.b. an, welcher wiederum herrn mattheiß ausrichten soll, dass man schriftlich über eine auszahlung informiert werden will.

ich gehe etwas früher, da mein kopf von der grippe zu platzen droht.

a.p.

23.4.06

(...)

ein diskussionsbeitrag

in wien erfüllt das theater eine einzige aufgabe: es verkauft abendunterhaltung.

der tägliche konkurrenzdruck der vierhundert theaterverkaufsstätten untereinander und dieser mit anderen unterhaltungsmedien lässt die amüsierkästen

löste und wie im Spiel bestimmte Haltungen zutage traten.

Die Verknüpfung der Überlegungen von Massalongo mit den während den Philoktet-Proben notierten Reflexionen und aufgeworfenen Fragen bietet sich an. So die Frage und Suche nach der **Lücke im System**, für die im Text der stinkende Fuß, die Wunde des Philoktet steht. Müller schreibt davon 1983 im Brief an Dimiter Gotscheff:

„In der Zeit, die dem Schmerz gehört, wird der Mann zur Fußnote, brüllender Kommentar des kranken Glieds. Die Wunde kann als Waffe eingesetzt werden, weil der Fuß das Loch im Netz bezeichnet, die Lücke im System, den immer neu zu erobernden Freiraum zwischen Tier und Maschine, in dem die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft aufscheint. Der hinkende Vogel verfremdet den Flug. Die Tragödie geht leer aus.“⁴³

Die Lücke / der Fehler im System als utopischer Freiraum menschlicher Gemeinschaft. Kann diese Leerstelle ausfindig gemacht werden, wenn sich jeder SpielerIn sprachlich klug (wie Odysseus) verhält und die eigene Lage in weiterem Kontext zu reflektieren versucht?

auf ihrer Suche nach neuen Vermarktungsstrategien auf die Verpackung des „experiments“ zurückgreifen: keine biedere Tanzdarbietung, die nicht als Laborversuch angepriesen werden müsste, keine Uraufführung eines Theaterstückes, ohne dass der schwerfälligste Apparat als moderne Versuchsanstalt präsentiert wird. Erfindungen und Erfahrungen aus anderen historischen Kontexten werden eintheatert, jeweils aktuelle Effekte und Sensationen ausgestellt – unsere Bühnen können mittlerweile alles aufführen. Die Verkaufsideen zur Hebung der Amüsierkraft sind keineswegs resultatlos geblieben, die jährliche Präsentation der Auslastungszahlen ist für unsere Krämer der Kunst noch immer der schlagendste Beweis für ihre Qualifikation.

Theater ist keine Tätigkeit, die man berechnen kann, je mehr es kalkuliert, desto wirkungsloser wird es. Spielen ist ein verantwortungsloser Akt. Kommerzialisiertes Spiel ist kein Spiel mehr, sondern goldener Ernst.

Das einzig produktive Verhältnis zwischen Spieler und Publikum ist das des Konfliktes. Es gibt dabei keine demokratische Tradition und kein emanzipiertes Publikum. Die Kritik orientiert Publikum und Produzenten auf den Erfolg, sie behauptet das Primat des Ästhetischen vor dem Sozialen, des Gefälligen vor dem Konstruktiven, des Besonderen vor dem Nachahmbaren. Das Auseinanderfallen von Erfolg und Wirkung ist in unseren Theatern die Norm.

In jedem Zeitungsartikel, der mit Theater zu tun hat, wird eine ge-

Die starre ausschließende Position (den Nullpunkt des Philoktet) am Rande einer Stadt (auf einer Insel) zu beziehen, Bestehendes zu kritisieren ohne in medias res zu gehen, ist im Gestus hohl und wirkungslos (fast Stillstand und Nicht-Handeln).

Geht es darum, (gruppeninterne) Konflikte und Fragestellungen aus dem Arbeitsprozess auf die gesellschaftliche und (kultur-)politische Situation außerhalb des Probenprozesses hinzudenken / anzuwenden? Mit und durch Sprache in die Situation einzugreifen, sie zu beschreiben, verschiedene Perspektiven einnehmend um einen klaren – nicht den einzig und ausschließlichen – Standpunkt zu beziehen...

Eine **Sprache finden**, „die gegenüber der Gesellschaft, in der wir leben, zum Argument wird, da sie die Wunde, an der diese krankt, die sie verdrängt, öffnet. Der Riß, der durch die Gesellschaft geht, als ein Raum der Kunst.“⁴⁴ Ist durch die (tragische) Sprache eine Macht gegenüber der politischen Macht gegeben, eine Macht, die den psychischen Zerstörungen entgegenwirkt?

Zur Form: „Die Tragödie geht leer aus.“⁴⁵ *PHILOKTET* ist eher

neration neuer Leute beschworen oder durch Drohungen gefügig gemacht, die Produktionsbedingungen der arbeitsteiligen Unterhaltungsapparatur ernst zu nehmen.

Der Amusementbetrieb zeitigt jedoch auch sein gutes: der Schauspieler verkommt. Das abendländische Theater hatte zur Zeit seiner Entstehung deshalb eine bedeutende gesellschaftliche Stellung, weil der Berufsschauspieler noch nicht erfunden war. Dieser hat sich besonders in Wien zu einem haltungslosen Routinier entwickelt, der die Sicherheit zu seinem höchsten Gut erhoben hat und demgemäß seine Lebensführung bestimmt.

Ein Traum: damit etwas kommt, muss etwas gehen. Das Burgtheater, das Tanzquartier Wien und die Musical-Bühnen werden dem österreichischen Wirtschaftsministerium unterstellt. Dem Volkstheater, der Josefstadt und allen anderen Mittel- und Kleinbühnen Wiens werden die öffentlichen Subventionen gestrichen. Unterstützt werden in Zukunft jene Gruppierungen, die es ablehnen, arbeitsteilige Kleinstrukturen zu etablieren, und die auf einer Arbeitsweise der Ausnahme beharren.

Die in den letzten Jahren durchgeführte Reform der Wiener Theaterstruktur gleicht der Tätigkeit eines Arztes, der an einem Krebspatienten eine Hühneraugenoperation durchführt.

THAETERON. Wien. April 2006. THAETERON probt seit Beginn 2006 in der Stadt des Kindes an dem Heiner-Müller-Projekt „Jenseits des Todes“.

eine tragische Satire. Spätestens da, wo Odysseus den ermordeten Philoktet schultert und in seinen Besitz nimmt, wird die Tragödie zur Farce, „durch den Gedankensprung des Odysseus von der Unersetzlichkeit des lebenden zur Verwertung des toten Philoktet, mit dem eine neue Spezies die Bühne betritt, das politische Tier.“⁴⁶ Der menschliche Körper wird noch als Leiche durch den Funktionär (Odysseus) d.h. durch den „Staat“ verwaltet und verwertet – im besten bio-politischen Sinne: die Staatsmaschinerie hat „auch noch die Toten im Griff.“⁴⁷ In den 1980er Jahren macht die (von Schiller kommende) Bezeichnung „tragische Satire“ für Müller strategisch gesehen Sinn, insofern er der Tragödie noch „die positive Kraft“ zuspricht, „zur Überwindung der instrumentellen Rationalität und dem Projekt Gattungsgemeinschaft beizutragen.“⁴⁸ Das Projekt Gattungsgemeinschaft setzt Arbeit am Gattungsbewusstsein voraus: des Menschen für die Demokratie und gegen deren beständige Aushöhlung im Zeitalter von Kapitalismus, Wirtschaftspolitik und nuklearen Machtkämpfen. Zugleich ändert sich in dieser Zeit aber sein Umgang mit antiken Stoffen – anstelle einer

m.k.

geschrieben, irgendwann im mai 2006 zwischen dem wiener westbahnhof und der wiener stadtbibliothek

was am ende von einer theaterarbeit übrig bleibt, ist das geschriebene. das ist in der bildenden kunst anders. der maler hat am ende seiner arbeit etwas greifbares in der hand, das über jahrhunderte herumgereicht werden kann. im film verhält es sich ähnlich. einzig die farben in der malerei, die ton- und die bildqualität im film verändern sich, wenn das künstlerische gut nicht gemäß konserviert wird. das theater arbeitet mit erinnerungen. gemachte erfahrungen werden von den beteiligten, wenn sie einmal tot sind, ins grab mitgenommen. der boden ist voll von solchen theatralen erinnerungen. das diesseitige bewegt sich gleichsam auf theatral kontaminierten böden.

nicht zu schreiben im theater kommt einem verschwinden gleich. ich habe lange überlegt, ob ich diese theatrale arbeit beschriften soll. ich bin ein ängstlicher typ. konsequenterweise arbeite ich, indem ich schreibe, gegen mein verschwinden in dieser arbeit an. betrug? vielleicht. die hosen voll? ja! ich könnte über diesen zustand schreien! wie kann ich diesen schrei anhand einer buchstabenkombination dem leser wiederhörbar/erlebbar machen? in den comics wird der schrei mit der buchstabenkombination „aaaaa“ oder mit „aah“ ausgedrückt. dieses aneinanderfügen funktioniert aber nur als wiedererkennbarer code. ich bin geübt im comiclesen und die buchsta-

Der Wille die Gattung (Tragödie) zu Ende zu bringen, ihrer habhaft zu werden im Sinne einer Durchrationalisierung, zeitigt eine gewisse Brutalität, einen finalisierenden Gestus. Das Schreiben als Gratwanderung. Der Grat verläuft zwischen hier den großen Erzählungen der

Oralkultur / Mythen
(*jenseits*), und dort
der Geschichte
und Theoriebildung
im Dienste der
Schriftkultur / Li-
teratur (*diesseits*).
Schreibweisen
des Dazwischen
als Grenzgänge
mit Potential zur
Sprengung. Keine
Kategorisierung
oder Festschrei-
bung durch Regel-
werke.

Durchrationalisierung, passiert
eine Übermalung. Der Akt des
Erinnerns und Bearbeitens als
Übermalung: der Autor schreibt
über Texten, über bereits exis-
tenten Texten. 1981 sagt Müller
in einem Gespräch:

„Ich möchte heute kein antikes
Stück, keine Bearbeitung eines
antiken Stoffs mehr schreiben.
Aber in den frühen sechziger
Jahren konnte man kein Stück
über den Stalinismus schreiben.
Man brauchte diese Art von Mo-
dell, wenn man die wirklichen
Fragen stellen wollte. Die Leute
hier [im Osten] verstehen das
sehr schnell. Aber im Westen
liest sich das vielleicht einfach
wie eine seltsame Geschichte,
wie eine bloße Neufassung des
antiken Dramas. Das könnte of-
fensichtlich ein Problem sein.“⁴⁹

1990 ist mit dem totalen, welt-
weiten Sieg des Kapitalismus
das Gegenteil seiner Vorstellung
von Kommunismus als Chan-
cengleichheit für alle erreicht:
„die endgültige Schließung der
Weltgeschichte, die auch die
Tragödie überflüssig macht.“⁵⁰
Das Modell Tragödie greift nicht
mehr: Müller hat es bei sich zu
Ende gebracht, durchgearbeitet.
„Die Tragödie öffnet die Wun-
de.“⁵¹

Auf dem Theater sah Müller sei-

benkombination „aaaa“ drückt
aus, das sagt mir die erfahrung,
dass diese figur jetzt schreit. es
ist aber noch lange kein wirkli-
ches schreien. zum schrei ge-
hört mehr als nur eine aneinan-
derreihung von buchstaben, ein
durch die ratio wiedererkennba-
rer code.

die wut, der zorn wird in der
comicsprache häufig mit „rrrr“
oder mit „grrr“ ausgedrückt.
manchmal wird hinter dem „r“
auch noch ein „h“ angefügt. das
ergebnis ist dann ein „grrrh“.
diese buchstabenkombination
und die dazugehörige zeich-
nung informiert mich über die
gefühlswelt der dargestellten
figur. manchmal sagt es auch
etwas über die situation aus, in
der sich diese figur befindet. ich
weiss aber nichts über die inten-
sität und den charakter der aus-
gedrückten wut. als geschriebe-
nes bleibt es für den leser eine
information, die nicht den tat-
sächlich gelebten wutcharakter
der jeweiligen figur wiedergibt.
der leser wird sich durch seine
gemachten erfahrungen assozi-
ativ diesen wutcharakter aneig-
nen, indem er sich an ähnliche
situationen erinnert, die er in
seinem leben erlebt hat. er lernt
nichts dazu, indem er nur liest
und nicht hört. die schrift impli-
ziert das ungehörte. das schrei-
ben arbeitet mit dem nichthör-
baren. „aaaa“ = a+a+a+a+a,
es ist nicht mehr und nicht we-
niger. die intensität, sprich die
hörbarkeit von den „a“s und den
„+“ bleibt mir aber als leser ver-
borgten. ähnlich verhält es sich
bei den beschreibungen von
theatralen arbeiten. das hör-
und sichtbare einer theatralen
arbeit, bleibt im verschriftlichen
ungehört, indem die schrift den

nen Text erstmals eingelöst in der Inszenierung von Gotscheff, da wo der theatralen Arbeit die Spur des stalinistischen Regimes eingebrannt war und die psychisch-physische Erfahrung der Politik, der Geschichte die Künstler aus einer Not heraus agieren ließ:

„1982 gelang eine Aufführung, die Heiner Müller zutiefst traf. In Bulgarien konnten drei Schauspieler auf der Bühne erzählen, was sie unter der immer wieder regenerierten stalinistischen Parteiführung erfahren hatten. Ihre Körper tanzten den Ausbruch ihres Gedächtnisses. Um Mitternacht auf leerer Bühne gegenüber dem leeren Zuschauerraum, die Zuschauer verteilt auf der Bühne an den Seiten. Eine Manifestation der **Stille** gegenüber dem Rauschen der **Leere**.“⁵²

LEHRSTÜCKANSATZ

nach Brecht:

Versuch einer Theorie

Brechts Gedanken und Notizen über das Lehrstück umfassen ein weites Feld. Sie sind Ausdruck des politisch-utopischen Denkens und von ihm anvisierten **Theaters der Zukunft**, des-

gestus bzw. die anatomie des jeweiligen momentanen agierens nur rational in der Erinnerung an das Ereignis wiedergibt. die Schrift als retardierendes Medium kann das Schließen des Kehlkopfes, das nach Atem ringende Agieren nicht wieder erlebbar machen. was von einer Theaterarbeit bleibt, ist dann ein verschriftlichtes und fleischloses kombinieren von Buchstaben. rückblickend beschäftigen sich dann die Theaterwissenschaftler mit den „a“s und „r“s, bestenfalls auch mit den „h“s. unberücksichtigt bleiben in dieser Behandlung die „+“. die Konsistenz des Kehlkopfes, die der Luftröhre, die des Schließmuskels und anderer für eine Theaterarbeit grundsätzlich wichtigen Dinge sind dann nicht mehr nachlesbar, bleiben für immer ungehört. das/der p(l)u(l)s scheint nirgends mehr auf.

häufig werden in der Theater-szene künstlerische Arbeiten dokumentiert. wie wild werden die unterschiedlichsten Medien dafür in Anspruch genommen, von der Videokamera bis zum fototauglichen Handy. alles wird wie vor einer Apokalypse stehend als Dokumentationshilfsmittel eingesetzt. die Angst vor dem Verschwinden ist groß. kein Dokumentationsmedium wird in Frage gestellt. weder die Schrift noch irgendwelche digitalen Medien werden hinterfragt. alles wird eingesetzt, um dem Tod zu entgehen. auch ich habe, liebe „a“, „r“ und bestenfalls „h“ – Leser, diese Angst. am liebsten würde ich meine Kollegen, die Stadt des Kindes, die Lichtverhältnisse und was so alles zu dieser Theaterarbeit dazugehört als Madame Tussaud Plastik ver-

sen zentraler Gedanke die Aufhebung der Arbeitsteiligkeit und der spezifischen Rollenzuordnungen von Zuschauer, Schauspieler und Autor ist.

Brecht selbst hat zum Lehrstückansatz nur wenige, ziemlich summarische Versuche formuliert, eine Theorie müsste daher aus der Gesamtheit aller zugänglichen Äußerungen erschlossen werden. Dieser Aufgabe nahmen sich in den 1960er Jahren zwei Studenten der Literaturwissenschaft an, einer davon war Reiner Steinweg. Er beschreibt den Beginn dieses mehrjährigen Forschungsprojekts (1964-68) als Entdeckung: Brecht, einer der bekanntesten Theaterschriftsteller des 20. Jahrhunderts, hatte Stücke hinterlassen, die konzipiert waren für die Selbstverständigung der Spielenden, und nicht für die Bühne – so genannte Lehrstücke.

Es geht – konkret auch in der Praxis von JDT – um die Aufhebung der Trennung von Zuschauer und Schauspieler, als Verweigerung eines gängigen Theaterbegriffs, der Schau statt Spiel verlangt, und als konsequente Weiterführung des Brechtschen Lehrstückansatzes:

ewigen, dass das ganze auch für die nachgeborenen greifbar wird/bleibt. aber kein medium kann dem theatralen akt auch nur annähernd gerecht werden. was bleibt, sind lückenhafte ungenauigkeiten. das dokumentieren wird dann interessant, wenn die leerstellen (das nichtdokumentierte) gesichtet wird. aber wie können die lücken lücken bleiben, ohne dass man sie mit dokumentiertem wieder auszufüllen versucht? wie kann nichtdokumentiertes gesichtet werden? die frage nach der dokumentierbarkeit von leerstellen bleibt. was ich tun werde, ist das, was ich bisher getan habe. ich will nicht lernen!!! also kitte ich weiterhin die leerstellen. nicht beschreibbares wird erbarmungslos „grrrh“ weiter verschriftlicht, so dass jegliches tun ungehört bleibt. bis bald ihr nachgeborenen! die apokalypse bleibt ein fakt!

(...)

a.p.

3.7.06

man lernt nicht gern freiwillig.
gespräch mit josef szeiler

pronegg: wie würdest du den beginn von jenseits des todes beschreiben?

szeiler: in dem gesellschaftlichen produktionswahn, in der beschleunigung in der wir uns befinden, interessieren mich arbeitsprozesse, die scheinbar nicht funktionieren. und diesen moment könnte man als qualität begreifen.

jeder von uns, auch jeder der mittlerweile ausgeschiedenen, hat konkrete vorstellungen, wie

„Der größte Fehler wäre das Grotteske. Wären es Leute in weißen Arbeitsanzügen – bald drei, bald zwei, alles sehr ernst, so wie Akrobaten sehr ernst sind, und sie, nicht Clowns sind die Vorbilder –, dann können die Vorgänge einfach wie Zeremonien absolviert werden. Zorn oder Reue als Handgriffe. Der Furchtbare darf überhaupt keine Figur sein, sondern ich oder ein anderer. Wie eben jeder in der Lage wäre. **So wie Leser lesen, sollen diese Spieler spielen**, indem keiner einen bestimmten für sich oder ihn spielt, sondern alle bestrebt sind, die wenigen Grundgedanken herauszustellen wie eine Fußballmannschaft. (...) Alle müssen *so agieren, als dächten sie an anderes: nämlich das Ganze.*“⁵³

Die Herangehensweise von JDT lässt sich tatsächlich mit der von FußballspielerInnen vergleichen, die Aufstellungen und Bewegungsabläufe im Training praktizieren, die dann im Match stets neu gefunden und der gegenwärtigen Situation angepasst werden müssen.⁵⁴ Brecht hat im sportlichen Spiel, in der Dynamik des Spiels ein brauchbares Modell für ein neues Theater gesehen, worin vielleicht eine Nähe zur *agonalen* (Wettkampf-) Struktur der anti-

theater sein soll, und sei es nur die, dass etwas weiterzugehen hat in der arbeit. die grösste angst haben die menschen vor einer leere, oder dass man vor dem sogenannten nichts steht. das ist der alptraum. jetzt ist es nicht so, dass mich das nicht auch befällt, aber in der kunst ist ein wesentlicher moment, die leere zuzulassen. das passiert aber meistens unfreiwillig.

pronegg: kann man sich überhaupt entleeren, eine leere schaffen? ist man nicht derart angefüllt, dass man eine leere gar nicht zulassen kann?

szeiler: das passiert einem spätestens dann, wenn man nicht mehr weiter weiss.

pronegg: und sofort macht man wieder etwas...

szeiler: ...oder eben nicht.

pronegg: wenn ich mit anderen probiere, wie jetzt bei „jenseits des todes“, gelingt es mir kaum, solche momente einer leeren zeit zuzulassen, denn jemand anderer oder etwas in mir füllt sie sofort wieder aus. ich müsste mich also erst all meiner gängigen sinn-produktionen entledigen...

szeiler: ...ich glaube nicht, dass das geht. die frage ist: wie gehst du mit den sogenannten ergebnissen eines prozesses um? und das ist in einer gruppe viel schwieriger als bei einem einzelkünstler. du kennst die geschichte von giacometti, der in genf ein zimmer gemietet und dort eine schwere krise erlitten hat. alles, was er an skulpturen

„Eine Fußballmannschaft ist ein komplexes dynamisches System von Spielern, die durch Funktionen (z.B. Stürmer, Verteidiger) und Konfigurationen (z.B. Spielaufstellung) unterschieden sind. Sie erzeugen kollektive Verhaltensmuster, die sich an Ordnungsparamete-

tern orientieren. So sind erfolgreiche Teams hochgradig korreliert (d.h. anschaulich gesprochen aufeinander eingestellt bzw. 'eingespielt'), motiviert und sich ihres kollektiven Könnens und Ziels bewusst. Ein Trainer kann diesen gemeinsamen 'Teamgeist' inspirieren, aber nicht von außen diktieren. Er ist daher ein emergentes kollektives Phänomen, zu dem ein guter Coach die geeigneten Nebenbedingungen setzen kann, damit er sich von selbst entwickelt – nicht mehr und nicht weniger. (...)

Die nicht-lineare Dynamik eines Fußballspiels mit ihren komplexen Wechselwirkungen der einzelnen Spieler ist durch Phasenübergänge zwischen Spielsituationen bestimmt, die vom stabilen

ken Tragödie liegt. Das Element des Agons entstehen jede ethisch-ästhetisch-psychologische Fassung außer Kraft setzen und jene reine Dimension der Praxis andeuten, die für Brecht und noch mehr für Müller wesentlich ist. Für beide kann das Spiel als Modell für den Umgang mit Geschichte gelten.⁵⁵

Eine utopische Hoffnung Brechts war es, dass die Gesellschaft allmählich eine sozialistische kommunistische werden würde (ein klassenloser Staat, der kein Staat mehr ist – in diesem kann jeder Staatsmann sein), in der das Lehrstücktheater als die höchste Form des Theaters zum Zug käme. So gesehen lag im Lehrstücktheater eine **Utopie** von **Theater** verborgen.⁵⁶

Die für mich interessanteste Beschreibung von Steinwegs empirischer Brecht-Forschung, ist jene, die er selbst auf Tonband spricht, nachzulesen im Dokumentationsentwurf „Tod des Hektor“ von Aziza Haas.⁵⁷ Steinweg ist in Wien, im Jahr 1987 unterwegs zu einem Symposium, das im Zuge der Arbeit „Tod des Hektor“ von TheaterAngelusNovus stattfindet. Er spricht im Gehen, Treppensteigen in Begleitung des Theaterwissenschaftlers Hans-Thies Lehmann, der zuhört. Die Stichworte der

geschaffen hat, hat er wieder zerschlagen und müll daraus gemacht. am heutigen kunstmarkt wären das teure meisterwerke, für ihn aber war es arsch. der moment, dass man alles zerschlägt und immer wieder weitermacht, ist aber in einer arbeitsgruppe sehr viel komplexer, hängt von ungleich mehr komponenten ab. wie gehst du damit um, wenn die gruppe eine krise hat?

pronegg: ein klassischer bildender künstler steht einem stofflichen werk gegenüber, das er zerstören kann, wobei er vielleicht noch im akt der zerstörung etwas lernt. was können theatermenschen zerstören, das ihnen auch einen solchen emanzipatorischen und reinigenden moment ermöglicht? dazu kommt, dass bei proben ein solcher akt selten von mir selbst bewusst gesetzt wird, sondern von anderen, und das meist auch nicht bewusst. wie kann das theater da die funktion der entleerung erfüllen?

szeiler: das geht nur in der praxis. wir reagieren nach einer improvisation doch so, dass wir sagen: das war scheisse! – aus welchen gründen auch immer. aber morgen oder übermorgen oder nächste woche gibt es eine neue improvisation. die ist dann vielleicht auch wieder scheisse...

pronegg: ...weil jeder für sich bereits die gründe weiss, warum diese probe nicht funktionieren kann...

szeiler: ...genau, und das ist das problem. ausserdem sind wir

Beschreibung: *Obsession, Entscheidung, Entdeckung, Rekonstruktion, Produkte, Diskussionen, Erfahrungen, Defizite.*

Zur eingangs erwähnten Entdeckung kommt eine zweite hinzu: Das Lehrstück enthält keine Lehre und will weder Wissen noch Einsichten vermitteln. Es lehrt, die Wirklichkeit genauer wahrzunehmen.⁵⁸

Die zentrale Kategorie des Lehrstücks (oder Lernstücks) ist die körperliche Haltung – was ein/e SpielerIn mit diesen Texten macht, wenn er/sie sie spielt. Steinweg rekonstruiert den Sinn der Stücke – nicht über die inhaltliche Interpretation, sondern über die Ermittlung von (Brechts) Intentionen.

Einer der wichtigsten Texte der Lehrstücktheorie ist die „Theorie der Pädagogien“ aus dem Fatzler-Fragment-Kontext:

„Gemeint ist ein Ort, an dem man durch Theaterspielen etwas lernen kann, was man unmittelbar in der eigenen Lebenspraxis verwenden kann, also ein veränderndes Lernen an einem dafür eingerichteten Ort, der ein Theater sein könnte, ein Theater aber, wo man selber durch Spielen Erfahrungen macht.“⁵⁹

Im Zuge der Rekonstruktion

ja immer noch sehr vorsichtig miteinander, und vielleicht sollten wir die Konflikte auch in die Improvisation hineinbringen, auf eine ganz andere Weise als bisher, direkter, körperlicher.

pronegg: mich interessiert, ob jemand noch in der Lage ist, oder gerade durch unsere spezielle konfliktreiche Situation in die Lage versetzt wird, einen aussergewöhnlichen Ton oder eine altbekannte Bewegung neu in den Raum zu werfen. Die Improvisationen wären ja auch ein Ort, an dem auf eine kreative Weise mit den Konflikten und vor allem mit den Emotionen umgegangen werden kann. Sie könnten auch als Fortsetzung der Konflikte mit anderen Mitteln verstanden werden, statt nur als eine Stunde des Waffenstillstandes im permanenten Kriegszustand, als eine Insel im emotionalen Überschwemmungsgebiet.

szeiler: unsere Improvisationen werden geleitet von Unsicherheit, nicht Wissen, zu wenig eigenes Material, und auch zu wenig Mut, Dinge auszuprobieren. Man muss die Möglichkeiten begreifen, die es zuhauf gibt.

pronegg: wie kann man die begreifen, wenn man sie nicht sieht?

szeiler: in dem man probiert.

pronegg: und wenn mir die Motivation dazu fehlt?

szeiler: jeder hat irgendeine Motivation in diesem sehr weiten Feld, das die meisten überfordert. Dieser Dschungel, durch den man durch muss, hat den

Gleichgewicht über Oszillationen bis zu Chaos reichen, also Attraktoren darstellen. In chaotischen Situationen ist das System hochempfindlich gegen kleinste Zufälle, die sich zu entscheidenden Ereignissen (‘Tore’) aufschaukeln können.“⁴

kam Steinweg zu der Erkenntnis: es handelt sich um ein **Theorie-Praxis-Modell** von Brecht, in dem die Gleichzeitigkeit von Betrachten und Tun, das Verändern und Verwenden des Textes als Hilfsmittel und Experimentiervorlage wesentlich sind. Durch ständigen Rollentausch im Spiel und die unmittelbar daran anschließende verbale Reflexion, sieht sich der/die AkteurIn selbst, kommt zum eigenen Verhaltensgrundmuster, welches im Kontext von Macht – Ohnmacht – Gewalt sichtbar wird.

„das üben in/von haltungen drängt/zwingt zu permanenter reflexion gerade der gesellschaftlichen bedingungen und weist so weit über subjektivitäten hinaus.“⁶⁰

PRAXIS.VERSUCHE

Die folgenden Beispiele sind vor allem / zunächst historische: vergangene Versuche mit Lehrstücken zur Veranschaulichung unterschiedlicher Motivationen, Herangehens- und Umgangsweisen mit Brechts Spielmodell. Sie stellen teilweise einen Kontrapunkt zur Praxis von JDT dar. Es gibt kaum Beispiele, die „ih-

vorteil, dass er abgesteckt ist. und dafür muss man mut und freude entwickeln, denn man kann nicht delegieren: sei mutig!

pronegg: das ist aber bereits ein auftrag: du musst mut und freude in dir selbst entdecken!

szeiler: das hat zu tun mit abenteuerlust, lebenslust, das fremde suchen...

pronegg: vielleicht sind unsere proben nicht fremd genug, sondern jedem bekannt.

szeiler: nein, sie sind fremder als man glaubt, sie sind total fremd.

pronegg: erst als das stadttheater die arbeit verlassen hat, kam in mir ein gewisser druck auf, dass man jetzt aufbauen und voranschreiten könne oder sollte. dadurch habe ich auch eine gewisse gelassenheit verloren. jeder ton, den ich in einer probe ansetze, oder der sich aus mir ansetzt, ist beladen mit bildern, erfahrungen und spuren. ich kann mich ja nicht so frei machen, dass ich ohne eine vorbedingung in die improvisation gehe. das kann ich mir zwar jedes mal aufs neue wieder vornehmen, aber dann muss ich mir auch im klaren darüber sein, dass ich nichts aufbauen will.

szeiler: wenn du für dich arbeitest, hast du keinen anderen adressaten als dich. in einem kollektiven prozess gibt es immer einen adressaten für das, was scheisse ist und nicht funktioniert: entweder sind einzelne zu lasch, oder sie wissen schon, wie es geht. aber ich kann nicht zu einer probe gehen mit der

rer Zeit voraus“ waren und wegweisend wurden für nachfolgende (Theater-) Arbeiten. Eines möchte ich erwähnen.

Seit den 1970er Jahren gab es – überwiegend in der Bundesrepublik Deutschland, in Westberlin, in Holland und in Österreich, auch in Brasilien – eine Lehrstückpraxis.⁶¹ Dabei lag meist, v.a. im schulischen Kontext, die (theater-)pädagogische Verwendung des Brechtschen Lehrstückkonzepts im Vordergrund. In der Regel ging es um die produktive Anwendung und Modifizierung des Konzepts nicht in seiner „reinen“ Form, eher waren die Brechtschen Texte als *Material* von Interesse, um grundsätzliche Fragen des politisch-ästhetischen Lernens durch theatralische Darstellung zu stellen und im besten Fall auch zu klären.⁶² Zum besseren Verständnis verweist Steinweg auf fünf Merkmale des Lehrstücks:

- „Brecht konzipierte das Lehrstück als Theater ohne Publikum, zum ‘Spielen für sich selber’, als Theater zur **Selbstverständigung** und **Selbstbelehrung**.⁶³
- Die sechs Brechtschen Lehrstücktexte, von denen vier unmittelbar für den schulischen

einstellung: ich weiss ohnehin, wie das geht. meine enttäuschungen waren, wenn es um die praxis ging, deshalb so gering, weil es für mich immer möglichkeiten gab, auch wenn sie im moment vielleicht gerade nicht greifbar waren.

pronegg: wenn ich in improvisationen daraufhin agiere, dass möglichkeiten wahr werden – und das ist ja auch eine motivation des spielens –, dann beginnt schon ein gewisser druck. sobald ich etwas will, bin ich schon verloren. am besten wäre also, nichts bestimmtes zu wollen, für alles offen und bereit zu sein, was immer es auch sei. sobald ich sage: kolleginnen und kollegen, lasst uns voranschreiten –, bin ich schon auf dem holzweg. aber die spieler begegnen einander vollgepackt mit gesellschaftlichem müll, und den laden sie in improvisationen zuerst mal ab. was mache ich, wenn mich der müll nicht mehr interessiert?

szeiler: man muss mit dem müll umgehen.

pronegg: damit hast du schon wieder ein programm. und wie soll man damit umgehen?

szeiler: tendenziell anders, als man gewöhnlich damit umgeht. der freiraum ist vielleicht, dass du etwas machst, was du sonst nicht so machen würdest. man ist immer mit müll konfrontiert, mit dem eigenen und mit dem von anderen. aber unsere proben haben einen spezifischen kontext, der zumindest zwei sicherheitsfaktoren hat: den text und den raum. man geht dort

Gebrauch bestimmt sind,⁶⁴ arbeiten vor allem mit negativen (oder, wie Brecht sagt, 'asozialen') *Mustern* von **Hal-tungen, Sprechweisen** und **Gesten**.

- Lehrstücke haben 'keine sich entwickelnden Charaktere, sondern weisen vielmehr unterschiedliche und widersprüchliche Situationen auf, die wie ein Thema mit Variationen aus verschiedenen Perspektiven um ein gegebenes Problem zentriert sind'.
- Es handelt sich nicht um The- senstücke, bei denen die Text- aussage das Lernziel darstellt.
- Die Texte sind nur als Vorla- gen gedacht. Sie können und sollen nach eingehender spiel- praktischer Prüfung kritisiert, ergänzt und/oder variiert wer- den."⁶⁵

Ziel solcher Arbeitsansätze war, für die Beteiligten unterschiedliche Perspektiven für die eigene soziale und ästhetische Wahr- nehmung zu gewinnen und die Routine im Alltag, im Handeln, im Wahrnehmen (den gewohn- ten Blick) aufzulösen.⁶⁶ Die Versuche fanden in Form von Seminaren, Kolloquien, Arbeits- gruppen, Workshops an Schu-

hin, so wie ein bildhauer in sein atelier geht, nur eben mit noch acht leuten. man fängt an, und dann zerschlägt man alles. im gegensatz zum einzelkünstler kann ich in einer probe meine existenzielle krise an andere de- legieren, und wir delegieren so- fort und ständig: der ist so und so, aber ich bin so und so...

hätte man diese „undefinier- te“ position von mir als qualität beschrieben, hätte das viel- leicht für jeden von uns etwas eröffnen können, denn es ist nur undefiniert in bezug auf die eigenen definierten vorstellun- gen. und diese werden in einem gemeinsamen arbeitsprozess problematisiert, und das ist für mich ein interessanter moment im kontext mit den texten von müller, im kontext von jenseits des todes.

pronegg: wie geht man um mit dieser krise, wenn sie von uns allen mal als „gemeinsame“ ver- standen wird? wären wir in einer fernöstlichen schule, könnten wir sagen: wir begeben uns auf den weg zur erlangung eines erleuchteten zustandes. unser ansinnen ist aber nicht, durch jenseits des todes perfekte bud- dhisten zu werden.

szeiler: bereits in dieser pha- se der arbeit ist für mich in den improvisationen ein interessan- tes material entstanden. wenn ich jetzt an eine kleine skulptur zu „jenseits des todes“ denke, dann an dieses laufen durch das areal, eine übung, die hahnl vorgeschlagen hat, und die ja inzwischen die arbeit verlassen hat. und das laufen verbindet man mit der improvisation zum prometheus-text. man läuft zum

len, in Betrieben und Fabriken, in Kultur-, Bildungsstätten und Theaterinstitutionen statt. Nicht immer liefen sie auf eine Realisierung bzw. Aufführung des Lehrstücks hinaus, entweder weil dies nicht die Absicht war oder aufgrund von Schwierigkeiten und Konflikten im Prozess.

Eine der ersten Lehrstückumsetzungen, in der wesentliche Elemente der Brechtschen Theorie verwirklicht wurden, gelang Benno Besson⁶⁷ 1975 mit italienischen Arbeitern, im Zuge eines politischen Seminars im Stahlwerk Terni. Als Theaterexperte sollte Besson den Arbeitern „dabei helfen, ihrem ersten, heißerkämpften Bildungsurlaub einen zugleich kulturellen und politischen Inhalt zu geben.“

Brechts *Die Ausnahme und die Regel* wurde hier zum ersten Mal als Seminar erarbeitet, „mit 90 Teilnehmern, wechselnden Besetzungen und in einer Folge von aufregenden Diskussionen, Entdeckungen, Spielvorschlägen, Imitation, Kritik und gesellschaftspolitischen Einsichten.“⁶⁸

Ein weiterer Versuch Bessons war die Kooperation mit den Regisseuren Karge und Langhoff in Ost-Berlin. Auf Initiative der Volksbühne wurden FabrikarbeiterInnen requiriert, die zum Theaterspielen von Brechts *Die Ausnahme und die Regel* rela-

beispiel 21 Minuten durch das Gelände, dann geht man auf die erste Etage und probiert mit dem Prometheus-Text eine Gegenbewegung – als eine kleine Skizze und als möglicher Beginn, sich diesem riesigen Text- und Raummaterial langsam zu nähern mit den Leuten, die da sind.

Pronegg: Ein Bildhauer sieht in einem Stein, den er ausgewählt hat, diese oder jene Skulptur, die es nur mehr zu befreien gilt. Das siehst du aber nicht?

Szeiler: Nein, nicht so dezidiert. Ein Punkt bei uns zum Beispiel wäre: Lassen wir uns auf den Raum ein? In meinen Augen tun wir das. Wir stülpen nichts darüber, wir wissen nicht schon zu Beginn, was wir wollen. Irgendwann passiert etwas. Wir sind völlig frei, wir machen etwas, was ausser uns keiner will. Das ist keine Auftragskunst.

Pronegg: Genau das lähmt manche von uns und wollen vielleicht auch nur wenige.

Szeiler: Ja, das ist ein Problem. Jetzt geht es mal darum, die Klischees abzuräumen, wie Proben mit einem fremden Text, oder wie Theaterproben in diesem Areal zu sein haben, oder was überhaupt eine Theaterarbeit ist und was nicht. Von aussen wirst du sofort konfrontiert mit Aussagen wie: Das ist ja kein Theater. Das sind ja keine Proben. Da passiert ja nichts. Das wird auch von den eigenen Leuten teilweise so wahrgenommen, oder von denen, die abgegangen sind. Man kann es auch an einzelnen Personen festmachen: Der Szeiler macht zu wenig. Er interessiert

tiv geringe Motivation hatten. Es waren dies vor allem MitarbeiterInnen der DDR-Werke Narva und Secura, verschiedenen Alters und aus verschiedenen Ebenen der Betriebshierarchie. Nach anfänglicher Motivations-sperre, Spiel- und Diskussions-hemmungen entwickelte sich ein regelrechter Lehrstück-/Lernprozess. Das gelang v.a. dank dem Einsatz von **Chören** und den dadurch entstandenen Spielmöglichkeiten.⁶⁹ Dieser Versuch führte mitunter auch zur Debatte, ob nur Theaterpraktiker in der Lage seien, den von Brecht und Eisler intendierten „Seminarcharakter“ von Lehrstücken zu verwirklichen, „d.h. so zu gestalten, daß das Spiel aus der Diskussion und die Diskussion aus dem Spiel Impulse erhalten, die in Veranstaltungen, in denen entweder Spiel *oder* Diskussion dominieren, fehlen.“⁷⁰ Neben den Lehrstückarbeiten mit Werktätigen, gab es auch solche mit SchülerInnen, LehrerInnen oder fast ausschließlich „Theaterleuten“. Bei letzteren war das Hauptanliegen der Beteiligten, durch die Teilnahme am Versuch, die eigene (Theater-)Praxis besser bewältigen zu können. Der Lernfaktor im Arbeitsprozess war auch wesentlich bedingt durch die Organisa-

sich nicht wirklich. oder er greift zu stark ein.

jeder hat seine erlebnisse von „zu viel“ oder „zu wenig“. nur in ganz wenigen momenten ist für einen selbst das verhältnis ein richtiges. aber auch das gehört zu dem prozess, der mit leere oder dem nichts zu tun hat.

pronegg: ständig denke ich mir: mit dieser krise sind wir wirklich am nullpunkt angelangt – und ständig geht es noch ein stück weiter hinunter.

szeiler: wenn man durchhält und nicht zerfällt, ist das interessant.

pronegg: es zerfällt ständig, während man vielleicht langsam auf den grund sinkt.

szeiler: für mich ist es eine suche.

pronegg: aber auch die suche ist mit einer motivation verbunden, sie trägt in sich interessen, wünsche, begierden, sehnsüchte. du hast für dich einen antrieb, zum beispiel den raum erklingen zu lassen – was immer das ist, das weiss ich ja nicht. in unserem fall lassen wir die unterschiedlichen vorstellungen darüber möglichst missverständlich. du sagst nicht, wie das verlangt wurde: kolleginnen und kollegen, unter „raum-erklingen“ verstehe ich folgendes...

szeiler: dann wäre ich ein traditioneller komponist.

pronegg: dadurch, dass nichts weiter dazu gesagt wird, weiss auch keiner genau, an was er arbeitet, und ob er überhaupt will, was er da macht. jeder

tion der von außen kommenden Widerstände: vom Alltagsmüll musste sich der Einzelne erst befreien, um möglichst entleert in die Arbeit zu gehen.

Bernhard Laux ließ den Lehrstückversuch, der 1976 in Hamburg vorwiegend mit Theaterleuten stattfand,⁷¹ mittels Protokollen und Berichten dokumentieren. Daraus geht hervor, dass bei den Teilnehmenden tatsächlich auch *politisches* Lernen erfolgte.⁷² Die eigenen Produktionsbedingungen wurden teilweise geklärt, verbessert und – Auswirkung des politisch-ästhetischen Lehrstückgehalts? – die Möglichkeiten einer Theaterarbeit außerhalb des (herkömmlichen) Theaters ange-dacht.

Mir ist nicht bekannt, ob und inwieweit die Praxis mit Lehrstücktexten auch später noch, d.h. ab den 1980er Jahren bis heute, eine Kontinuität erfahren hat. Wahrscheinlich ist, dass es da und dort vereinzelte Praxis-Versuche gab, sicher aber keine fortschreitende Bewegung mit Folgen. Eher wurde und wird das Lehrstück als historisches Material in manchen Inszenierungen (der freien Theaterszene, der Institutionen und Theaterhäuser) zitiert, das Nachdenken über die philosophischen, po-

muss für sich selbst eine motivation finden oder sich selbst beauftragen. und die missverständnisse...

szeiler: ...sind teil der proben, mit denen man umgehen muss. (...)

pronegg: wie geht es jetzt mit jenseits des todes weiter? (...)

szeiler: ich weiss es nicht, wir werden sehen, was kommt. wir müssen offen bleiben für jegliche überraschung, auch wenn man glaubt, man kennt die überraschungen schon, die kommen werden, nämlich in form von altbekannten verhaltensweisen.

wie gesagt, man lernt nicht gern freiwillig, nur in ausnahmesituationen. die erste erscheinung des neuen ist der schrecken, aber dann weiss man nicht, ob das wirklich etwas neues ist und denkt zuerst, es ist etwas altes. aber ich sehe immer möglichkeiten im umgang mit dem material und mit den leuten, und das gibt mir auch einen freiraum in bezug auf eine öffentlichkeit.

die einzige öffentlichkeit bisher war unangenehmerweise die mit den kuratoren – auch, weil dieser versuch schwer zu kommunizieren ist. es wäre gut, wenn noch intelligente leute beteiligt wären als kommunikationsfeld, um unseren kontext zu diskutieren und zu problematisieren.

litischen Grundlagen und das Potential dieses Theaters aber tendenziell durch *Reenactment* bzw. Imitation von Stilelementen bestimmter (Brechtscher) Modellinszenierungen ersetzt. Es gibt eine Versuchsanordnung, die wahrscheinlich kaum bekannt ist, die mehr mit JDT zu tun hat, als die bisher beschriebenen Versuche: **MenschenMaterial1 Die Maßnahme**, eine Theaterarbeit von und mit Josef Szeiler an der Akademie der Künste in Berlin/Ost im Dezember 1990.⁷³ Dauer: eine Woche. TeilnehmerInnenzahl: 25, kommend aus Wien, aus dem Kontext der Gruppe TheaterAngelusNovus, aus der ehemaligen BRD, DDR und aus der Schweiz. Leute aus (Theater-) Praxis und Theorie, StudentInnen, Mütter und Kulturbeamte – unterschiedliche Generationen und Biografien. Textmaterial: „Die Maßnahme“ von Brecht. Was für „MenschenMaterial“, wie auch für JDT gilt: obwohl pädagogische Aspekte ihren Niederschlag finden, sind die Arbeiten weitgehend von einem ästhetischen Anspruch geprägt. Architektur und die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper und dem theatralen Raum spielen eine wesentliche Rolle. Expliziter Fokus auf das Ästhetische und Politische. Die

m.h.
10.7.06
zwischenbilanz2

müller liefert in seinen texten keine lösung. er skandiert die umgebung und zeigt darin denen eine wahrheit, die ohren haben, die musik die er spielt zu hören.

wir werden keine lösung finden in unserer arbeit.

wir können und müssen jedoch die freiheit, die brach vor uns am boden liegt ergreifen, um sie gemeinsam gegen die dummheit und blindheit all der theaterschaffenden nichtsnutzigen nutznieße, die frei in wien herumlaufen, als gegengift einzusetzen.

warum sich also noch im kleinen aufhalten, wenn das theater der zukunft, das wir nur zu hören verstehen müssen, uns zu füssen liegt.

WIR MÜSSEN GEMEINSAM EINE SPRACHE FINDEN, DIE DEM THEATER SEINE SPRACHE WIEDERGIBT.

wir müssen die möglichkeiten der theaterentwicklung, die müller nicht mehr erleben darf, die aber durch seine texte am leben sind, wiederaufnehmen und daran weiterarbeiten.

zwischen theater und leben darf es keine unterbrechung mehr geben.

UNSER KAMPF IST DIE EINZIGE MÖGLICHKEIT, DEM THEATER DEN RHYTHMUS DER ZEIT WIEDERZUGEBEN.

Pädagogik ist zweitrangig, im Fall von „MenschenMaterial“ war ein Lernprozess aufgrund der Kürze des Workshops wenn, dann rückblickend festzustellen.⁷⁴ Im Vergleich dazu fand der Versuch JDT in ganz anderem Kontext und anderer Konstellation statt. Das Lehr- und Lernmoment und die damit verbundenen Schwierigkeiten manifestierten sich während dem Arbeitsprozess.

Offen bleibt, wie wörtlich der dem Versuch vorangestellte Satz „**wir wollen nichts lernen**“⁷⁵ aus Brechts *Fatzer*-Fragment zu verstehen ist.

Die Beteiligten wurden durchnummeriert, laut Szeiler ein Vorgang ohne ideologische Bedeutung, dienend rein der Mechanik von Lese- und anderen Vorgängen und der Verbannung vom Rest an Privatem (keine Namen). Befremdete Reaktionen seitens der TeilnehmerInnen: sollte dies die Entpersönlichung in Richtung Menschenmaterial beschleunigen? Das Protokollieren des Prozesses, Konzentrationsübungen, Sprechverbot (keine privaten Gespräche) und improvisatorische Übungen waren Teil des von Szeiler vorgegebenen Konzepts. Körpertrainings (Kung Fu, Tai Chi) wurden von den Wiener KollegInnen geleitet. Brecht:

m.k.

(geschrieben irgendwann im juli 2006 zwischen dem wiener westbahnhof und der wiener stadtbibliothek)

unsere interessen sind different. eine solche aussage ist schon eine tautologie

(wie kann `different` und `unse-re` in ein und demselben satz ohne negation stehen?)

die differenz ergibt sich aus differenten erfahrungen und den daraus resultierenden unterschiedlichen haltungen. aus diesem differenten ein gemeinsam geteiltes zu entwickeln, eine arbeit von jahren. das „wir“ ist keine selbstverständlichkeit, es bleibt eine hart zu erarbeitende idee. tagtäglich im training, im gespräch, im improvisieren, im umgang miteinander. grüße an den moralapostel.

das sichtbarmachen, das zur disposition stellen von differenzen, ein psychosozialer akt. tagtäglich ein an sich-selbst-arbeiten: die suche nach einer neuen sprache, haltung und sichtweise der dinge. vielleicht bin ich dazu schon zu müde, wie eine alte pfaff-nähmaschine zu verbraucht. die enttäuschung über vergangenes (das politische wie das künstlerische) wahrscheinlich zu groß, das morgenrot scheint eher im „neuf zero“ godardscher graustufen.

die frage nach dem kollektiv im 21. jh. scheint mir wichtiger aber unerreichbarer denn je in einer gesellschaft der zunehmenden atomisierung. kollektive arbeiten im kunstbereich sind mir nicht bekannt, die vereinzeltaktik hat sich auch im kunstgeschäft bewährt. die ägyptischen bau-

„die maßnahme ist nicht für zuschauer geschrieben worden, sondern für die belehrung der aufführenden. aufführungen vor publikum rufen erfahrungsgemäß nichts als moralische affekte für gewöhnlich minderer art beim publikum hervor. ich gebe daher das stück seit langem nicht für aufführungen frei“.⁷⁶

Wie aus den Protokollen der Dokumentation hervorgeht, wurde der Versuch selbst als Maßnahme begriffen, als soziales Experiment, Siebentagereise, als „abmachung, sich 7 tage auf etwas extremes einzulassen. und das wurde nicht diskutiert. aber es konnte beschrieben werden (oder verlassen).“⁷⁷ Die Frage „menschenmaschine und maschinenmensch – eine maßnahme?“ ging Hand in Hand mit dem extremen „Massnahme“-Text, stellte sich unweigerlich angesichts der Szeilerschen Arbeitsweise: „provokation für euch“ und „material für mich“ wie Nr. 2 es charakterisiert.⁷⁸

Proben hieß täglich 9 bis 12 Stunden Arbeit, jede zweite Stunde ein Körpertraining. Etappen im Prozess waren *Lesen* (Nr.4: „nach der nummernfolge, jeder eine seite text“, zunächst alle Fassungen der „Maßnahme“), *Training*, *Zeitlupe* (Fortbewegung), *Kritik* (vorwiegend

arbeiter, die ich vor jahren auf dem sinai bestaunen konnte, die bizarre holzgerüste ohne jegliche verwendung moderner apparaturen konstruierten, waren die letzten der kollektivkaste. unter sengender hitze, ohne zurhilfenahme moderner gerätschaften bauten diese, den arbeitsrhythmus der hohen temperatur angemessen, ihre zwanzig meter hohen verästelten holzgerüstkonstruktionen, die als gerüst für den bau von mauern dienten. diese bizarren, hochintelligenten konstruktionen hinterließen auf mich einen nachhaltigen eindruck; pragmatismus und schönheit gaben sich die hand. beim anfertigen dieser gabelungen wurde jede hand gebraucht, jeder handgriff der hundert arbeitenden künstler war überlegt und diente den übrigen hundert handgriffen, akrobatische einlagen hatten eine praktische funktion. bis heute ein bild, das mir unverstanden bleibt, aber mich mehr getroffen hat als jegliche künstlerische aktion im kunstbereich der letzten jahre. „kunstbanause!!! du verstehst nichts von kunst!!!“ sagen die einen. ich: „danke!“

(...)

1 (liest aus „dziga vertovs tagebücher/arbeitshefte“ vor): „wenn es kein ständiges kollektiv gibt, wenn es also keine menschen gibt, keine mitglieder des kollektivs, die ein leitender autor und ein regisseur kontinuierlich heranbildet, dann gibt es keine möglichkeit, einen poetischen film richtig zu entwerfen. man kann nicht jedesmal nach jedem film von vorn anfangen: mit der ernennung neuer, größtenteils desinteressierter menschen, die mit dem poetischen film nichts

von Szeiler an den Übenden), *Biografie* („in der nummernfolge erzählt jeder seine biografie, während der rest in zeitlupe geht. die erzählung wird via tonband aufgenommen, der sprecher sitzt auf einem stuhl und hält das mikrofon selbst in der hand.“), *Skulpturen* („aufteilung in zwei gruppen. während die eine gruppe in der nummernfolge die moskauer fassung der „maßnahme“ liest, baut die andere gruppe dazu eine skulptur aus ihren körpern.“).⁷⁹

Für die einen war der Kampf um die „Maßnahme“ die unbedingte Weiterführung einer radikalen Arbeitsweise am Theater – radikal, da herkömmliche Produktionsweisen attackierend und so grundsätzlich den Lebensrhythmus von Arbeit und Freizeit und den Stellenwert von Kunst in Frage stellend.⁸⁰ Für die anderen waren im Arbeiten Zwanghaftigkeit und Verbissenheit vorherrschend: „der unbedingte wille, ans ende des versuchs ein arbeitsbuch zu stellen, ließ den kampf um die `maßnahme` zum krampf um die `maßnahme` werden.“⁸¹ Problematisch für das Vertrauen untereinander war die Tatsache, dass die Leute aus Wien (die sich v.a. aus früheren Arbeitszusammenhängen kannten) als blockierende Gruppe – namentlich *pressure*

verbindet. wir brauchen menschen, die derselbe traum, dieselbe idee, dasselbe ziel, dieselbe beharrlichkeit vereint. ein deutliches ziel, ein einheitliches ziel, ein gemeinsames ziel kann nur ein kollektiv haben, das durch den kampf mit schwierigkeiten und hindernissen, durch gemeinsame erfolge und misserfolge, durch siege und niederlagen zusammengeschweißt ist, und nicht eine zufällig für einen bestimmten zweck zusammengestellte gruppe von menschen, die zufällig gerade zeit haben.“

2: „das mit dem desinteresse versteh ich, auch ich möchte nicht mit desinteressierten menschen zusammenarbeiten, das lähmt, vor allem wenn der arbeitsprozess über eine längere zeit einem vieles abverlangt. aber die frage bleibt noch immer die, wie menschen, die aus unterschiedlichen erfahrungsbereichen kommen ein gemeinsames ziel oder interesse formulieren können. ein gemeinsames vorhaben setzt doch auch eine gemeinsame not voraus, die ja in den wenigsten westlichen gesellschaften gegeben ist. ich hab vor tagen in irgendeinem zeitungsinterview gelesen, dass, je repressiver die gesellschaftlichen bedingungen sind, umso kollektivistischer die arbeits- und organisationsstrukturen von künstlern und intellektuellen in den jeweiligen gesellschaften sein würden. auch die qualität der arbeiten wäre in diesen ländern höher.“

(...)

group – um die Autorität Szeiler wahrgenommen wurden. Nr. 5 schreibt im Protokoll betitelt mit „der enteignete tod / zu josef szeilers arbeit `menschenmaterial´ zum brechttext `die maßnahme“:

„die abgeleiteten autoritäten der von j.sz. aus wien mitgebrachten `pressure group´ aziza, samuel, kerstin und oskar verhalten sich päpstlicher als der papst. die gruppenstruktur dieser `pressure group mit chef´ – der chef, das zentrum, auf den alles ausgerichtet ist, der die verbindungen nach außen hält, der die bei der stange gebliebenen mitglieder von kontakten nach außen abhält. der gruppenmythos, der durch abwertung außenstehender und selbstaufwertung der gruppenmitglieder dieses opfer als notwendig erklärt. die gruppenmitglieder `chefflicher als der treffliche chef´, um die eigene unterordnung zu kompensieren – verstärkt diese prozesse zusätzlich.“⁸²

Szeiler über den Inhalt von Brechts „Maßnahme“: es geht darum zu erfahren, was „ein eigener tod“ sein könnte.⁸³ Bei den meisten Lehrstücken Brechts ist das **Einverständnis** mit dem eigenen Tod in einem Nützlichkeitskontext wesentlich. Was

a.p.
9.8.06

(...)

dann mache ich wieder eine anfrage: vielleicht könne man im september oder oktober, wenn es also noch nicht zu kalt ist, dreimal eine person speziell für eine probe einladen. dieser vorschlag wird abweisend aufgenommen. zuerst werde ich gefragt, wer denn diese drei personen sein könnten. ich: das ist die frage. können wir uns überhaupt auf drei einigen? findet man überhaupt drei personen, die einen für einen solchen versuch interessieren würden? auch jetzt kommen personen zu unseren proben, die zusehen, die wieder gehen, was ich angenehm finde, was mir aber kein besonderes material liefert. die frage wäre, wie man einen solchen versuch wie den unseren nach aussen kommunizieren kann, ohne eine aufführung im herkömmlichen sinn zu machen, oder gleich eine veröffentlichungsserie. da hat jeder von uns andere interessen und einen anderen zugang. aber eine person wie zum beispiel lehmann einzuladen, fände ich interessant.

es war scheinbar ein fehler, in diesem kontext und in diesem moment einen namen zu nennen. die repliken darauf sind teilweise unter der gürtellinie: „du kannst ja deinen freund lehmann jederzeit einladen, wenn du willst.“ vor allem keim scheint so etwas wie eine verschwörung von mir und szeiler zu wittern, spricht sich vehement dagegen aus, eine „aufführung“ oder eine „inszenierung“ – wie diese überlegung sofort genannt wird

aus dem Lehrstück überhaupt zu lernen ist: die **Mitentscheidung** des Einzelnen ist ganz ernst zu nehmen. Wie lernt man, ohne die anderen zu belehren, und ohne sie auf Distanz zu stellen, sondern mit ihnen und durch ihre Hilfe, eine Situation herzustellen, die für das Lernen geeigneter ist?⁸⁴

Hinten im Arbeitsbuch ist ein Aufsatz von Alfred Kurella⁸⁵ aus dem Jahr 1931 abgedruckt: „Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln/(Kritik der „Maßnahme“, Versuch von Brecht, Dudow und Eisler).“⁸⁶ Darin kritisiert er scharf(-sinnig) eine Berliner Aufführung des Lehrstücks.

Zunächst wird der Inhalt geklärt:

„(...) vor einem Parteigericht, welches durch die Chöre dargestellt ist, haben sich vier Agitatoren zu verantworten, die zu illegaler Arbeit, nämlich zur Unterstützung der russischen Revolutionäre geschickt worden sind. Ihre Arbeit war erfolgreich, aber die Agitatoren sind nicht bereit, die Billigung durch die Parteiversammlung hinzunehmen ohne zunächst Rechenschaft abzulegen für einen Zwischenfall. Sie waren gezwungen, einen fünften Kommunisten selbst zu erschiessen, um den Erfolg ihrer Tätigkeit sicherzustellen. Im weiteren Verlauf des Stückes

– deswegen zu machen, entwickelt in solchen fragen ansatzlos eine blockade.

auch winkel fände es unserem arbeitsansatz entsprechender, die proben weiterhin offen zu halten, als hier speziell etwas für jemanden zusammenzustellen.

ich: es geht um einen anderen blick auf uns, unseren speziellen arbeitszusammenhang, auf unser material. es geht mir mehr um uns als um die zuschauer. die frage ist, ob man für sich selber ein interesse verspürt, unser material nochmals anders zu begreifen, eine andere sicht darauf zu gewinnen, oder nicht. wenn jemand dieses interesse nicht hat, ist das für mich nicht verwunderlich, aber zumindest ich habe diesen wunsch.

(...)

m.k.

(geschrieben, irgendwann im august 2006 zwischen dem wiener westbahnhof und der wiener stadthalle)

(...)

es heißt, der mensch sei zur ware verkommen. vielleicht. was sicher ist, ist, dass er zu einem tier, zu einem verkommenen wesen mutiert ist. übrig bleibt die entpolitisierung der menschlichen gesellschaften durch die überhöhung der ökonomie als höchste politische lebensaufgabe. der kunstbereich ist davon ein teil des ganzen. warum dann noch theater? aus der sehnsucht heraus, nicht das hinnehmende tier sein zu wollen? vielleicht. ich müsste mich vollkommen verändern, um den ganzen theaterbetrieb zu zer(er)schlagen! was braucht es dazu?

legen die vier Agitatoren über die Gründe Rechenschaft ab, die sie zu dieser Tat veranlaßt haben. Um diese Gründe anschaulich zu machen, führen sie vor der Parteiversammlung die wichtigsten Etappen ihrer Tat mit verteilten Rollen in bedingtem Spiel auf.“⁸⁷

Kurella kritisiert – wohl im Namen der KPD – die Arbeit als opportunistisches Lehrstück, deren Autoren (Brecht, Dudow, Eisler) mit idealistischer⁸⁸ Grundeinstellung an die Wirklichkeit und den Stoff herangingen. Brecht kenne die Lehre des Kommunismus unzureichend, glaube sich im Besitz derselben und dies „scheint ihm zu genügen um als Spezialist im Laboratorium revolutionäre Kunst zu schaffen.“⁸⁹

Die Essenz des Stücks:

„Das ganze Lehrstück hat ein einziges einfaches Thema. Dieses Thema ist nicht, wie die oberflächliche Kritik meint, die Frage: darf man planmässig töten? eine Frage, die hier noch in der zugespitzten Form auftritt: darf man einen Genossen, der für die gemeinsame Sache arbeitet, im Interesse dieser gemeinsamen Sache töten? Auch dieses Thema ist in dem Stück enthalten, und hat ebenso seine

einen guten text, einen raum, wo einem der vermietet nicht monatlich auf die füsse steigt und noch andere interessierte, die zunächst nicht mehr verlangen als das. oder vielleicht doch mehr? man wird dann lernen, indem man korrigiert wird oder andere korrigiert. das verlangt einem viel ab. zunächst einmal gegenseitigen respekt, selbstdisziplin und demut (wenn das alles nicht einseitig verlangt wird, wird es eine zeit lang gut gehen). irgendwann bedarf es einer theoretischen überprüfung der praxis, in gewissem sinn ein dialektisch korrigierend eingreifendes moment von praxis und theorie. gleichzeitig wie ein tier hinnehmend-intuitiv zu arbeiten und dann wieder so wissenschaftlich wie nur möglich. und dann gegen die dauernd, weil vordergründig die arbeit erleichternd arbeitsteilige innere und äußere bürokratisierung der arbeit zu kämpfen. wenn notwendig auch bisher erarbeitetes in frage zu stellen, wenn es ohne eine arbeitsteilige struktur nicht mehr möglich ist, zu arbeiten: den einen schlüssel zu suchen, ihn in die hand zu nehmen, die türen zuzusperren, bevor man das areal verlässt, einen windgeschützten platz aufsuchen, so dass nichts den flammen entkommen kann und alles geschriebene, das bis dahin während dieser arbeit produziert wurde, zu verbrennen, auch die ideen, die gedanken und die erfahrungen, die bis dahin gemacht wurden. denn es war vergiftetes material, wenn es den arbeitsteiligen prozess nicht verhindern konnte und nicht brauchbar für kommendes, eine längere zeit nichts tun... und

konkrete Entstehungsgeschichte, die aber mehr in der künstlerischen Biographie Brechts, in den Fragen zu suchen ist, mit denen er sich vor der Schaffung `der Massnahme` beschäftigte; es ist aber nicht Hauptthema.

Das eigentliche Thema ist ein anderes: *die These von dem Primat des Verstandes über das Gefühl*: der Junge Genosse handelt nach Brecht deshalb bei allen Gelegenheiten falsch, weil er sich von dem Gefühl leiten lässt, statt von dem Verstande.⁹⁰

In der idealistischen Fragestellung (Problematik Gefühl – Verstand) ist das Werk für Kurella ein typisch kleinbürgerliches, intellektualistisches. Dennoch lautet ein Fazit angesichts der starken politischen Wirkung des Stücks auf Mitspielende und Zuhörende (was Anfang der 1930er Jahre zu Ablehnung und Aufführungsverbot seitens bürgerlicher Kritik und KPD führte), dass „*Die Massnahme` als Ganzes* in den konkreten historischen Situationen als *revolutionäres* Stück zu werten“ sei.⁹¹

Ich wage zu behaupten, dass das revolutionäre **Potential** und die „idealistische Fragestellung“ des Textes im Lehrstück-Versuch von 1990, in anderer historischer Situation – ein Jahr nach

dann sich einen guten text suchen, einen raum... irgendwann (möglichst ohne lang anhaltende schmerzen) zu sterben.

hat sich aber bis zum suchen des schlüssels noch kein chef hervorgetan, bleibt noch immer ein maß an hoffnung für einen arbeitsprozess. dann kann man theater machen, theater, so wie man es bisher noch nicht gedacht, gesehen und gemacht hat. man muss so nicht theoretisches, von anderen produziertes und schon früher gemachtes imitieren, denn imitiertes produziert in zest zu sich selbst (der eigenen theatralen vergangenheit) und zu dem von anderen schon gemachten und gedachten. es verhindert sozusagen die unabhängigkeit im tun und im denken. und dann kann man irgendwann leuten etwas zeigen (idealerweise freunden, oder menschen, von denen man glaubt, die müssen das sehen, wobei immer noch das problem besteht, dass die freunde meiner kollegen nicht unbedingt meine freunde sein müssen; aber das halte ich irgendwie aus). die betriebsmäßige imperialistische haltung, dass das erarbeitete möglichst vielen und dann vielleicht auch noch wichtigen, weil einflussreichen leuten des establishment gezeigt werden muss, war mir immer schon suspekt und zutiefst verhasst. ich kenne schon deren auftreten, es ist eines des (be)sitz(ers) oder (be)sitzen wollens. die meisten von ihnen werden sich nie ändern. da mach ich mir keine hoffnungen. sie sind zu sehr mit anderen dingen (dem alltag) beschäftigt, als dass sie die geduld aufbringen könnten, zu warten. und nicht weil ihnen der arsch

dem Mauerfall, in Zeiten des politischen Umbruchs – eine Rolle spielten, möglicherweise sogar verschärft wurden durch bestimmte Abläufe – Maßnahmen – die v.a. auf die DDR-Mitspieler provozierend wirkten. Nr. 2 schreibt:

„zu verschieden waren die ansichten szeilers und die der ddr-mitspieler, die zu lange mit dem syndrom von sicherheit, ordnung und disziplin leben mussten, um nun gute miene zum bösen spiel zu machen. (...) es ergibt sich die frage, warum szeiler es sich schwermachte, indem er gerade in ost-berlin seine vorstellung von theater verwirklichen wollte. war er sich der schwierigkeit dieser aufgabe bewußt? hat er deshalb zentralistisch gearbeitet, seine `jünger` ausschwärmen lassen, um etwaige opposition gegen sein konzept zu unterdrücken? oder wollte er etwa eine sozialpsychologische studie über das typische verhalten eines ost-deutschen in sondersituationen anfertigen?

viele fragen – keine antworten. das ist vielleicht die größte gemeinsamkeit [von] szeilers projekt mit dem täglichen leben.“⁹²

Was am ehesten mit allen Be-

weh tut vom zu langen sitzen oder stehen, halten diese menschen so was nicht aus, sondern sie sind als konventionelle theaterbesucher, die an ihrem sessel kleben (von einigen dieser kreaturen wird erzählt, dass ihnen inzwischen eine hornhaut auf ihren arschbacken gewachsen sei) im freien umgang mit zeit und raum ungeübt, zudem müssten sie damit ganz konkret, physisch ihre eigene körperlichkeit und ihre eigene präsenz als tatsächlich vergehendes leben spüren und in frage stellen. diese erfahrungen schaffen angst, denen sich die wenigsten, die etwas zu verlieren haben, aussetzen, aussetzen wollen.
(...)

a.p.
11.09.06

(...)
um 18.15 uhr nehmen wir den bus. auf dem heimweg meine ich: ich fände es gut, wenn wir zu beginn des neuen studienjahres bei verschiedenen studienzweigen versuchen würden, unser projekt vorzustellen, um eventuell neue mitarbeiterInnen zu gewinnen, die auf unterschiedliche weise unser vorhaben begleiten können. diesen vorschlag begrüßen alle, wobei einige lieber zu zweit vor eine klasse hintreten möchten. es entspinnt sich eine diskussion darüber, was man dort über uns und die arbeit sagen könnte: wer sind wir eigentlich? und an was arbeiten wir hier?
winkel berichtet, dass er von einer freundin gefragt worden sei, ob er nicht über unsere arbeit für eine zeitschrift etwas schrei-

teiligten passierte, da dies allen abverlangt wurde, war eine Veränderung durch das Einnehmen neuer Haltungen, zu sich selbst, zu den anderen, Veränderung durch die Erfahrungen im Spiel, die Selbstreflexion im Brechtschen Sinne also: „Die in den Spielprozessen sichtbar werdenden Haltungen, sind Ausdruck für eine bestimmte Art, mit Aspekten von Leben umzugehen. Im Moment wo sie sichtbar geworden sind, kann man sich davon distanzieren, das ist das zentrale Ergebnis.“⁹³

Vorläufige

VERABSCHIEDUNG

des Lehrstücks

Für Müller ist das Modell des Lehrstücks in den 1960er Jahren eine „geeignete Form, das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft sowie zwischen Wissen und Macht zu befragen.“⁹⁴ Es geht ihm nicht um die Annahme oder Verweigerung dieser Stückform, sondern um die Aufrechterhaltung von deren aporetischen Möglichkeiten. Die Sprengkraft des Lehrstückmodells liegt für Müller im Gegenentwurf zum professionellen, bürgerlichen Theater, in der Hoffnung auf eine andere

ben könnte. für alle scheint klar zu sein, dass eine homepage für uns vielleicht nicht das geeignetste medium wäre, um mit einer öffentlichkeit in kontakt zu treten. als liebhaber des antiquierten mediums der zeitschrift teile ich meine leidenschaft für vergriffene, limitierte alte ausgaben zu meiner überraschung mit winkel. ich: für mich wäre es vorstellbar, eine zeitung zu machen, und immer, wenn wir mit einer ausgabe fertig sind, laden wir ein zu einer veröffentlichung in die sdk, wo wir nichts aufführen, sondern die zeitschrift vorstellen. wir könnten demnächst ja einfach mal zeitschriften mitbringen, um formate, papierqualität etc. anzusehen.

(...)

m.k.

(gelesen an einem bücherstand am wiener westbahnhof irgendwann im september 2006)

(...)

nochmals zum kollektiv:

vielleicht kann man in mitteleuropa nur masochistische politische theaterstrukturen bilden, also theaterstrukturen und damit arbeiten schaffen, die den miss-erfolg des politischen lebens zeigen in form eines versuches, der nur die kraft hat die kapitalistische niederlage zu beschreiben, indem sich eine gruppe selbst hierarchische strukturen im kleinen konstruiert. dadurch, dass es in mitteleuropa keine politische realität mehr gibt, gibt es auch keine reflexionen über mögliche andere strukturen. das ende von geschichte ist auch für diese arbeit tödlich. mitteleuro-

Theaterkultur. Seine Texte *Philo-
loktet, Horatier, Mauser* sieht
Müller als „Versuchsreihe, die
Brechts Lehrstücktheorie und
Praxis voraussetzt / kritisiert.“⁹⁵

Aber:

„Anders als laut Steinweg
Brecht, beschreibt Müller als
das Wesentliche seines ‚Lehr-
stück‘ -Versuches nicht das
Prinzip des Spielens ohne Pu-
blikum, sondern die öffentliche
Kontrolle der Mittel des Spie-
les. Brechtsche Mittel sollen sie
ermöglichen: Offenlegen des
Textes, Vertauschung der Rol-
len, Delegieren von Partien ans
Publikum, Sichtbarmachen der
Theatermittel usw.“

Die Fähigkeit, Erfahrungen zu
machen, die nur kollektiv tra-
dierbar sind, ist (wie bei Brecht)
wesentliche Funktion des Spiels
und „scheint hier gleichbedeu-
tend mit der Erfahrung des
praktischen Scheiterns – der
Ideen an der Wirklichkeit, der
abstrakten Moral in der kon-
kreten Situation, der Instru-
mentalierung des Menschen
an seinen Schwächen [...]. Die
Anweisung korrespondiert der
Abwesenheit einer allwissenden
Instanz im Stück und versucht,
sie in die Praxis eines Theaters
zur Erzeugung des Scheiterns
der Kunst am Material zu über-

pa will weiterhin in ruhe dahin-
leben also kann ein kollektiver
versuch nur utopisch, falsch
oder eine lüge sein oder viel-
leicht das alles zusammen. ich
weiss selbst nicht wie kollektive
arbeitsstrukturen zu entwickeln
sind, dazu fehlen mir die model-
le und erfahrungswerte in dieser
geschichtslosen ära, in der wir
leben. niemand von meinen kol-
legen weiss das oder er lügt und
das ist eine katastrophe für die-
se arbeit. die tragödie zeigt sich
dann in den endlosen forderun-
gen nach statuten und den dar-
aus resultierenden ergebnissen.
die politik ist von der realität und
vom alltagsleben vollkommen
ausgeschlossen, indem auch
ich und meine kollegen laborie-
ren. und dieser geschichtslosen
mitteleuropäischen realität in
form eines politisch theatralen
versuches etwas entgegenzu-
setzen, kann nur pessimisti-
sche, masochistische, isolie-
rende, selbstzerfleischende und
schließlich demoralisierende
und demobilisierende experi-
mente hervorbringen.

(...)

über effektivität und pessimis-
mus in der kunst:

in einem gespräch mit dem titel
„jenseits des kinos der auto-
ren“, das im juni 1969 in: „film“
erschieden ist, sagt rivette, des-
sen filme ich nicht besonders
schätze, aber das nur nebenbei,
einige interessante dinge zur ef-
fektivität von kunst.

(auszug aus dem gespräch)

rivette: „ich glaube, was den film
betrifft, nicht an seine effektiv-
tät. ob ein film schlecht, gelun-
gen oder misslungen ist, ist da-
bei gleichgültig. weder film noch

tragen.“⁹⁶

Neben den oben genannten Texten *Philoktet*, *Horatier*, *Mau-ser* können auch *Lohndrucker*, *Wolokolamsker Chaussee I-V*, *Hamletmaschine* und *Der Auftrag Erinnerung an eine Revolution* als Varianten des Brechtschen Lehrstücks gelesen werden. Gemeinsam ist diesen Versuchen und den beigefügten Kommentaren und Anmerkungen zur Aufführungspraxis,⁹⁷ dass sie das Modell des Lehrstücks zerlegen bzw. es explodieren lassen. Müllers Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist es, Dinge zu zerstören. Die Dramatik bedient sich der sukzessiven Auflösung der Folien. „Hier wie da zielt Müllers Schreiben auf die Unterbrechung und Korrektur der theatralischen ‚Idealkonstruktion‘ ab.“⁹⁸ Die Tendenz geht dahin, den Text von den vermeintlichen Erfordernissen der Bühne zu lösen. Müller dekonstruiert Brecht, er bildet sein eigenes Theatermodell heraus und löst es dabei zugleich bereits sukzessive wieder auf.

Laut Szeiler hat Müller einmal den *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am dramatischen Theater Sofia* als sein kleines Organon bezeichnet. Dieser

theater oder jedes künstlerische ausdrucksmittel können effektiv sein...alle künstlerischen ausdrucksmittel haben immer bewiesen, dass sie vollkommen unwirksam sind. wenn man auf menschen einwirken will, soll man alles tun, aber nur keine filme machen...vielleicht muss man aber eher konkret, politisch handeln. jemand, der glaubt, einen film machen zu müssen, um politisch wirksam zu sein, kann ich nicht ernst nehmen... vielleicht das fernsehen. das fernsehen ist deshalb wirksam, weil die propaganda seit jahren andauert. die laufende wiederholung macht seine wirksamkeit aus...selbst widersprüche gegen ihre (der regierung) politik blieben unwirksam, wenn sie nur hie und da kämen. eine kritische fernsehsendung, sei sie auch noch so provozierend, ist nach einer woche wieder vergessen. nur dann, wenn man eine fortlaufende agitation betreiben könnte, wäre eine wirksame arbeit möglich. aber eine sendung oder einen film machen! nein, die wirksamkeit ist gleich null.“

ich frage mich, wie wirksam die theaterarbeit „jenseits des todes“ sein wird. leicht scheint es mir ich hörte schon antworten meiner kollegen.

das (k)leid des künstler: zuviel der k(d)unst

k.b.

18.10.06

diesen arbeitsrhythmus finde ich sehr gut
wir zirkulieren – 5 spieler –
von station zu station (1-4) in

Brief scheint zunächst die Analyse einer Philoktet-Inszenierung von Mitko Gotscheff zu sein. Im weiteren Verlauf wird er zur Inszenierung einer Analyse.

„Wie Brechts Theorie des ‚Lehrstücks‘ in Auseinandersetzung mit dem National-Sozialismus, entwirft Müller mit Blick auf das Zeitalter der Massenvernichtung, bzw. ‚des möglichen Selbstmords der Gattung‘ das **Theater als Simulation der ‚totale(n) Zerreißprobe‘**⁹⁹: (...). Die Erfahrung, die diese Simulation vermitteln kann, ist wie Brechts Theater die des Anachronismus der ‚Individualität‘. Müllers ‚Lehrstück‘ könnte vielleicht als Versuch einer Schule des Dividualismus unter verschärften Bedingungen beschrieben werden. Affirmativ wiederholt es auf seiner Bühne die Bio-Politik der Moderne. Als ‚Negativ eines kommunistischen Stücks‘ zeigt ‚Philoktet‘ sowenig wie irgend ein Stück Müllers den ‚neuen Menschen‘, gar eine ‚neue Weltordnung‘, doch es zerreißt deren falsche Stellvertreter. Und daß der Riß dabei durch das Bild statt durch den Körper geht, vermag den Schrecken in Lust zu verwandeln.“¹⁰⁰

Müllers Fortschrittsglaube und

veränderbarer
reihenfolge in 2er konstellationen
33mintigem abstand
improvisieren
gehen (+text)
bewegungsabfolge (+text)
ich weiß nicht was den anderen passiert
anfang: training
ende: improvisieren, alle gemeinsam – die person
die training leitet und impro vor-
gibt sieht bei letzterer zu
beschreibt anschließend das
gesehene
der ort des schreibens
im neuen aufenthaltsraum
ist raum für gedanken diskussionen
niederschrift
zu bestimmten themen
(...)

a.p.
22.10.06

(...)
wenn ich keine form, kein modell setze, dann zerbröselt diese konstellation relativ rasch. zu wenige begreifen den gesamt-zusammenhang dieses projektes, die dimension, haben ein bewusstsein dafür. das zeigt sich oft an ganz kleinen punkten, wie heute an der Übung des „wurmes“, über die wir schon öfter diskutiert haben. burger meint, dass sie ihrer cousine, die heute den wurm mitgemacht hat, gesagt habe, dass sie einfach den anderen nachlaufen brauche, mehr wäre da nicht. das zeigt, dass nicht mal die einfachsten und grundlegendsten ansätze in ihrem ausmass begriffen werden, dass man den gestellten aufgaben, und scheinen sie auf den ersten blick noch so einfach

die Vorstellung einer Theaterutopie geraten in eine tiefe Krise, was zur „Verabschiedung des Lehrstücks“ im Jahr 1977 führt. In einem Brief an Reiner Steinweg schreibt er:

„Ich denke, daß wir uns vom **LEHRSTÜCK** bis zum nächsten Erdbeben **verabschieden** müssen [...]. Auf einem Gelände, in dem die LEHRE so tief vergraben und das außerdem vermint ist, muß man gelegentlich den Kopf in den Sand (Schlamm Stein) stecken, um weiterzusehen. Die Maulwürfe oder der konstruktive Defaitismus.“¹⁰¹

Jedoch: Die geschichtliche Unmöglichkeit des Lehrstücks, bezogen auf die historische Situation der 1970er Jahre, wird von Müller ein Jahrzehnt später revidiert. Die Wiederaufnahme des Lehrstückgedankens ist möglich, d.h. dessen utopisch-politische Aktualität ändert sich je nach historisch-gesellschaftlicher Situation.

1986 ist historisch gesehen etwas in Bewegung, die Situation ist „reif für Veränderungen. Das ist der Moment, wo wieder gelernt werden kann, gelernt werden muß. Da wird auch dieses Spielmodell Lehrstück wieder aktuell.“¹⁰² In einem Gespräch nimmt Müller konkret Bezug auf

und ungenügend, nicht gewachsen ist.

schon seit längerer Zeit versuche ich, alle Setzungen und Vorschläge möglichst einfach und schonend in die Arbeit einzubringen, weil bei uns, und das betrifft vor allem Uhlig und Winkel, eine krankhafte Angst umgeht, dass jeder Vorschlag, dass jede Setzung nur pure Gewalt, Unterdrückung und Ohnmacht bedeute, vielleicht auch, weil die Setzung hier in grober männlicher Gestalt daherkommt. Sie können oder wollen nicht einsehen – und da herrscht auch prinzipiell eine lähmende Angst vor Autoritäten vor –, dass man von solchen Vorschlägen auch lernen könnte, weil sie allermeist Material mit sich bringen, von dem man keine Ahnung hat. Natürlich kann man sich auch in Widerstand zu diesen Vorschlägen setzen, aber diesem Widerstand muss für einen Lern- und Änderungsprozess ein Einverständnis vorausgehen – das sagt uns schon der junge Brecht. Und dieses ist hier im Grundgestus nicht gegeben.

Das Annehmen eines Modells oder einer Form könnte eine Bereicherung sein, ein Eröffnen von neuen Kommunikationsmöglichkeiten. Und ich spreche in unserem Fall immer von Modellen, die auch Fähigkeiten zur sozialen Kompetenz freisetzen, die alle Beteiligten bedenken und miteinbeziehen auf der Grundlage dieser gewaltigen Materialien.

Kündigte ich morgen an, dass die nächsten fünf Wochen Keim, Szeiler und ich keinen Vorschlag mehr machen werden, dass die nächste Zeit von ihnen gestaltet werden soll, würde das auch

die eben erschienenen ersten zwei Teile von *Wolokolamsker Chaussee* und auf deren theatrale Umsetzung, das chorisch-kollektive Spielmodell, die Austauschbarkeit der Figuren im Text.

Er plädiert dafür, den Text (z.B. des Protagonisten) im Chor zu sprechen – nur so können sich Grundgestus und Sinn vermitteln, über eine Kraft, die die (Sprech-) Erfahrung des Einzelnen übersteigt. Die Struktur der Textteile verlangt nach einer Lehrstück-Umgangsweise. Daher Müllers Vorschlag, die *Wolokolamsker*-Texte an Schauspielschulen anstatt in professionellen Theatern erarbeiten zu lassen. Begründung:

„Ich glaube, Erfahrungen kann man nur kollektiv machen. Der einzelne macht keine Erfahrungen. Kollektive machen Erfahrungen. Aber da Kollektive meistens so organisiert sind, daß die Erfahrungen sofort wieder verdrängt werden, geht es darum, diesen Verdrängungsprozeß zu verhindern oder zu stören. Das ist das Hauptziel.“¹⁰³

Wie steht es heute mit der Aktualität solcher Spielmodelle?

Es gibt nicht wenige künstlerische Arbeitsansätze, die (behaupten) unter dem Aspekt des

wieder nur druck auslösen und als „erziehungsmassnahme“ gelten – dieses wort wird hier gerne als abschreckende waffe benützt.

keine form zu setzen heisst bei uns auch, zurückgeworfen zu werden auf tödliche kommunikationsweisen des alltags oder auf gängige künstlerische produktionsverfahren.

(...)

m.h.

23.10.06

(...)

ich beginne in der zentrale2, wo ich mit m.w. diskutiere. anders als die tage zuvor, schreibe ich meine gedanken heute selbst auf das blatt. mit j.k. lese ich ein müller-interview aus dem manifestbuch, das zum durchblättern auf dem tisch liegt.

die darauffolgende improvisation gestaltet sich ganz anders, als ich es mir erwartet hätte. der lange quergang wird sehr dominant dadurch, dass alle sonstigen aktionen auf engem raum unnatürlich und gekünstelt wirken, und dadurch, dass einer nach dem anderen das bedürfnis hat, sich in den 33 minuten mindestens einmal in die freiheit zu begeben. jeder gang bekommt eine eigenartige bedeutung. alles wirkt fluchtartig. der enge raum ist wie ein käfig und der dritte raum ist völlig für die fische.

interessant, dass man sich als zuseher mehr ruhe der spieler und ein längeres behaupten der situationen wünscht, während man als spieler immer denkt, diese oder jene situation erschöpft sich sehr rasch. auch

Kollektiven (zu) laufen, aber sehr wenige davon haben im engeren Sinn auch Lehrstück-Charakter. Inwiefern diese (pseudo?) „kollektiven Konstellationen“ Einfluss nehmen auf Bereiche der Gesellschaft jenseits von Kunst und Kultur, müsste in den jeweiligen konkreten Situationen überprüft werden, auch inwieweit (ob überhaupt) das utopische Moment historisch haltbar ist, in der gegenwärtigen postkapitalistischen, nach wie vor arbeitsteiligen Wissensgesellschaft.

JDT HM3:

LERNEN ± LEHREN?

Der Brechtsche Lehrstückansatz ist im Kontext der Theaterarbeit JDT HM3 indirekt vorhanden. Nicht nur.

Indirekt in dem Sinn, dass keine expliziten Lehrstücke¹⁰⁴ bearbeitet wurden, sondern die 33 Antikentexte von Heiner Müller. Indirekt, da nicht die *eine* Spielform praktiziert wurde, so wie grundsätzlich das Spielen und Agieren keinem langfristig festgelegten Modell folgte, immer neu zu erfindende Methode war. Der Aspekt des Lernens/Lehrens war JDT **eingeschrieben**, prägnant präsent im Versuch-

sind die vielen, nacheinander gesetzten, meist nicht auf den ersten blick zusammengehörigen einzelteile, die jeder für sich baut, oder die maximal zu zweit entstehen, in anbetracht der dauer und des raumes, bedeutungslos. wenn jemand eine der gesamtsituation entsprechende aktion setzt, eröffnet das sofort eine andere ebene, oder eine infragestellung der situation. als z.b. a.p. den langen gang als einen kurzen behauptet, ist das im kontrast zu all den vorigen behauptungen, die mit der länge des raumes operierten, interessant.

die improvisationsanordnung war aus meiner situation eines spielers heraus entstanden.

in der zuseherrolle habe ich durch das fehlen der langen perspektive richtung zaun immer das gefühl, auf eine abgesteckte bühne zu schauen, die man nicht stören darf. der raum ist plötzlich nicht mehr interessant. nach der improvisation besprechen wir uns.

vielleicht hat diese anordnung einige verhaltens-/spielmuster verdeutlicht, die oft im grossen raum über die streuung verdeckt und überspielbar sind. vielleicht aber war sie auch einfach nur ungeschickt gesetzt.

mein horoskop in wien heute – nicht immer kann alles auf anhieb gelingen. das wissen sie doch. es gilt, geduldig zu sein und nachsicht mit einigen mitmenschen zu üben.

m.w.

31.10.06

frage: was veranlasst mich hier raus zu kommen und nicht et-

scharakter und in der Arbeitsweise mit all den differenten Probenanordnungen und Trainings.¹⁰⁵ Das unvermeidliche pädagogische Moment knallte auf die Frage nach Machtverhältnissen und Hierarchien, sozialen Rollen und (chorischen) Kommunikationsformen innerhalb einer heterogenen Gruppe. Wird hier etwas gelehrt, gelernt? Wenn ja: was, von wem und wie wird gelernt? Bzw. wollen wir überhaupt etwas lernen? Ist ein Lernen am Theater spielerisch, kämpferisch, lustvoll möglich? Berechtigte Fragen, die im Zuge der Probenarbeit im Raum standen und nur teilweise offen gestellt wurden. Brecht schreibt zur *Theorie der Pädagogien*:

„Die bürgerlichen Philosophen machen einen großen Unterschied zwischen den Tätigen und den Betrachtenden. Diesen Unterschied macht der Denkende nicht. Wenn man diesen Unterschied macht, dann überläßt man die Politik dem Tätigen und die Philosophie dem Betrachtenden, während doch in Wirklichkeit die Politiker Philosophen und die Philosophen Politiker sein müssen. Zwischen der wahren Philosophie und der wahren Politik ist kein Unterschied. Auf diese Erkenntnis folgt der Vorschlag des Denkenden, die jungen Leute durch

was anderes zu tun? [mein gegenüber ist die gesellschaft]

- möglichkeiten der bestimmung von konventionen -> selbstregulation
- versuche von radikaler positionierung, selbstbehauptung
- die bedeutung des einzelnen in einem gesamten -> spiel mit positionen und unfassbarkeiten
- produktionswahn
- ständige flexibilisierung und anpassung an internationalisierte produktionskontexte
- also kurze arbeitszeiträume oberflächliche neu-verkontextung

schema: projekt

- enthebelung der projektlogik durch begrifflichkeiten, ignorierung von scheinwartungen
- ständige grundlagenarbeit, sprengen von rahmen
- ständige anfängerrolle statt professionalisierung
- selbstüberforderung statt versicherung
- keine rolle, keine stücke, keine dramaturgie, keine sicherheit, keine regie, kein spezialistentum
- räume einer vergesellschaftung
- ästhetische regime umstürzen
- keine wahrheit akzeptieren
- nichts ist erlaubt was nicht die völlige gefährdung des blicks provoziert
- jeder blick ist zulässig
- niemand will freiheit / alle sind frei
- es gibt viele wege zur verwundung
- wunden sind da
- wann ist schluss mit therapie töten ist keine gefahr

Theaterspielen zu erziehen, d.h. sie zugleich zu Tägigen und Betrachtenden zu machen, wie es in den Vorschriften für die Pädagogien vorgeschlagen ist.“¹⁰⁶

Ich stelle diesbezüglich und aus der zeitlichen Distanz heraus fest, dass in meinem Fall die Reflexion und Selbstbetrachtung, der Lernprozess als Spielerin zwar während dem Arbeitsprozess erfolgte, das Bewusstsein und die Sprache dafür aber erst später kamen, vor allem in der Auseinandersetzung mit dem damals Geschriebenen und im fortlaufenden Arbeitszusammenhang mit KJDT. Während des Projekts stellte die permanent präsente Möglichkeit oder Gefahr des Scheiterns – des/r Einzelnen im Gruppengefüge, der Gruppe am Material / am Gesamtvorhaben – eine Überforderung dar, die mir völlig neu und **fremd** war, für die ich keine Sprache, keinen Umgang hatte.

Verschriftlichung als

Dokumentationsform:

PROTOKOLLE

Zu Beginn von JDT gab es den gemeinsamen Beschluss, den Probenprozess ausschließlich schreibend zu dokumentie-

themen:

- warum entertainment wichtig ist.....
- lust, entwicklung = präsentation
- hierarchien
- klare identitäten: kommt daraus
- organisation (wenn ich weiß, dass ich ein schwein bin, bin ich noch immer eins)
- gibt es ein ganzes, gibt es ein gemeinsames
- intelligenz in der hand von gefährlich hierarchischen personen. (...)

m.w.

november 2006

(...)

die inangriffnahme einer beschreibung von dem, was in den letzten sieben monaten passierte, was eine solche arbeit bedeuten kann, wovon sie sich unterscheidet, was sie notwendig macht und was sie scheitern lässt, stellt eine überforderung dar, der ich nur durch verweigerung oder aber durch einen ignoranten und stetigen schreibversuch begegnen kann. in der konsequenz unterscheiden sich beide lösungen nicht voneinander. deshalb ist das weiterlesen keineswegs notwendig und obliegt nun dem verantwortungsbereich des lesenden. (...)

(...)

es muss schief gehen, denn nur die erlaubnis einen fehler zu machen, einen

„**Protokoll** n. ‚Niederschrift, Verhandlungs-, Sitzungsbericht‘, zunächst ein juristischer Terminus (...), entlehnt aus mlat. protocolum ‚zusammen-

geleimtes Buch, in das öffentliche Verhandlungen u. dgl. eingetragen werden (...), griech.-byzant. *prōtókollon* 'erstes, den amtlichen Papyrusrollen, Schriftrollen, einem Bande vorgeleimtes Blatt mit chronologischen Angaben über die Entstehung sowie den Verfasser des Schriftstückes'; (...) frz. *protocole*, das über 'Niederschrift, Bericht' auch die Bedeutung 'Zusammenstellung, Sammlung von Regeln, Formeln, Bräuchen, Beschlüssen' entwickelt hat. (...)⁵

ren, in Form von Protokollen. Ein Ansatz, der in Wien, in der freien (Theater-)Szene von **TheaterAngelusNovus** in den 1980/90er Jahren erprobt und praktiziert wurde. Etymologisch gesehen bedeutet der Begriff Protokoll das schriftliche Festhalten der Gegenwart und zwar möglichst objektiv, präzise und simultan zum Geschehen. Im Nachhinein über etwas zu schreiben, ist schon nicht mehr Dokumentation, sondern tendiert zur Rekonstruktion: Erinnerung wird notiert. Bei JDT wurde hauptsächlich im Nachhinein ge(be-)schrieben. Wenn *während* der Proben geschrieben wurde, so auf Schreibstationen, bei denen es mehr um das Beantworten von Fragen, das Festhalten von pro und contra -Diskussionen ging, als um ein genaues Protokollieren des Geschehens. Es wäre exakter, von Reflexion oder Beschreibung der Proben zu schreiben, dennoch verwende ich im Folgenden die bei JDT gängige Bezeichnung Protokoll.

War das Protokollschreiben Strategie?

Es war jedenfalls Akt des Nicht-Verschwinden-Wollens und Suche nach einer Dokumentationsweise – nach außen und nach innen, zur Selbstverstän-

ganz großen, ist ein Garant für das unmögliche.

m.k.

(geschrieben, irgendwann im Dezember 2006 zwischen einem alten und einem möglichen neuen theatralen Versuch)

eine zu Ende gehende Schlacht mehr:

„mich ergriff eine tiefe Entmutigung. die Entmutigung der Neurose: man sieht alles schwarz, rundum, und nimmt die Dinge plötzlich ihrer Kraft beraubt, verstümmelt wahr, wie Gliederpuppen oder Gespenster voll eiskalter Melancholie. und der Abend, der sich rundum niedersenkte, mit der furchtbaren und ruhigen Lauheit eines lautlosen Orkans...“ (p.p.pasolini in: „barbarische Erinnerungen“)

oder

„kein Gedanke mehr, das war die Schlacht.“ (h. Müller in: „Herakles 2 oder die Hydra“)

über dieses schreiben:

die Sprache, die ich hier verwende, ist keine gebildete aber auch keine einfache. die Themen, die ich hier anschneide, bestehen nur in dieser Chronologie die Prüfung. die Abfolge hat eine Logik. auch wenn es für einen externen Betrachter nicht so scheinen mag, ist das Geschriebene ein theatraler Akt des Nicht-Verschwindenwollens und hat damit für mich eine beruhigende Funktion.

die Angst vor dem Verschwinden innerhalb der über Monate

digung –, die nicht in der Rekonstruktion und Interpretation stecken bleiben, sondern den weiteren Prozess (der sich permanent neu definierte) mitschreiben sollte. Das Schreiben in diesem Kontext ließe sich als theoretische, reflektierte Praxis oder als Praxis der Schrift / Notation bezeichnen. Die Grenze zwischen Theorie und Praxis wird unscharf. Das Geschriebene ist mehr **Notiz, Notat** als Dokument – es liefert kein 1:1 Abbild des Geschehens. Notieren als Aufzeichnen im Sinne eines Festhaltens des Prozessualen, wird gleichzeitig zur Grundlage für neues Entwerfen, eröffnet die Möglichkeit der Fortschreibung, auch mittels anderer denn der geläufigen Formen.

Es gibt Parallelen zwischen JDT und dem Versuch *FatzerMaterial* (geleitet von Josef Szeiler und Monika Meister am Wiener Institut für Theaterwissenschaften, 1987-89)¹⁰⁷: in beiden Projekten geschah das Schreiben unter dem Aspekt 'Theater', zur Findung einer der Arbeit entsprechenden Begrifflichkeit.

„es gilt, über das protokoll formen der aufzeichnung für theater zu entwickeln. aufzeichnungssysteme nicht als selbstzweck, sondern als ver-

geführten schlacht ruft unregelmäßigkeiten, lücken, unverhältnismäßigkeiten, asymmetrien und das willkürliche hervor. sie sind aber programmatischer bestandteil und struktur meiner aufzeichnungen.

die datierungen der einzelnen teile sind sehr ungenau. nur selten konnte/wollte ich eine präzise datierung nennen. ich wollte mich nicht auf einen oder mehrere tage festmachen lassen, da die beschäftigung mit einem thema manchmal über mehrere wochen stattgefunden hat. auch in der zeit des nichtschreibens haben überlegungen zu konkreten theatralen ereignissen in meinem kopf stattgefunden. die datierung orientierte sich so zu meist (außer es ist ausdrücklich ein bestimmter tag angegeben) an dem zeitabschnitt, in dem ich mich mit bestimmten gedanken zu bestimmten ereignissen beschäftigt habe, also sehr lose, fragmentarisch und lückenhaft...

such, theater vom punktuellen moment der visualisierung abzulösen, um es über arbeitsweisenbeschreibungen einer anderen denn der klassischen theoriebildung kommunizierbar zu machen.“¹⁰⁸

„heldenportraits“ (09/06 – 11/06)

INTERVIEW 1/KB
MI 20/09/06
ZENTRALE 1

(...)
KB

stimmt. ein zeitraum, wo viel passiert ist und doch irgendwie... ich frage mich auch immer wieder - wird es eine öffentlichkeit geben? wenn ja, wann und wie? manchmal denke ich, es ist vielleicht einfacher wenn man sich relativ kurzfristig ein ziel, oder einen tag ausmacht, an dem man beispielsweise 33 minuten lang etwas macht. oder wir probieren einfach eine bestimmte zusammensetzung des materials und machen das für personen, denen wir vorher bescheid geben. einfach als versuch, weisst du, dass es irgendwie, wie soll ich sagen -

Bei JDT gab es gruppenintern konträre haltungen. Das Schreiben an sich fiel sehr unterschiedlich aus, wurde mehr oder weniger genau, einzeln oder gemeinsam, regelmäßig bis gar nicht praktiziert, nur ansatzweise reflektiert, diskutiert, beschrieben. Von Einigen wurde es als Zwang empfunden, darum verweigert. In einem Gespräch mit Josef Szeiler bezieht sich Heiner Müller auf das Moment von Unfreiheit beim Protokollieren:

MH

um an die öffentlichkeit zu treten, oder für uns?

„Der Hauptpunkt ist die Öffnung des Theaters als Lebensraum und dein Versuch, das wieder zurückzudrängen durch den Zwang zum Schreiben. Wenn man Leute zum Aufschreiben zwingt, zwingt man sie zu einer Selbstzensur; in jeder Diktatur, die wir kennen, gibt es eine Selbstzensur. Wenn du mit ihnen redest, kriegst du eine Skala von Auskünften, aus denen man was machen kann. Aber so machen sie es schon selber, dann ist es schwer durchschau-

KB

für beide seiten. auch damit die leute mehr aufmerksamkeit auf uns richten, oder damit sie erfahren, was da gemacht wird und ein austausch stattfinden kann.

ich fand den vorschlag von andreas damals nicht schlecht, als er gemeint hatte, man sollte personen einladen, die aus der theorie kommen, oder die einfach einen anderen zugang zum theater haben, die danach über die arbeit schreiben oder sie zumindest kommentieren. das wäre interessant, weil das eine arbeitsweise ist, die es in wien

bar.“¹⁰⁹

Mehr als einmal wurden alle vorhandenen, chronologisch datierten Protokolle zusammengetragen und vor versammelter Truppe verlesen. Jeder der Anwesenden las eine Seite, gab den Text an den/die NachbarIn weiter, dieser las die nächste Seite, und so fort. Stunden, die geprägt waren von (An-) Spannung, Unbehagen, Lachen und (Un-)Verständnis, in denen erstmals unausgesprochene Gedanken und Meinungen laut wurden, unterschiedlichste Wahrnehmungs- und Schreibweisen vernehmbar. Für manche ein Akt der Enthüllung oder Selbstentblößung. Das Selbstgeschriebene aus fremdem Mund zu hören, ließ es in anderem, neuem Licht erscheinen. Über die Qualität des Geschriebenen ließe sich streiten / divergieren die Meinungen. Wesentlich ist, dass geschrieben wurde.

Eine **Vielzahl von Perspektiven** gewährt gespaltene Blicke auf ein Theater in permanenter Selbstreflexion.

Quasi als Brechtsches Mittel der Verfremdung zielte der ständige Perspektivenwechsel (zumindest beim Hören) auf „Geschmeidigkeitsübungen, die für jene Art Geistes-Athleten be-

so nicht gibt, und auch anderswo glaube ich sehr selten zu sehen ist.

den meisten jungen menschen ist so eine arbeit völlig fremd. sie sind als zuschauer in erster linie irritiert, eingeschüchtert, oder wissen überhaupt nicht, wie sie mit so etwas umgehen sollen.

MH
woran glaubst du liegt das?

KB
weil die ganz konventionelle, verstaubte theaterdinge gewöhnt sind. weil sie nicht daran interessiert sind, oder aus dem einfachen grund heraus, dass sie das nicht kennen, und dass sie auch nicht den mut und den willen haben, sich auf etwas einzulassen, was ihnen selbst ein gewisses risiko bringen könnte. da sie hier nicht bequem auf ihren stühlen sitzen und sich etwas anschauen, sondern selbst gefahr laufen, involviert zu werden.

wenn improvisiert wird, spielen angst und unsicherheit immer eine rolle.

(...)

INTERVIEW 2/MK
DI 26/09/06
TERRASSE DER ZENTRALE 1

(...)

MK
ja, aber mehr ist nicht definiert. es gibt vage überlegungen eines kollektiven arbeitsansatzes, den ich aber so nicht sehe. ansatzweise ist er da, aber ich könnte nicht sagen, dass es wirklich ein kollektiver arbeitszugang wäre.

Katastrophische
Cogito der

Selbsterkenntnis: stimmt sind, wie es gute Dialek-
Das absolute tiker sein müssen.“¹¹⁰ Die Kollj-
Einfordern des sion verschiedener Sichtweisen
Gegenübers im schärfte potentiell den Blick für
Arbeitsprozess – den Arbeitsprozess und die da-
durch den Text, rin liegenden Möglichkeiten von
die Anordnung im Freiheit, Tun und (verbaler) Re-
Raum, das Verge flexion. Die Gelegenheit, sich
hen von Zeit – wirft selbst und eigene Verhaltens-
jedes Selbst im grundmuster in Frage zu stellen.
SpielerInnen- Das „öffentliche“ laute Lesen der
Kollektiv auf sich Protokolle gab Anlass, den je-
zurück. Zurück- weils aktuellen Stand der Arbeit
geworfen (immer zu prüfen, nach der weiteren
wieder...) war ich Vorgehensweise zu fragen oder
während einer Im – nach dem vorläufigen Abbruch
provisation auf dem der Arbeit (November 2006) –
Fußballfeld der den Versuch rückblickend zu
„Stadt des Kindes“. reflektieren. Beschreibungen,
Auf mich geworfen Kommentare oder Stellungnah-
vom Schrecken men zum Arbeitsprozess von
der Vereinzelung – Außenstehenden, meint Nicht-
obgleich die Anord Beteiligten, sind rar. Ein Fort-
nung gemeinsam schreiben und Kommentieren
geschah. Schwei des Versuchs im Nachhinein ist
gend jedoch. Alle über das existierende Material
AkteurInnen saßen oder anhand von Gesprächen
in einer Reihe auf möglich.
Stühlen am Rande
des Fußballfeldes.
Einer nach dem an-
dern ging mit dem
Stuhl auf das Spiel-
feld und platzierte
sich dort in Bezug
zum Raum und zu
den anderen Spie-
lerInnen. Text: DIE
BEFREIUNG DES

DAS POLITISCHE in Sprache und Text

Um auf das politische Moment
in JDT zu kommen, will ich zu-
erst nach Heiner Müllers Ver-
ständnis des Politischen fragen.
Vorneweg: Das Politische ist auf

MH
was siehst du momentan?

MK
es gab verschiedene versuche.
die meiste zeit leitet andreas die
proben, der die dominante figur
in dem ganzen ist. hin und wie-
der leite ich die proben, auch
du hast mit mir zusammen ge-
leitet, katharina hat auch zwei
tage geleitet, mirko hat vier tage
geleitet, doreen hat, glaube ich,
zwei oder drei tage geleitet.
dadurch, dass es unterschied-
liche voraussetzungen oder
möglichkeiten gibt, ist es immer
schwierig, von einem kollektiven
arbeitsprozess zu sprechen.
entweder diejenigen, die mehr
erfahrungen haben, nehmen
sich völlig zurück – lach lach
lach – oder diejenigen, die weni-
ger erfahrungen haben, bringen
sich, durch die erfahrungen die
sie bisher gemacht haben, mehr
ein.

MH
wie denkst du, könnte man pro-
duktiv mit diesem problem um-
gehen? welches wäre ein pas-
sendes probensystem?

MK
ich habe kein system parat,
sonst hätte ich es bereits vorge-
schlagen.
ich glaube eine möglichkeit be-
stünde darin, dass man die pro-
ben in zweier- oder dreiergrup-
pen anleitet.
einer der mehr erfahrung hat zu-
sammen mit –

MH
für wie lange jeweils?

MK
länger als ein, zwei tage.

keinen Fall gleichzusetzen mit dem, was allgemein unter Politik verstanden wird. Repräsentation auf einer (medialen) Weltbühne, von wo aus ökonomisch-opportunistischer Perspektive das Mögliche als notwendig erklärt wird, möchte ich hier nicht besprechen. Die Politik und das Politische haben zwar einen gemeinsamen begrifflich-historischen Ursprung, letzteres geht aber in seiner (auch utopischen) Tragweite weit über gemeine Politik hinaus. In Abgrenzung dazu wäre es vielleicht treffender als A-Politik zu bezeichnen, auch in dem Sinn, dass es festgefahrene Gesellschafts- und Rechtsstrukturen nicht bestätigt, sondern ausstellt, angreift, attackiert. Die **A-Politik** des Politischen **versus** die **Politik**? Ich bleibe lieber bei...

Das Politische ist Müllers Sprache und Texten als Gestus, als grundlegende Fragestellung eingeschrieben, keine Frage. Den politischen Gehalt (\neq Inhalt), die politische Qualität dieser Texte anzuzweifeln, wäre vermessen. Eher stellt sich (dem Schreibenden, dem Theatermenschen) die Frage nach der **Darstellungsform** d.h. wie bestimmte (politische) Fragestellungen mit den existierenden tradierten literarischen und dramatischen

es ist sehr gedrängt, wenn ich nur einen tag probieren kann, wie es vergangene woche der fall war. ich hätte vieles vor, und ich könnte mir vieles vorstellen, aber du kannst nur einen teil herausnehmen, und nicht einmal für diesen teil ist die zeit ausreichend, denn es kommt ja zur improvisation die vorbereitungszeit hinzu – ein körperliches, stimmliches oder sprachliches training. da bräuchte man allein deshalb zwei tage.

aber auf deine frage zurückkommend – ich finde diese arbeit hat total etwas, weil sie auf der suche nach einer chorischen struktur ist, und ich kenne keine arbeiten hier in wien, die das suchen. ich weiss, dass auch das theatercombinat nach dem chor sucht, oder versucht einen chor zu installieren, aber das war ein grund, weshalb ich damals das theatercombinat verlassen habe. das war nicht meine auffassung von chor.

hier ist noch einiges möglich, wenn man es sich nicht durch gewohnheiten, die sich dadurch einspielen, dass immer nur ein, zwei oder drei personen die proben leiten, oder das training anleiten, verspielt.

(...)

MH
was könnte die bedeutung von theater in der heutigen zeit, so wie du sie beschreibst, sein?

MK
ich bereite mich auf den krieg, und damit auf einen kampf vor.
(MK lacht)

MH
demnach hat diese arbeit für dich auch einen politischen aspekt?

PROMETHEUS,
schweigend. Dauer: 33 Minuten,
Bewegung: keine.
„Zurückgeworfen immer wieder von der Mauer aus Gestank...“, ist Herakles bei der Befreiung des Prometheus.⁶ Von der Befreiung bleibt dem Prometheus eine Narbe. Die halbe Stunde dauerte eine halbe Erdzeit. Die Kälte kroch mir in die Füße und von dort in den ganzen Körper. Vereinzelte Textfetzen im Kopf und die KollegInnen im Blick oder Augenwinkel, hatte dieses Setting für mich ein gewisses (Angst-)Potential. Angst wovor, ich weiß es nicht.

Formen dargestellt werden können. Ob überhaupt.

In einer Anmerkung zu seiner *PROMETHEUS*-Bearbeitung schreibt Müller:

„Ich kenne keinen anderen zeitgenössischen Schriftsteller als Müller, dessen Schrift so luzid und zäh am Rand des Darstellerischen wäre.“⁷

„Der PROMETHEUS-Text ist nicht Wort für Wort lesbar, außer man liest ihn laut. Er besteht, wie jeder Sprechtext, aus Sätzen, nicht aus Wörtern. Lesen ist ein Privileg, das Buch als Transport für Literatur ein Übergang. Die Frage nach der **sinnlichen (Information überschreitenden)** Qualität von Sprache ist politisch.“¹¹¹

Demnach sind Müllers Texte grundsätzlich nicht inhaltlich zu nehmen – sie fungieren als Materialien in einem signifikanten Beziehungsgefüge. Nicht unmittelbar die sinnliche Qualität der Sprache ist politisch, sondern die *Frage* danach. Die Frage der Darstellung betrifft nicht nur Theater, sondern auch politisches Schreiben. Aber „je politischer Literatur, Poesie und Theater sich geben, desto unscheinbarer, bis zum Verschwinden, wird die Frage und deren Gegenstand.“¹¹² Müllers Satz erklärt die Frage nach der sinnlichen Qualität der Sprache zum Politikum, zugleich stellt er diese Sinnlichkeit grundsätzlich in Frage. Die Erfahrung der

MK
natürlich. das hier ist eine vorbereitung auf den bürgerkrieg, der kommen wird. wie heisst es im „herakles 2“ – „oder der jugoslawische traum/ zwischen zerbrochenen“

MH
du sprichst vom „medeamaterial“?

MK
genau. „zwischen zerbrochenen statuen auf der flucht/ vor einer unbekanntem katastrophe.“ geschrieben 1991. was nach 1991 in jugoslawien kam, das war heftigst.

MH
ist das „medeamaterial“ 1991 geschrieben worden? das glaube ich nicht.

MK
noch früher? etwa 1977... also noch früher.
1991 ist der –

MH
„herakles 13“ geschrieben worden.

MK
1977, als es jugoslawien noch gab, war es das paradeland für eine struktur. es war ein land mit unterschiedlichen ethnien – serben, kroaten, bosnier – und mit unterschiedlichen religionen. man hat geglaubt, das sei das vorzeigeprojekt, oder das vorzeigeland für eine struktur, in der unterschiedliche religionen und unterschiedliche völker zusammen leben. doch nichts davon. es war die katastrophe. darauf bereite ich mich vor – auf die katastrophe.
(...)

Sprache, ob mehr oder weniger sinnlich, ist für Müllers Verständnis des Politischen grundlegend. Sie wird nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit dem politischen Theoretiker und Juristen Carl Schmitt (1888 – 1985) deutlich. In seiner Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* begründet Müller sein Interesse an Schmitt so:

„Carl Schmitt ist Theater. Seine Texte sind Inszenierungen. Mich interessiert da nicht, ob er recht hat oder nicht. (...) Carl Schmitt ordnet sein Material nach bestimmten, wahrscheinlich ziemlich willkürlich gesetzten juristischen und theologischen Kategorien und macht aus Geschichte einen Rechtsfall. Theater hat ja auch mit **Prozessen** zu tun, der Prozeß ist eine Theaterstruktur. Theaterstücke sind oft Prozesse, Rechtsfälle. Der Prozeß im wissenschaftlichen Sinn ist Bewegung. Und der Prozeß im juristischen Sinn ist eine Fixierung, ein Versuch, etwas festzuschreiben, etwas zu fixieren, das im Fluß ist. Beim Theater gibt es ein Stück als Material und die Schauspieler. Wenn du inszenierst, mußt du fixieren und bewegen.“¹¹³

Diese Lesart irritiert im ersten Moment, denn moralische oder

INTERVIEW 4/AP
MI 11/10/06
TERRASSE DER ZENTRALE 1

(...)

MH

dann vielleicht eine schwierige frage – was ist deine utopie von theater?

AP

allgemein gesagt – dass man versucht, diese unsere wirklichkeit zu verunmöglichen, und dass man andere wirklichkeiten entwirft. das ist das erste.

daraufhin müsste man die versuche, die man gerade unternimmt, hinterfragen. konkret bei uns – wie ist diese arbeit hier angelegt? kann unser asozialer status, den wir hier einnehmen, für die gesellschaft wichtig sein? wie ist es beispielsweise bei dem projekt, das wir vor zwei jahren in tirol eingereicht haben, wo wir sagen – das theater ist ein ort, wo menschen, die einem beruf nachgehen, für eine bestimmte zeit zusammenkommen, ihre lebensbedingungen durchspielen und vielleicht soziale kreativität entwickeln können.

fragen also wie – was für ein ort kann das theater sein? in welche bedingungen ist es eingebettet oder will man es einbetten? welche funktion soll oder kann das theater einnehmen?

aber spontan, wie gesagt, ist meine utopie von theater – unbedingt diese wirklichkeit verunmöglichen, weil, so wie es ist, ist es unerträglich.

(...)

politische Kategorien sind in ihr vollkommen abwesend. Dahinter verbirgt sich allerdings eine komplexe Politik der Lektüre, da Müller „etwas in Schmitts Texten hervorhebt, was im Widerspruch zu deren auffälligster Tendenz steht.“¹¹⁴ Schmitt stellt sich in allen seinen Texten mit Vehemenz auf die Seite der Norm, will diese mit allen Mitteln erhalten wissen, auch dann, wenn sie notfalls – im Ausnahmezustand – zeitweise suspendiert wird. Dabei ignoriert er allerdings die „Paradoxie jeder Setzung von Recht, Norm und Gemeinschaft“,¹¹⁵ schließt die Tatsache aus, dass eben das Verhältnis zwischen Neubestimmung und Festschreibung von Recht den Gründungsakt zugleich verbieten muss. Anarchie ist für die Entstehung eines neuen Rechts notwendig.

Wenn Müller Carl Schmitts Texte als Theater bezeichnet, weist er indirekt auf deren Schriftcharakter und Veränderbarkeit hin. Die Doppeldeutigkeit des Wortes ‚Prozess‘, das einmal Bewegung und ein anderes Mal Stillstand bedeuten kann, betont das Prozessuale in allem Sprechen und Schreiben.

Müllers Faszination für die Thematik des Rechts, in Zusammenhang mit dem Komplex Krieg, militärische Disziplin,

INTERVIEW 5/JS
MI 18/10/06
ZENTRALE 2

(...)

MH

gibt es eine utopie von theater für dich?

JS

sicherlich, da das theater einer der wenigen orte in der gesellschaft ist, wo du versuche mit dem körper und mit der psyché machen kannst. du kannst versuche über kommunikation, über dinge, die verschüttet sind, oder über dinge, die in unserer kommunikation verschwunden sind, machen. dinge also, die in keinem bereich der gesellschaft zugelassen sind, ausser du bist wahnsinnig und in der klinik.

einen ort, wo man in gewisser weise tun und lassen kann, was man will, haben eigentlich nur noch verrückte und vielleicht auch millionäre.

insofern ist das ein glutkern von theater. ich wüsste sonst keinen ort in dieser gesellschaft, wo das möglich ist. das ist ein utopischer moment, und deshalb muss man den alltag aus dem theater rausschmeissen. theater kann nicht alltag sein.

solche versuche kannst du auch nicht ein leben lang machen. wenn du sie ernsthaft machst, brauchst du immer wieder pausen. die pausen sind die momente der erschöpfung. so lese ich solche versuche für mich, aber vielleicht lebe ich theater auch einfach anders.

(...)

MH

was verändert sich für dich

Staat, Ordnung und Gesetz verbindet ihn auch mit Kleist und den Kleist'schen Versionen der Katastrophe.¹¹⁶ Kleist scheint für Müller zwar etwas Fremdes zu sein, darin aber zugleich literarische Identifikationsfigur und Vorbild. Die Reflexion der inneren Brüche, Grenzen, die Ungereimtheiten der politischen Rechtsfragen, die wieder und wieder durchdachte Problematik dessen, worauf Gemeinwesen und Subjekt eigentlich fundiert sind, machen in Müllers (und Kleists) Denken Recht, Gesetz und Ordnung zu einer gebrechlichen Institution. Wie, mit welchen militärischen und institutionellen Mitteln werden Konflikte ausgetragen? Darum geht es explizit in der Textreihe *WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE*, die Müller zu seinen Lehrstücken zählt und deren fünfter und letzter Teil auf der Kleist'schen Novelle *DER FINDLING* basiert.¹¹⁷ „Die Fragestellungen von Recht und Anarchie, von Struktur und Zufälligkeit, von Reglement und Abweichung sind in allen fünf Textteilen sowohl inhaltlich als auch formal angelegt. Thematisiert wird das **Verhältnis** zwischen **Neubestimmung** und **Festschreibung** von Recht und der Notwendigkeit von Anarchie für die Entstehung eines neuen

in bezug auf die arbeit, wenn freunde, bekannte oder fremde beim proben zusehen?

JS

heute, als der bekannte von do-reen zugesehen hat, habe ich bemerkt, dass er relativ hilflos in bezug auf den raum, und in bezug zu dem, was ihr macht, ist. er ist kein theatermensch, was an sich ein vorteil ist, aber man muss sich überlegen, wie man präziser mit dem zuschauer umgeht. eine variante, die ich oft praktiziert habe ist, den zuschauer völlig frei zu lassen.

eine andere variante wäre, zu überlegen, ob man das präzisieren kann. ob das sinnvoll ist, weiss ich nicht, weil der zuschauer im normalen theater auch präzisiert ist. er sitzt in seinem stuhl, und da bleibt er auch. die frage ist, ob es da möglichkeiten gibt, das anders zu definieren.

sonst, egal wer immer da kommt, damit kann und muss man umgehen.

MH

wie könnte man in unserem fall an eine öffentlichkeit treten?

JS

man muss immer bedenken, was hier am theatermarkt passiert, und dagegen muss man eine position entwickeln.

es gibt ganz grundsätzliche momente, wie die zeitdauer von etwas, und damit meine ich auch die kürze einer zeit. deshalb habe ich damals vorgeschlagen, eine 7 minütige aufführung zu machen, was natürlich einen extrem provokatorischen moment hat, weil sich die kürze dieser zeit in bezug zur ökonomie

Rechts.“¹¹⁸

Die tradierten Formen in Literatur und Theater sind nicht ausreichend, um bestimmte (politische...) Konflikte darzustellen. In den Texten, die bewusst kalkuliert an der Oberfläche geschrieben sind, liegt die Komplexität nicht in der Sprache oder im Inhalt – sie verlagert sich von der literarischen auf die theatralische Ebene.

Sowohl Kleist als auch Müller sind Autoren eines Theaters der Zukunft, denn sie denken ihre Texte als für ein im Grunde noch nicht existentes Theater geschrieben. Die Folge ist eine weit reichende Verschiebung des Theaterbegriffs, welche immer wieder die Frage aufwirft: Mit welchen Mitteln kann Theater auf solche Texte antworten?

mie, und zu dem, was sonst in der Stadt passiert, setzt.

es gibt hier sequenzen, die könnte man von mir her sofort öffentlich machen. man kann beispielsweise zuerst laufen, dann macht man 3 minuten pause, und geht dann mit diesem „herakles 2“ text durch das gelände. ich würde das „prolog“ nennen.

da habe ich viele variationen, die könnte man sofort veröffentlichen. man macht eine 3 minütige sequenz mit einem text wie dem „elekratext“, oder dem „homertext“, dann macht man 33 minuten pause, dann macht man noch einmal 3 minuten text, und dann geht man. man dreht das um. dann hat man etwas öffentliches gesetzt, was eine schwierigkeit zu rezipieren, für die die herkommen, darstellt. die hätten probleme, wenn etwas nur 3 minuten lang dauert. (...)

INTERVIEW 9/MH
MI 08/11/06
ZENTRALE 2

(...)

KB

die frage also, ob ein kollektiver arbeitszusammenhang überhaupt möglich ist.

es ist ohnehin keine kollektive arbeit, die wir hier machen, aber zumindest im ansatz der versuch, kollektiv zu arbeiten, ohne eine arbeitsteilung oder funktionszuweisungen zu haben.

MH

einer der ursprünglichen gedanken dieses projektes war, an einem chor zu arbeiten, was an sich ein kollektiv ist – das glau-

Bruch und Verschiebung:

das Politische im THEATER

Zum politischen Moment in JDT. Es wurde mit Müller-Texten gearbeitet: das allein macht die Praxis zu einer politischen.

Darüber hinaus verstehe ich das Politische einerseits als Lern- und Lehrmoment im Theater (*nicht* aus pädagogischer Sicht), andererseits als politische Kategorie eines utopischen Denkens mit gesellschaftspolitischer Dimension (für Brecht wie für Müller wesentlich).

Müller: „**Man kann, meine ich, Politik und Kunst nicht so ohne weiteres parallel schalten. Wenn man eine Idee in ein Bild übersetzt, wird entweder das Bild schief, oder die Idee explodiert. Ich bin mehr für die Explosion. Ich finde, das hat Genet sehr präzise und richtig formuliert: Das einzige, was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Und diese Sehnsucht ist revolutionär.**“¹¹⁹

Das Politische manifestiert sich nicht als rein theoretischer Begriff oder abstraktes Konstrukt. Jeder war oder wurde in diesem Arbeitsprozess zu einem politischen Subjekt, meint ein

be ich zumindest.

ich sehe die setzungen von andreas und josef, oder auch die vorschläge, die von anderen gemacht werden, als eine suche nach formen oder wegen, um daran zu arbeiten. es ist der ständige versuch, dem chor ein stück näher zu kommen, und dabei auf tendenzen, die man sieht oder spürt, einzugehen, daraufhin vielleicht umzuschwenken und etwas völlig anderes auszuprobieren. dieser annäherungsprozess ist der glutkern der arbeit.

diese arbeit läuft eben nicht auf ein eindeutiges ergebnis hinaus. (...)

Subjekt des **Handelns** in der **JDT HM3 2007**

Rolle des/der AkteurIn. Der Ausgangspunkt: die Positionierung im Gruppengefüge. Vielleicht unbewusst oder bewusst und ohne verbale Benennung war dies eine Entscheidung, die durch das Einnehmen einer **Haltung** geschah.

Gegenüberstellung Individuum – Kollektiv: die/der Einzelne stand dem Gesamten gegenüber und war zugleich mittendrin. Das politische Subjekt entstand im Laufe des Arbeitsprozesses, die Konfigurationen d.h. Aufstellungen im Raum, in der Spielpraxis, die Verantwortungsbereiche und (impliziten?) Funktionen innerhalb der Gruppe schrieben sich (potentiell) zu, fort und irgendwann fest. Die Gefahr der Arbeitsteiligkeit, die Tendenz zum Spezialistentum tauchten im Arbeitsprozess immer wieder auf – als permanente Reibungsfläche für die bestimmte Umgangsweisen erst gefunden werden mussten.

Im ästhetischen Feld wie auch im sozialen Gefüge spielt die **Sprachmacht** eine wesentliche Rolle. Grundsätzlich stellt sich mir die Frage: inwiefern bin ich als handelndes Subjekt in der Situation – *in situ* – der Sprache mächtig? 'In der Situation' meint – bezogen auf JDT – nicht nur den Moment des praktischen

m.k.

überlegungen für eine dritte? arbeitsphase: (geschrieben anfang 2007)

(...)

parallel dazu gab es den versuch, von seiten der spieler, den arbeitsprozess schriftlich, in form von protokollen, gesprächen, interviews und schreibstationen, zu dokumentieren. arbeitsstrukturen und arbeitsmethoden wurden dabei schriftlich festgehalten, untersucht und hinterfragt.

im dokumentieren gab es ein von uns auferlegtes bilderverbot, in dem sinne, dass der arbeitsprozess durch kein foto oder video belichtet wurde. dieses verbot soll weiterhin als arbeitsstrategisches moment beibehalten werden. ganz im müllerschen sinne 'damit das wort rein bleibt' ist dieser theaterversuch nur auf der sprachlichen und schriftlichen ebene wiederlesbar. der vermischung unterschiedlicher künstlerischer genres, eine in dieser zeit der medialen inflation häufig eingesetzte dokumentations- und inszenierungsstrategie, wurde damit der kampf angesagt. die reduktion der künstlerischen mittel auf die vier säulen (text/raum/körper/zeit) schafft neue freiheiten/unabhängigkeiten und zwingt zu einer arbeitsweise, die nichts kaschiert, einen anderen sprachlichen, gedanklichen und körperlichen umgang und den einsatz jedes einzelnen spieler anders verlangt. jeder von uns ist gefordert, mit der sprache an-

Probierens, es meint auch alle anderen Arbeitsmomente wie Diskussionen, mündliche und schriftliche Reflexionen, Vorbereitung und Organisation der Proben, Berichte und Erzählungen an Außenstehende. Immer (oder fast immer) ist die eigene Sprachmächtigkeit entscheidend. Sie bedingt bis zu einem gewissen Grad Haltung und Handeln im Kontext der Theaterarbeit. Was nicht heißt, dass Konflikte nicht auch in den Spielanordnungen / Improvisationen ausgetragen werden können, also **körperlich**.

Es lässt sich die Sprachmächtigkeit in Zusammenhang mit der Rede *Lobpreis der Helena* des Sophisten und Rhetorikers Gorgias von Leontinoi¹²⁰ denken. Sprache ist ihm universelles Wirkungsorgan des Menschen, auch formales Instrument der Beeinflussung. Es handelt sich um eine fiktive Gerichtsrede, in der Gorgias die mythologische Figur der Helena gegen den Vorwurf, am troianischen Krieg schuld zu sein, verteidigt. Darin findet sich eine lange explizite Reflexion auf die Macht der Sprache, die „zauberische und magische Kraft der Rede“ und die „emotionale Wirkung der Dichtung“. ¹²¹ Helenas Weggang nach Troia geschah aus dem

ders umzugehen. der gewohnte alltägliche einsetz von medien kann in einer solchen theatralen versuchsanordnung nicht seinen dienst tun. man muss zu einer eigenen sprache gelangen ausserhalb der alltäglichen gewohnten einsetz- und verwendbarkeiten.
(...)

m.h.
DIE LOGBÜCHER DER ARGONAUTEN

nach einer abmachung protokollieren m.k., a.p. und ich jeweils eine probenwoche in alphabetischer reihenfolge bis probenende 2007.
1.4.07 – 12.10.07

m.h.
m.k.
a.p.
j.sz.
1.4.07
STEIN SCHLEIFT SCHERE
SCHERE SCHNEIDET PAPIER
PAPIER SCHLÄGT STEIN
die odyssee. 4 reisende. ich führe die erste woche das logbuch zu KJDT. wir arbeiten an philoktet und haben zu den bisher 8 erlernten texten 4 hinzugenommen.
die SDK stinkt wie das verfaulte bein des philoktet. jugendliche banden veranstalten vodka-partys in der schwimmbhalle und verbrennen plastik. eingeschlagene scheiben müssen vernagelt werden;
12.10 lüften der anlage;
12.30 wu-shu am hartplatz;
13.10 j. sz. kommt;
13.30 wir planen ende mai nach lemnos zu reisen. 3 sind in ur-

potentiellen Motiv, dass Helena durch Worte **überredet** wurde. Die rhetorische Figur der Verführung tritt auf den Plan. Gorgias, 4. Jh. v. Chr.:

„Zier – das ist für eine Stadt die gute Mannschaft, für einen Körper Schönheit, für die Seele Weisheit, für ein Ding Tauglichkeit und für die Rede Wahrheit; das Gegenteil davon aber ist Unzier. (...)

Derselbe Mann, der berufen ist, das Gebotene in rechter Form zu sagen, muß auch diejenigen widerlegen, die Helena tadeln, eine Frau, über die gleichlautend und einmütig geworden ist der Glaube der vom Hörensagen geleiteten Dichter und das Gerücht um diesen Namen, der zum Erinnerungsmal des unheilvollen Geschehens ward. Ich aber will, indem ich mit meiner Rede eine Überlegung biete, die übel Beleumdete von ihrer Schuld entheben, die Tadeln jedoch als irrend erweisen, ferner die Wahrheit zeigen und dem Unverstand ein Ende setzen. (...)

Wer nun und wodurch und wie seinen Eros erfüllte und die Helena eroberte, will ich nicht erzählen; denn den Wissenden zu sagen, was sie wissen, hat zwar Glaubwürdigkeit für sich, bringt aber keinen Genuß. Vielmehr

laubsstimmung. j.sz. will aufgrund seiner negativstimmung nicht mit uns auf der insel des philoktet proben. er kann keinen eindeutigen grund nennen, es sei reine stimmungssache. wir versuchen ihn zu überreden. es ist sinnlos. wir überlegen wie wir künftig mit protokollen verfahren. jeder übernimmt eine woche und verschickt seine notizen an ein postfach, das wir im oktober leeren werden. j.sz. kann sich vorstellen ein dokuvideo zu den möglichkeitsbereichen von jenseits des todes zu erstellen. man könnte es in der art versuchen, wie pasolini die überlegungen zur orestie filmisch dokumentiert hat. a.p. ist überrascht, dass für j.sz. videomaterial in frage kommt, wo er sich sein leben lang gegen dieses medium zur wehr gesetzt hat. m.k. macht was wir machen – er ist es leid zu diskutieren. er sieht ein problem in der verwendung des materials – wer bekommt es nach ende des probenprozesses, etc. mich interessiert video grundsätzlich;
15.30 wir lesen philoktet auf dem dach. m.k. – neoptolemus; a.p. – odysseus; ich – philoktet;
15.20 j.sz. geht;
17.00 wir schliessen die fenster und türen;
17.10 probenende;

a.p.

8.4.07 - 11.4.07

(...)

Und keinen Freund als deinen Feind hast du.

wir lesen den text im freien, jeden tag zumindest einmal, wechseln dabei die leseorte

die Zeit von damals mit der Rede jetzt übergehend schreite ich voran zum Beginn der anstehenden Rede und werde die Gründe darlegen, durch die es wahrscheinlich zu Helenas Fahrt nach Troia kam.

Entweder nämlich nach dem Willen des Geschicks, den Ratsschlüssen der Götter und der Abstimmung der Notwendigkeit tat sie, was sie tat, oder aber mit Gewalt geraubt oder mit Reden bekehrt (oder vom Eros gefangen). (...)

Wenn es hingegen Rede war, die bekehrte und ihre Seele trog, dann ist es auch nicht schwer, daß sie in diesem Punkte verteidigt und von der Anschuldigung befreit werde, wie folgt: Rede ist ein großer Bewirker; mit dem kleinsten und unscheinbarsten Körper vollbringt sie göttlichste Taten: vermag sie doch Schrecken zu stillen, Schmerz zu beheben, Freude einzugeben und Rührung zu mehren. (...)

Auch die Helena erreichte ein Hymnos, als sie gleichermaßen ohne Besinnung war, wie wenn sie durch die Gewalt von Gewaltmitteln geraubt worden wäre. Denn das Mittel der Bekehrung stand zur Verfügung: sogar wenn die Vernunft weiß, daß es einen Zwang bedingen wird, hat es doch dieselbe Wirkkraft. Rede nämlich, die Seele-

und jedesmal die „rollen“, die entfernungen und positionen zueinander. eine bestimmte konfiguration aus den zahlreich bewusst und unbewusst gesetzten ist nicht absehbar. nicht nur die konstellationen der drei figuren im text durchqueren und verwandeln sich permanent: wie definiert jeder von uns diesen versuch? wer von uns verhält sich wie zu wem? wie verhalten sich die drei figuren, die drei lesenden im jeweiligen moment am jeweiligen ort zu wem oder was? zu den singenden vögeln, den rauschenden bäumen, dem zufälligen wind? den wechselnden, beobachtenden spaziergängern? dem geschehen in der stadt? der medialen welt?

welche position nehme ich ein, wenn ich jetzt schreibend den täglichen versuchen nachsinne? welche soll oder muss ich einnehmen, um für mich so etwas wie eine „konfiguration“ definieren zu können? wie kann mein schreiben darüber eine messung sein, die das zu beobachtende neu oder anders erschafft?

hat der text einen adressaten? wen geht er an? andere figuren? sich selbst? eigene körperteile? einen stein? den himmel? welche teile im text sind adressiert? konzentriere ich mich beim lesen und sprechen auf die metrik? oder verlasse ich mich auf eine psychologische figurenkonstruktion? denn diese emotionalisiert mich jedesmal aufs neue, ist dem figurenbau nicht ab- und im lauten lesevorgang kaum wegzusprechen, sie lässt mich zumindest für kurze zeit, bis die erste erschöpfung eintritt, das atemholen vergessen und „meine“ rede ohne anstrengung und

bekehrende, zwingt stets die, die sie bekehrt, den Worten zu glauben und den Taten zuzustimmen. Wer also bekehrte, tat, weil er Zwang ausübte, Unrecht, während die Bekehrte als durch die Rede gezwungen grundlos in schlechtem Rufe steht. (...)

Im selben Verhältnis steht die Wirkkraft der Rede zur Ordnung der Seele wie das Arrangement von Drogen zur körperlichen Konstitution: Denn wie andere Drogen andere Säfte aus dem Körper austreiben, und die einen Krankheit, die anderen aber das Leben beenden, so auch erregen unter den Reden die einen Leid, die andern Genuß, und dritte Furcht, und wieder andere versetzen die Hörer in zuversichtliche Stimmung, und noch andere berauschen und bezaubern die Seele mit einer üblen Bekehrung. (...)

Wie also darf man für rechtens erachten die Beschimpfung Helenas, wenn sie doch, sei es vom Eros übermannt, sei es durch Rede bekehrt, oder auch mit Gewalt geraubt oder von göttlichem Zwang bezwungen, tat, was sie tat, und so der Anschuldigung vollständig entgeht?

Ich nahm durch die Rede die Verleumdung von der Frau und handelte so im Einklang mit dem Gesetz, das ich zu Anfang der Rede aufstellte. Ich suchte

ohne vorsicht auf den artikulationsvorgang aus mir strömen – „richtiges“ theater, fast werde ich Philoktet: Sprache, lang entbehrt. / So lang gehaßt wie auch entbehrt. Und länger. /

so lustvoll ich mich manchmal in dieses identifizierende sprechen fallen lasse, so unwahr oder „verlogen“ scheint es mir schon in der textvorlage zu sein. die emotionalität der sprache ist ein köder, den zu fressen ich aber nicht umhin kommen werde, um nahrung und grund für meine suche nach einem unerhörten sprechgesang zu erhalten. allzu schnell wird das sprechen dieser verse tönern, hohl, ohne strahlkraft, achte ich zu sehr auf das mathematische, musikalische, lautmalerische nachspüren dieser ungewöhnlichen metrik. vergleiche mit brechts fatzer-vers tun sich mir auf, wobei mir dieser einfacher zu erarbeiten und zu sprechen war, da er mit einer alltagssprache spielt, die gebrochener und von kürzerem atem ist, und die im sprechvorgang nicht erst angeeignet, sondern eher wieder auf distanz gebracht werden muss, im gegensatz zum philoktet, der zu einer „antikisierenden“ kunstsprache verkommt, wenn man sie im moment des sprechens nicht erden oder in eine begreifbare emotionalität übersetzen kann, wodurch aber sogleich wieder die gefahr auftaucht, ein psychologisierendes kammerstück aufzuführen. die schlange verschluckt ihren schwanz.

wir haben noch keine vorstellung davon, wie dieser text zu sprechen ist, aber wir ahnen, dass wir unsere bisherigen grenzen überschreiten werden müssen, um das insekt im bern-

das Unrecht der Beschimpfung und den Unverstand der Ansicht aufzulösen und wollte die Rede verfassen – zum Lobpreis für Helena, für mich dagegen zum Spiel.“¹²²

Zur **Sprache** und zur **Rede** gesellen sich das **Wissen** und die **Meinung**. Das gorgianische Ideal des Wissens ist ein Wissen von Fakten, dessen Sicherheit auf einem kausalen Kontakt zwischen Wissendem und Gegenstand des Wissens beruht. „Nur wer, wie wir Menschen, wenig über Vergangenheit und Gegenwart und nichts über die Zukunft weiß, der kann durch Reden beeinflusst werden.“ Daher stützen sich die Menschen auf Meinungen¹²³ – das menschliche Dasein ist grundlegend von Schein und Meinung bestimmt, nicht von Wahrheit und Wissen. Im Kontext von JDT gab es viele Stimmen im Streit miteinander, viele Meinungen, Ansichten und Sichtweisen. Das Wissen, wohin der gesamte Arbeitsprozess führen sollte, ob und welche (± seltsamen) Früchte er hervorbringen würde und zu welchem Zweck, dieses Wissen hatte niemand. Der Satz „Wir sind niemand und wir haben nichts“¹²⁴ ließe sich umformen zu „Wir sind niemand, wir haben nichts und **wissen nichts**“. Wir mei-

stein zu beleben.

Und was du hast, ist
Atem zu holen
(Hölderlin)

offensichtlich schien uns nach den ersten leseversuchen zu sein, dass wir einen anderen, als den alltäglichen atem für diesen text benötigen. bei keinem von uns reichen weder die konzentration noch die kraft fürs zuhören und sprechen aus, um dem text als ganzes folgen zu können, den wir zur zeit in circa 90 minuten laut lesen. auch beim siebten oder achten mal lesen bleiben einige textstellen vollkommen unverstanden, wengleich diese weissen flecken von mal zu mal weniger werden. dennoch oder gerade deswegen nimmt unser interesse am text mit jedem lesen zu.

als zweite massnahme (nach der ersten des lesens), uns mit der textvorlage zu konfrontieren, haben wir ein zweimaliges laufen durch den angrenzenden wald beschlossen: zwei runden zu beginn, und zwei runden am ende der probe, wobei die rundenzahl in den nächsten wochen auf drei gesteigert werden soll. ausserdem setzen wir in jeder probe ein dehn- und yoga-training an, das uns helfen soll, die stimme zu verankern, die allzu schnell in den kehlkopf oder an die schädeldecke rutscht, aufgrund der teilweise enormen distanzen, die wir zueinander im freien und bei wind und flugzeuglärm bereits eingenommen haben.

(...)

nen nur und ahnen vielleicht...

a.p.

29.4.07 - 5.5.07

Die Wegmarken im Text – politisches Subjekt, Handeln, Haltung, Individuum VS Kollektiv, Sprachmacht, Rede – lassen die Frage nach der gesellschaftspolitischen Dimension von Theater mitlaufen.

„Wie politisch ist postdramatisches Theater?“ oder vielmehr **„Wie ist Theater politisch?“**¹²⁵

Die geläufige Vorstellung von „politischem“ Theater ist, dass Theater Themen aufgreift, die in der Öffentlichkeit diskutiert werden, dass es politisch aktuelle Probleme auf der Bühne repräsentiert. Diese theatrale Re-Präsentation läuft von Anfang an Gefahr, „allzu folgsam nachzuplappern, was öffentlich, medial, im schablonisierten Diskurs als ‚politisch‘ qualifiziert wurde.

Muss nicht ein auf politische Wirkung zielendes Theater geradezu zwangsläufig sich den prä- und deformierten Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer anpassen und sie also bestätigen, gerade weil es ‚wirken‘ will?

Ist nicht, so fragte Walter Benjamin, das Verfahren, der politischen Realität Unterhaltungseffekte abzugewinnen, höchst fragwürdig und in Wahrheit **entpolitisiert**?“¹²⁶ Was pragmatisch und unwidersprechlich als

„Wir sind nur wenige, aber wir sind Griechen!“ (Pier Paolo Pasolini)

seit fünf wochen scheint jeden tag die sonne, die temperaturen schwanken zwischen 20 und 27 grad, wir sitzen bzw. liegen am dach der anlage oder am sportplatz, der mit einem hartkorkbelag ausgestattet ist und die wärme bis in die abendstunden hinein speichert, sprechen den text auswendig, soweit die textkenntnis dafür ausreicht, lesen daraufhin weiter, hören unsere stimmen, das rauschen der bäume, den gesang der vögel, und manchmal rieche ich das meer. dann erschrecke ich, weil mir meine haltung genügsam erscheint.

die person, die stehend text spricht, hat einen ball in der hand, wirft ihn am versende auf den boden, fängt ihn wieder auf, wirft ihn zweimal zu boden, wenn die verszeile mit einem punkt endet. das hilft dem sprechenden beim genauen einlernen der textstruktur, und erleichtert dem korrigierenden das überprüfen des vortrages. für den sprechenden wiederum wird durch das werfen und fangen des balles ein weiterführen des sinnzusammenhanges über das versende hinaus in die nächste zeile erschwert. die gefahr, in ein mechanisches und monotones zeilenaufsagen zu verfallen, wird durch diese übung erhöht und spürbar gemacht.

die lehrstücke „philoktet“ und „fatzer“ scheinen mir immer

Faktum auf der Hand liegt:

„Ein politisch gemeinter Diskurs geht schon deswegen ins Leere, weil ganz offensichtlich das Theater insgesamt seinen politischen Ort von einst verloren hat. (...) So gewiss ANTIGONE und HAMLET höchst politische (und politisch höchst gegenwärtige) Reflexionen auf Macht, Recht und Geschichte darstellen, so wenig geben sie diese Tiefen und Abgründe nach zweieinhalb Jahrtausenden bzw. vier Jahrhunderten ohne geduldige Reflexion und Untersuchung preis, die nicht Sache eines Theaterabends sein kann. (...) `Irgendwie´ wissen wir, dass Theater trotz allem zwar nicht direkt politisch ist, aber doch in der **Praxis** seiner **Entstehung** und Produktion, seiner Darbietung und seiner Rezeption durch die Zuschauer eine eminent `soziale´, eine gemeinschaftliche Sache ist. Das Politische ist ihm einbeschrieben, durch und durch, strukturell und ganz unabhängig von seinen Intentionen.“¹²⁷

Theater also, das von Anfang an politisch ist, auch wenn es sich von seinem einstigen griechisch-antiken Ursprung und der Ursprungsfunktion weit entfernt hat.

mehr wie zwei seiten einer medaille zu sein, was ich aber im moment nicht näher begründen kann.

immer noch ist mir vollkommen unklar, in welche situation dieser text, oder besser, unsere probe dieses textes, gesetzt werden muss, damit dessen sprengkapseln gezündet werden können, was die lücke im system sein könnte, wo und für wen in diesem modell welche möglichkeiten zu lernen vergraben liegen könnten.

(...)

zu „philoktet“ haben wir weitere texte gelesen: elektratext, in der ilias erzählt der blinde homer, philoktet 1950, drei punkte.zu philoktet, brief an den regisseur der bulgarischen erstaußführung von philoktet am dramatischen theater sofia, ulyss, herakles 2, 5 und 13, die befreiung des prometheus, verkommenes ufer medeamaterial landschaft mit argonauten, immer den gleichen stein.

wie können diese texte miteinander arbeiten? in welchen bezug können wir sie zueinander setzen? (wobei wir die letzten beiden texte für diese überlegung vorerst zur seite legen.)

(...)

a.p.

29.7.07 - 1.8.07

bezogen auf den theater- und medienbetrieb dieser stadt, ist unsere position am rand von wien, in der stadt des kindes, die des philoktet. immer wieder werden wir darauf angesprochen, warum von uns nichts zu hören sei. die kulturpolitiker und -beamten waren der meinung,

Es geht um die Veränderung, die **Ver-Ränderung** des Theaters.

Eine **Verschiebung** des Theaterbegriffs.

Ein Theater, das eine genuine Beziehung zum Politischen schafft.

Dies wäre möglich, beispielsweise indem „man durch das Theater etwas geschehen lassen wird, aber nicht, indem man repräsentiert, imitiert oder eine politische Realität auf die Bühne bringt, die anderswo stattfindet, um allenfalls eine Botschaft oder eine Doktrin abzusetzen, sondern indem man die Politik oder das Politische **in die Struktur** des Theaters gelangen lässt, das heißt, indem man auch die Gegenwart auseinanderbricht...“¹²⁸ Die bloße Vermittlung von politischen Ansichten der AutorInnen oder RegisseurInnen ist genau genommen unpolitisch. Es muss die Form des Theaters selbst angegriffen werden, denn „das wahrhaft Soziale an der Kunst ist die Form.“¹²⁹

Im *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am dramatischen Theater Sofia*, der wohl nicht zufällig an einen Regisseur und sein Ensemble adressiert ist, entfaltet Müller eine Theater-

wir würden schon lange nicht mehr proben, niemand hätte von uns etwas gehört, niemand wisse über uns bescheid, völlig zurückgezogen und jeglichen diskurs verweigernd, hätten wir uns auf einer insel abgeschottet. unser verhalten wäre diametral entgegengesetzt zu dem, was sonst in dieser stadt gerade angesagt und üblich sei, nämlich: sich präsentieren, sich intelligent anbieten und auch verkaufen, sich aufmerksamkeit zu verschaffen und im gespräch zu bleiben.

keim berichtet, dass er letztens einen kulturpolitiker der grünen getroffen hat, der ihn gefragt habe, an was er denn zur zeit arbeiten würde. als keim entgegnete: „immer noch an jenseits des todes“, meinte dieser: ich dachte, ihr hättet das geld zurückgegeben und würdet gar nicht mehr arbeiten? auch dressler von der ma07 hat im gespräch mir gegenüber den vorwurf erhoben, dass es nicht angehe, von der stadt wien eine finanzielle förderung zu beziehen, und dann quasi unterzutauchen. das sei in zukunft nicht mehr möglich, diese zeiten wären schon längst vorbei.

ich selbst bin in dieser frage gespalten, denke mir manchmal: mit der auf diesen theater- und medienbetrieb bezogenen, hasserfüllten gesprächsverweigerung kommen wir nicht weiter, das ist eine romantische haltung, die uns unsere position nicht selbst klar erkennen und artikulieren lässt, die uns dumpf macht und in unserer entwicklung stagnieren lässt, weil wir so den notwendigen und für unsere arbeit materialreichen konflikten ausweichen. wir sollten uns

theorie der Unterbrechung – es geht um die Organisation des revoltierenden Materials, des Widerstands der Körper gegen den Text. Er stellt seine Theatertheorie in einen nach keiner Richtung begrenzten Rahmen und führt „die Zäsur zwischen jeder Theorie und jeder Praxis vor Augen – für Theatertheorie steht keine andere Sprache zur Verfügung als fürs Theater selbst. Schon Theatertheorie ist eine Praxis und als solche übersetzt sie **keine Praxis ohne Bruch**.“¹³⁰ Die Übersetzung des Texts auf die Bühne bzw. in den Theaterraum wird zur „Zerreißprobe für die Beteiligten, deren Spiel durch das Spiel in der Sprache beständig aus dem Takt zu geraten droht.“¹³¹

Nicht nur der Theaterbegriff, auch das Politische an sich muss im Theater eine Verrückung oder Verschiebung erfahren. Was aber, wenn die Sprache, die zur Verfügung steht, nicht mehr ausreicht? Wenn für das Erscheinen der Unterbrechung grundlegend die Worte fehlen? Das Neue der Schrecken...

Ab wann lässt sich von politischem Theater sprechen?

Wenn, so Lehmann, dann erscheint das Politische im Theater indirekt, MODO OBLIQUO

mehr an der Haltung und Position von Odysseus orientieren, oder auch an der von Neoptolemos.

andererseits ödet mich dieser mediale Konkurrenzkampf an, diese so leicht durchschaubaren, oberflächlichen Spielchen, in die alle Energien gesteckt werden und bei denen sich alle voll inbrunst verheizen, während der permanente Wechsel ihrer Theatermoden, die sie jeden Abend zur Schau stellen, bei gleich bleibender, altbekannter Funktion leer läuft.

im japanischen Meer gab es eine Reihe von Beben, in Süd-Asien leiden mittlerweile 20 Millionen Menschen unter den seit Mitte Juni anhaltenden Überschwemmungen.

m.k.

(in der Presse im August 2007 folgende Nachricht gefunden.)

„Kommunikationsraum 1: durch stärkere thematische und ästhetische Bündelung der Aktivitäten in der freien Szene, der Entwicklung von dynamischen Produktionsnetzwerken und der stärkeren Vernetzung der lokalen Wiener Szene in internationale Produktionszusammenhänge soll ‚brut‘ (...) zu einem Kommunikationsraum für nationale und internationale Kunstproduktion werden“, heißt es in einer Aussendung. Man wolle „brut“ „nachhaltig als internationales Produktionszentrum für interdisziplinäre darstellende Kunst positionieren. Der Name „brut“ ist für die neuen künstlerischen Leiter zu aller erst ein Fundstück. mit schwarzem kle-

Prinzip Anarchie:
Recht / Gesetz

wird erfahrbar, d.h. ver-rückt und in Schiefelage. Und zwar so, dass es auf keine Weise rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Daraus folgt, „dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss.“¹³² Nicht das Abhandeln politischer, moralischer, ethischer Probleme auf der Bühne macht das Theater politisch. Zu einer „Gesellschaft des Spektakels“ gehört wesentlich die „Definition der Bürger als Zuschauer, für die das gesamte öffentliche, politische Leben zum Schauspiel wird.“¹³³ Insofern besteht die genuine Beziehung des Theaters zum Politischen nur dort, wo Theater das Theater als Schau-stellung unterbricht und insofern nicht irgendeine, sondern die eigene Regel erschüttert. Der Bruch stört die trügerische Unschuld, Sicherheit, Verantwortungslosigkeit des Zuschauers, macht sie fraglich. Wenn politisch ist, „was – von der Sprache bis zu Gesetzen, Rechten und Pflichten – ein gemeinsames Maß gibt, eine Regel, die Gemeinsamkeit konstituiert, ein Regelfeld für potentiellen Konsens“, so wäre „politisches Theater als eine Praxis

beband steht das wort in großen lettern an der rückwand der bar im konzerthaus geschrieben. dinge aufzugreifen, themen zu finden, tendenzen aufzuspüren und sichtbar zu machen – ein verlässlicher, kultureller seismograph der stadt zu werden, das steht paradigmatisch für die arbeit der neuen künstlerischen leiter von „brut“. die spannweite und die widersprüchlichkeit der mit dem begriff „brut“ verbundenen bedeutungen steht für die offenheit und prozesshaftigkeit der künstlerischen entwicklungsarbeit des künftigen koproduktionshaus wien. durch stärkere thematische und ästhetische bündelung der aktivitäten in der freien scene, der entwicklung von dynamischen produktionsnetzwerken und der stärkeren vernetzung der lokalen wiener scene in internationale produktionszusammenhänge soll „brut“ mit den beiden spielstätten „brut“ im künstlerhaus und „brut“ im konzerthaus zu einem kommunikationsraum für nationale und internationale kunstproduktion werden. die eröffnung wird am freitag, 9. und samstag, 10. november 2007 als großes fest und einladung an die stadt mit beiträgen österreichischer und internationaler künstlerinnen und künstler gefeiert. eine erste programmorschau der spielzeit 07/08 erfolgt im rahmen der pressekonferenz am 9. oktober 2007, um 11.00 uhr im künstlerhaus.“

antikommunikationsraum hm7:

das nächste jahr, wenn wir auf der verlassenen racino-pferderennbahn arbeiten, legen wir uns pferde zu und erlernen

gerade nicht der Regel, sondern als Praxis der Ausnahme zu verstehen. Nur die Ausnahme, die Unterbrechung des Regelhafte gibt die Regel zu sehen und verleiht ihr wieder, wenn auch indirekt, den in der fort dauernden Pragmatik ihrer Anwendung vergessenen Charakter radikaler Fragwürdigkeit.“¹³⁴

„Es geht um die (politische) Arbeit nicht an einer besonderen theatralen Ästhetik, sondern an einer Ästhetik des Theatralen, die die strukturelle Implikation des Zuschauers, seine latent gesetzte Mitverantwortung für den Theatermoment ans Licht bringt. In scharfem Gegensatz steht diese Grundbestimmung zu allen Versuchen, Theater und Kunst auf einen Beitrag zur Regelerbildung zu verpflichten. Der eigentümlichen Charakteristik des ästhetischen `Handelns`, nicht wirklich Handeln zu sein, würde eine solche Praxis nicht gerecht.“¹³⁵

Politische Theaterpraxis VS künstlerischer Aktivismus: Es kann kritisiert werden, ein solches Denken laufe Gefahr, theaterimmanent zu bleiben, da es sich (scheinbar) auf theaterästhetische Fragestellungen beschränkt.

Gini Müller, die als politische Ak-

das reiten. mein pferd soll dann „auswurf“ heißen, mit dem ich als kämpfer ausgerüstet irgendwann gestärkt, in die u1 einsteige und in den ersten bezirk fahre, um der „brut“ den kampf anzusagen. mit bogen, pfeil, köcher und schwert ausgerüstet, den stinkenden vierten fuß in der hand haltend, werde ich und mein kampfpferd aus der u1 aussteigen, ausgang akademiestrasse und bis zum vorplatz der „brut“ vorreiten. noch ästhetisch und thematisch durch den faulen stumpf stinkend, werde ich den ersten pfeil spannen, das bündel der anderen pfeile im köcher zusammenhaltend. irgendwann, zehn jahre nun sinds, wenn aus dem hauptportal der `brut` ein lebendes mit vernarbter stierhaut sich bewegt, werde ich das gespannte dynamisch durch eine fingerbewegung erleichtern und den beginn eines produktiven netzwerkes in gang setzen. das lokale und internationale wird sodann ein auge auf mich werfen. auch mit diesem werde ich, ausgerüstet mit bogen, pfeil, köcher, schwert und dem stinkenden vierten, in ein dynamisches kommunikationsverhältnis räumlich und atmosphärisch treten. und der geruch meines stinkenden wird produktiv sein. sind einmal die pfeile verbraucht und hat der faulende geruch einmal lokal nachgelassen, werde ich, mich strategisch klug und frei positionierend, interdisziplinär mein schwert einsetzen, um das tote nachhaltig noch einmal zu töten, zweimal, tausendmal, mein leben lang. die toten dinge werde ich irgendwann mit meinen händen aufgreifen und mit schwarzem klebeband, das ich vor ort vor-

Funktion des Theaters erkennen.

tivistin und Performancekünstlerin auf postdramatische Diskurse blickt, kritisiert in ihrem Buch **POSSEN DES PERFORMATIVEN**: Lehmann grenze „in der Untersuchung nicht nur Produktionsbedingungen gegenwärtigen Theaters aus, sondern auch dessen außerinstitutionellen politischen Gehalt und konkrete **Handlungsmöglichkeiten**. Institutionen werden einfach als wichtiger Förderungsfaktor befürwortet, das Thema Politik eher im (tendenziell) passiven Wahrnehmungskomplex abgehandelt. Das veraltete Theatersystem wird in Lehmanns postdramatischem Theater durch eine neue Wertigkeit von ästhetischen Energien geknackt, es soll wieder zur reflektierenden ‚Präsens/z‘ werden.“¹³⁶ Wenn bei Lehmann (wie u.a. bei Deleuze / Guattari) die subversive Kraft zwar in nicht-repräsentativen, affektiven Prozessen liege, fehle ihm doch die Reflexion auf einer politischen Ebene. Die jeweiligen begrifflich-theoretischen und Praxis -Auffassungen vonseiten (politischer) KünstlerInnen, (künstlerischer) AktivistInnen divergieren bzw. sind diametral entgegengesetzt. Es existiert keine gemeinsame Sprache. Z.B. können AktivistInnen mit „Theorieleiern“ wenig bis gar nichts anfangen, wohin-

finden werde, verschnüren und mit meinem pferd vernetzen. ganz gegen die tendenz werde ich dann das sich lösende durch den lauf meines pferdes sichtbar gewordene fleisch brütend entwickeln, um das noch nicht tote aufzuspüren. die zehn jahre alten reitspuren werden ein paradigmatisch verlässlicher seismograph in der stadt sein, der die reitkunst und das damit thematisch und ästhetisch verbundene tote dokumentiert und als programmvorschau für zukünftiges dient. die zerrissenen leiber werden in einer prozesshaften offenheit fühllos auf fühllosem stein, nichts mehr bedeutend, herumliegen. bis durch ein großes fest, mit österreichischen und internationalen leblosen beiträgen das tote begafft werden kann. nach jahren des kampfes werde ich müde, waffenlos, durstig und hungrig...

„gib mir den bogen, freund, und einen pfeil...“

oder

„die waffen sind notwendig, aber man weiss nicht wann. nachbar, gehst du nachts spazieren, nimm sie so mit, dass sie schneidet. wenn du sie im kleiderschrank hast...“ (jose` hernandez)

(...)

die textproduktion erteilt schmerzen.

beim sprechen speie ich keine worte aus, ich spreche kommas, punkte, doppelunkte, zeiten, vokale, konsonanten, die komposition. wenn ich `dreifüßig fliehend` spreche, denke ich einerseits die zeile vorher und

gegen KünstlerInnen / Theaterleute von (aktuellen) politischen Diskursen zu wenig Ahnung bzw. für künstlerisch-performative Praxen der linken politischen Szene¹³⁷ wenig Interesse haben. Sprachlosigkeit. Schweigen. Bruch.

Spätestens hier stellt sich die Frage nach dem jeweiligen Verständnis von Kunst / Theater und von Politik. Im ursprünglichen Sinn wurde „politisch“ als Adjektiv auf jede Stadt (griechisch-antike Polis), also auf jede arbeitsteilig organisierte Gemeinschaft von Menschen¹³⁸ angewandt. Über die Jahrtausende bis ins Heute hat sich dessen Bedeutung weitgehend verschoben, so dass zwar Vieles als „politisch“ etikettiert wurde und wird – ich plädiere aber dafür, es als Eigenschaft insbesondere jenen Gruppierungen zuzuschreiben, die versuchen, ohne Arbeitsteiligkeit und ohne Spezialistentum auszukommen. Im Arbeitsprozess, in einer offenen, kritischen Denk- und Handlungsweise – **Kritik** im Foucaultschen Sinn als „die Kunst, **nicht dermaßen regiert** zu werden.“¹³⁹

Wenn ich unter Theater auch verstehe: Momente in Arbeiten, die Konflikte substanzieller Art produzieren, die die Lebensweisen der Beteiligten an sich

das folgende komma, gleichzeitig kämpft sehnend mein körper, um aus sich, wie vielleicht während einer geburt, die vokal- und konsonantenkombinatorik zu verräumen. diese parallelen abläufe lassen keine anderen gedanken zu, scheinbar.

andererseits setze ich die sprache und das physische material intuitiv ein. nicht ein entweder/oder, das keinen kompromiss zulässt, macht den sprechakt aus, sondern ein einerseits/andererseits sind die konnektoren im tun während des sprechens. das wichtigste scheint mir, ist die balance zwischen struktur und intuition, im akt des tuns zu finden und zu halten. nur struktur ist uninteressant, sie bleibt akademisch. nur intuition ist nicht genug. ein ausgewogenes verhältnis zwischen kalkül und intuition zu finden, ist das offene geheimnis. die technik und die präzision sind das eine, das andere sind die aus dem augenblick heraus entstehenden entscheidungen, die den vorgang des theaters so anfällig für einen grenzgang machen und das scheitern mitlaufen lassen.

die antikentexte des herrn müller überzeugen durch ihre präzision. diese tatsache wird in dem moment konkret, wo ein wort durch ein anderes ersetzt wird. im sprechakt wird diese präzise setzung von wörtern konkret, wenn ich z.b. `bis` durch ein `eh` ersetze, merke ich schon während ich den rest der zeile spreche, dass irgendein selbst-erdichteter fremdkörper sich eingeschlichen hat und die ganze zeile rhythmisch, wie ein musikinstrument, verstimmt ist. es kommt so auf jede einzelheit an,

attackieren, werden obige Kritikpunkte obsolet, geht Theater weit über Ästhetik hinaus.

Wie lässt sich der politische Gehalt von Theater, von Kunst messen? Auf welche Weise, unter welchen Bedingungen und Voraussetzungen kann Theater, kann Kunst politisch sein? Was macht eine politische Aktion zu einer künstlerischen und umgekehrt? Wo verlaufen – verschwimmen – verschieben sich die Grenzen zwischen Theater, Performance, Politik?

Es gilt, dem Gewohnten etwas Unbekanntes entgegenzusetzen, wofür womöglich (noch) keine Sprache existiert, das einen fremden Blick auf Praxis und auf Theorie erfordert. Dies impliziert Arbeit an der Sprache: das Neu **Er-Finden** von Begriffen für die Verständigung untereinander, für die Kommunikation nach außen wird unentbehrlich. Ist dafür die Kenntnis der geläufigen (politisch-ökonomischen, kunsttheoretischen) Termini nötig – auch um eine Dekonstruktion (Auseinanderbrechen) der von Medien und Politik, der vom Gesellschaftskanon vorgegebenen Sprache überhaupt denken zu können? Geht das, alleine oder gemeinsam, ohne Genialität? Ohne visionären Pioniergeist? Das Alte aufgreifen und zerschlagen, dann umformen,

um den Sprechakt stimmig zu ermöglichen. andererseits müsste man meinen, dass bei so großen Themen, wie sie in den antiken Materialien des Herrn Müller vorkommen, der Tausch eines Wortes durch ein anderes, das ganz nicht gefährden würde, stimmt, aber für den Sprechakt ist die präzise Verwendung der Wortmaterialien ein wesentlicher Moment, um nicht ins alltägliche Allgemeine hineinzuschlittern.

Die Antikentexte des Herrn Müller behandeln große Themen der Menschheitsgeschichte. Stimmt. Diese Tatsache wird in dem Moment des Sprechaktes konkret, wo ich acht darauf gebe, was in den Texten alles verhandelt wird. Der Umfang der Texte ist so groß, dass ich als Sprecher oft während des Sprechaktes das Gefühl habe, dass das alles zu lang und zu ausführlich von Herrn Müller beschrieben wird. Diese Haltung meinerseits entsteht häufig während des Sprechaktes, sodass ich manchmal am liebsten etwas auslassen und abkürzen würde. Habe ich aber einmal einen Text Sprechend abgeschlossen, kommt bei mir das Gefühl auf, dass noch andere Dinge beschrieben werden müssten. Diese fehlen aber dann bei Herrn Müller. So bin ich in einem ständigen Hin und Her zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig. Das Unsagbare Sagbar zu machen, ist wohl die Ursache für diese schizophrene Situation des Zuviel und des gleichzeitigen Zuwenig.

(...)

neu formen...

a.p.
19.8.07 - 24.8.07

**pronegg: „über all dem thront
die frage nach einer gemein-
samen not.**

(...)
wenn wir nach zwei stunden un-
sere improvisation im innenhof
der anlage beenden, und uns
zum rauchen und überlegen in
unseren schattigen aufenthalts-
raum zurückziehen, kommt es
mir jedesmal vor, als ob ich zu-
vor mitten auf einer verkehrs-
insel gestanden wäre, wo ein
lkw nach dem anderen an mir
vorübergedonnert wäre, und ich
mich jetzt in einem schalldichten
raum befände. das hören und
sprechen in diesem offenen pro-
benort kostet ungewöhnlich viel
energie und aufmerksamkeit,
jedes wort, jedes verstummen,
jedes rascheln der baumblätter,
jede kleinste bewegung, jedes
einhalten versuche ich aufzu-
nehmen und als gleichberechtigt
und gleichgewichtig in mei-
nen sinnkosmos zu integrieren.

**szeiler: die muss man finden.
individuell hat jeder eine not.**

**pronegg: manche theaterleute
können sich sagen: wir befin-
den uns in einer politischen
lage, in der wir uns jetzt am
besten mit diesem oder jenem
stück auseinandersetzen. das
ist bei uns nicht der fall.**

**szeiler: nein, weil das schon
eine erste lüge ist. (...)**

**pronegg: andere fassen das
beziehungsgeflecht von the-
ater und gesellschaft weiter,
denen liefert zum beispiel ein
aktueller text eines französi-
schen theoretikers eine an-
dere sichtweise oder neues
assoziationsmaterial für ihre
arbeit.**

**szeiler: meistens ist das aber
leider nur die erklärung für
das, was dann praktisch nicht
passiert. das alles haben wir
nicht, und das ist das gute und
auch das schwierige daran.
unsere arbeit ist für nichts, sie
macht vielleicht keinen sinn.
man macht sie einfach.** ¹⁴⁰

jede kleinste bewegung, jedes
einhalten versuche ich aufzu-
nehmen und als gleichberechtigt
und gleichgewichtig in mei-
nen sinnkosmos zu integrieren.
seit beginn der improvisationen
bemerke ich an mir eine verän-
derung des körpers. es ist, als
ob sich jede pore öffnen würde,
jedes hauthaar meine umge-
bung abzutasten versucht. die-
se art von aufmerksamkeit ist
nicht jeden tag herstellbar, dann
trainieren wir eben nur, spre-
chen über eventuelle plakate,
die wir vor allem für uns und als
erinnerung an diese probenzeit
drucken lassen wollen, und über
masken, die wir zumindest für
philoktet verwenden möchten.

wenn ich im spiel versuche inne-
zuhalten, um mir unser verhalten
und handeln zu vergegenwärti-
gen, mich also eines sinns un-
seres tuns vergewissern möch-
te: welche finte, lüge, welcher
positionswechsel in der internen

Sprache für ein Theater der Zukunft: Habe ich hier und jetzt im Schreiben den Anspruch, Sprache (adäquate Begriffe) neu zu erfinden? Das Ziel setze ich mir. Aber: im Bewusstsein, dass dieses Vorhaben nach einer jahrelangen Auseinandersetzung mit Sprache verlangt und selbst darin noch scheitern kann, wissend dass es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, kann ich diesen vielleicht utopischen Anspruch zunächst nur in den Raum stellen. Fragen und Suchen, Sammeln und Stochern in den papiernen Schichten der vergangenen Zeit mit Blick auf die Gegenwart, in die Zukunft. Oder sollte ich besser im hypothetischen Konjunktiv formulieren? Das Experiment NEUSCHÖPFUNG würde im Text zu einer Politik des Schreibens führen, die ohne Brüche nicht auskommen könnte, durch Gedankengänge auf verschiedenen Ebenen, Sprünge und Absenzen. Vielleicht, so die Hoffnung, ist diese Arbeit ein erster Baustein, der in Richtung eines solchen (politischen) Schreibens weist.

Lieber als ein Ordnen der Gedanken ist mir das Spinnen als Erkenntnisweise. Die Erkenntnisse sind immer vorläufige, endgültig ist nur ihre Verschiedenheit – das Credo. Das Sch-

hierarchie wird gerade verhandelt, und was folgt als nächstes im text – ich kann es in diesem moment nicht sicher sagen. jede setzung von mir, sprachlich wie körperlich, wird durch das sprechen und bewegen meiner mitspieler, durch den wind, den lärm der autobahn, durch die darauffolgende textstelle, die ich so noch nie gelesen oder gehört habe, in frage gestellt oder wieder aufgehoben, wodurch ich den eindruck erhalte, ich müsse immer wieder bei null beginnen. wir befinden uns permanent in einem monströsen unsicherheitsraum, was verständnis oder kommunikation betrifft. dieser steht einem festgezurrten, klassisch komponierten text gegenüber, mit für alle nachvollziehbarer chronologie und scheinbar verständlicher dramaturgie. was unsicherheit in diese bekannten sinngestaltungsformen einschreibt, ist die sprache selbst, die die internen positionskämpfe, hierarchien und situationen, in denen die drei protagonisten abwechselnd dem tod ins auge blicken, unscharf erscheinen lässt.

also versuche ich in der improvisation, mich und die mitspieler mit dem sichersten, was wir in der hand zu haben scheinen, nämlich dem text, zu konfrontieren und kurzzuschliessen: welche analogie zum im text verhandelten spiel der setzungen können wir im körperlichen und räumlichen spiel finden? wann bedarf es einer engführung, wann einer weitführung? welche spezifische „sprache“ finden wir in unserer auseinandersetzung mit dem text, oder besser: welche liegt unentdeckt in uns bzw. wird gerade mehr oder weniger bewusst verhandelt?

reiben als solches kann den (akademischen / wissenschaftlichen / literarischen / medialen) Rahmen als Ausgangspunkt nehmen, sollte aber auf dessen Sprengung hinarbeiten.

JDT HM3 –

Praxis der AUSNAHME

Ist ein solcher Versuch, der mehr oder weniger geschlossen am Rand von Wien passiert, schon durch die Distanzierung zum zentralen Kunstbetrieb, zum (Gesellschafts-)System radikal und politisch? Ist allein das dezentrale Agieren als Behauptung und Statement stark genug? Wie groß ist die Gefahr, von der Umgebung (sofern überhaupt wahrgenommen) missverstanden oder gar nicht verstanden zu werden? Oder geht es gar nicht um Verstehen und kann das Missverständnis werden uns nichts anhaben...

Ist Theater weniger als Ort und Medium zu begreifen, sondern vielmehr als eine Haltung dem Denken gegenüber, als ein **theatrales Denken**, das eingefahrene gesellschaftliche Wahrnehmungsmuster aufzubrechen vermag, im Sinne eines Auseinanderbrechens der Gegenwart? Fragen, die im Arbeitsprozess

ich entscheide also für mich als Spieler in den jeweiligen Momenten: was sagt bzw. setzt der Text? welches Sprechen meinerseits ist dazu erforderlich bzw. welches ist mir gerade „entströmt“ – was wiederum abhängig ist von den sprachlichen und körperlichen Setzungen, der Nähe/Entfernung meiner Mitspieler, dem Aufhellen oder Verschwinden des Sonnenlichts? Welchen Bezug hat dieses Spiel zum Raum? Wie und wodurch ändert sich dieser, trotz vorerst eingeteilter Spielerebenen? Und wie oder wodurch ändert der von mir und meinen Mitspielern produzierte Raum wiederum meine Setzungen? Welche Materialien (Körper, Text, Raum, Zeit, Klänge, Sprache) und, davon abhängig, welche Grammatik führen und leiten mich gerade? Welches Material muss ich jetzt ergreifen oder verwerfen, weil es mir gerade als das im Spiel dominierende oder sinnstiftende erscheint? Wann ist es nötig zu unterbrechen? Habe ich nicht gerade in diesem Moment unterbrochen? Sehen und Hören das meine Mitspieler auch so? Wie können wir darüber kommunizieren? Oder tun wir das ohnehin schon die ganze Zeit über aufgrund der Tatsache, dass wir uns auf dieses Spiel eingelassen haben, das uns Freude bereitet? Benötigen wir diese permanenten Missverständnisse für unsere Art von Spiel? Oder lügen wir uns an, was den Glauben an ein gemeinsames Spiel betrifft? Befinden wir uns überhaupt in einem wechselseitigen Gestaltungsprozess, der eine Entsprechung zum im Text eröffneten Spiel hat? usw.

Spekulation:

In der Radikalität hätte sich JDT vielleicht gesteigert, wäre einem Auseinanderbrechen der Gegenwart nahe gekommen, wenn die Beteiligten nicht 4 Tage die Woche für einige Stunden in der „Stadt des Kindes“ geprobt, sondern 24 Stunden vor Ort gelebt und gearbeitet hätten. Den Alltag aufgegeben hätten. Das Ganze hätte sich eventuell in Richtung 'experimentelle Theaterkommune' entwickelt. Die soziale die künstlerische Not verdrängt. Härtere physische und psychische Bedingungen. Die Selbstverständi-

gung innerhalb der Gruppe als aufreibendes, unentbehrliches Moment. 24 Stunden. Potentielle Hierarchiebildung. „Das Zusammenleben von großen Schwärmen (z.B. Fische, Vögel) bedarf keines Anführers und keiner Hierarchie, sondern interaktiver Netzwerke der Kommunikation. Kein Mitglied der Gruppe hat Überblick über das Ganze, sondern folgt einfachen Regeln der Interaktion. Zusammen erzeugen sie reaktionsschnelle und äußerst effektive kollektive Verhaltensformen, die ihrerseits das Verhalten des einzelnen Tieres beeinflussen – die Urform sozialer Selbstorganisation.“ Früher oder später dürfte es scheitern: Kontrollverlust, Selbstzerfleischung, Explosion. „Allgemein nicht gedacht oder angedacht wurden bzw. unausgesprochen und ohne Antwort blieben. Fragen, die in den Köpfen der Einzelnen kreisten und eventuell im Schreiben Ausdruck fanden. PAPIERKRIEG. Fragen, die ich mir jetzt stelle. Das theatrale Denken, birgt in sich Potential zur Sprengung, die Gefahr der SPRENGKRAFT: „Wenn es so etwas wie eine echte *politische* Gelegenheit gibt, die dem theatralen Medium eigen ist, so besteht sie eben in einer solchen *Probe des Denkens*. Weniger ein Ort der Entstehung und Vermittlung der Ideen, ist das Theatrale die Chance zu ihrer Verifizierung im historischen Augenblick, das Moment, wo die Anschauungen mit ihren konkreten Wirkungen rechnen müssen, wo die Wahrheit wie im Gerichtshof vor die Lage tritt, wie ein Verbrecher oder ein Zeuge vor ihr Opfer. In diesem Sinn ist *Theater* weniger ein Ort, ein bestimmtes Medium, als eine Haltung dem Denken gegenüber. Es gibt so etwas wie ein theatrales Denken, das nicht unbedingt auf der Bühne stattfinden soll, das im Gegenteil auf der Bühne oft vollkommen verpaßt wird. Es handelt sich sogar um ein Denken, das so wenig wie möglich *nur* auf der

da in unserem spiel die textliche und theatrale artikulation nicht mehr auf begrifflich einholbare positionen oder konzepte reduziert bleibt, kulminieren all diese fragestellungen permanent in uns und überfordern uns. wir sind krisenanfällig, oder besser, in einer ständigen, zumeist produktiven, manchmal aber auch destruktiven krise. diese wird verschärft, wenn in unserem probenmodell der zuseher einen festgelegten ort einnimmt, und dieser zuseher szeiler ist, was einfluss auf unser verhalten im spiel nimmt (stichwort vorkonditionierung durch bekannte theatrale kommunikationsmuster mit der zuseherposition im allgemeinen und mit der von szeiler im besonderen), und dieser seine position bisweilen als eine absolute formuliert. auch wenn ich ihn in meinem spiel als gleichberechtigt anerkenne und zu integrieren versuche, kann ich dennoch nicht davon absehen – das betrifft auch das verhalten von uns spielern untereinander –, dass jede auseinandersetzung abhängig ist von den jeweiligen künstlerischen und sozialen fähigkeiten und kompetenzen der mitspielenden.

odysseus spricht gegen ende der textvorlage, nach dem tod des philoktet:

Ich wollt mich nähm ein Gott in seinen Schlaf.

Roll mir den Himmel aus den Augen, Donner

Reiss mir die Erde von den Füßen, Blitz.

Er tuts nicht. Gehn wir also, tauschen wieder...

während der letzten improvisation setzt genau an dieser text-

Bühne stattfinden sollte, da es in diesem Fall dort eher sein Exil abbüßt.“¹⁴¹

Dem Charakter, dem Skelett der Arbeit war das politische Moment eingeschrieben, implizit vorhanden: im Tun und Probieren ohne einem bestimmten (Aufführungs-)Ziel vor Augen – FREI VON PRODUKTIONS-ZWÄNGEN – nicht wissend, ob und wann die SpielerInnen, die 33 Antikentexte und der Ort auf eine (andere als die eigene) Öffentlichkeit stoßen würden, im schriftlichen und mündlichen Reflektieren der Proben, der Produktionsbedingungen von Theater im außer-institutionellen, in unserem Fall auch „außer-szenischen“ sprich marginalisierten Kontext.

Vielleicht gerade ob dieser impliziten Präsenz des Politischen, der Evidenz des Impliziten, wurde es – was jeder von uns als politisch definierte – in der Konstellation zu wenig diskutiert oder gemeinsam reflektiert. Oder es fehlte ganz einfach das Bewusstsein dafür. Oder es (die Präsenz des Politischen) war für Einige so selbstverständlich, dass es nicht mehr diskutiert, geschweige denn in Frage gestellt werden musste. Oder es standen andere Fragen und Konflikte im Vordergrund...

stelle ein gewaltiges gewitter ein, blitze krachen um uns herum auf die erde nieder, donner erschüttern den luftraum. er tuts. die tragödie geht dennoch leer aus.

beim lesen von sophokles' philoktet ist mir mein erstaunen in erinnerung, wie anders die figuren neoptolemos und odysseus im vergleich zu müller gestaltet sind, und wie weit der dichter in seinem spätwerk den chor zurückgedrängt und funktionalisiert hat. dieser nimmt im widerstreit keine eigene position mehr ein, sondern tritt als „seeleute des neoptolemos“ auf und ebnet in seiner rede den weg für einen „inneren monolog“ des philoktet. (...)

k.b.
9.07

KONFIGURATION JENSEITS DES TODES HM3

am 10.9.07 beginnt für mich die mitarbeit am zweiten heiner müller-versuch in wien/weidlingau. dieser läuft bereits seit märz desselben jahres in verschiedener spielerzusammensetzung, der kern der gruppe besteht jedoch konstant aus vier menschen. ort und material sind nach wie vor die stadt des Kindes und die 33 texte antikenmaterial von müller.

da dieser versuch anfang oktober vorläufig beendet wird, laufen die proben auf eine vorbereitung von drei konfigurationen hinaus: am 2./4./6. oktober kommen jeweils sieben zuschauer in die stadt des Kindes. ende august befinde ich mich in salvador de bahia, brasilien. zu-

dienen Organisationen der Reduktion von Unordnung, Zerfall und Entropie.“ Entropie bezeichnet das Maß für den Grad der Ungewissheit über den Ausgang eines Versuchs. Der Terror geht weiter. „Sie müssen unterschiedlichen Organismen und Lebensbedingungen angepasst sein. Höher entwickelte Tierarten der Säugetiere haben dazu regelrechte Managementmodelle der Problembewältigung entwickelt. So bedürfen Wölfe einer straffen und quasi-militärischen Verbandsführung, bei deren Kommunikation die Körpersprache eine wesentliche Rolle spielt...“⁸ Wir sind aber keine Wölfe. Ist also ein theatrales DENKEN in der Tat wirksamer?

pronegg: „**es gibt in einer gruppe aber ständig die angst, dass man sich aufgrund der so kräfteraubenden selbstverständigung auflöst, noch bevor man sich mit etwas oder jemand anderem konfrontieren kann.**

szeiler: **die schlacht hat uns nicht umgebracht, aber im stillen zimmer, bei ruhiger luft, bringen wir uns selber um.**“¹⁴²

Zurück- und vorausblickend lese ich JDT als politischen Theaterversuch, als **Praxis der Ausnahme**, in der die Möglichkeit des Lernens, Reflektierens, Erfindens gegeben ist und es dem Verantwortungsbereich jedes Einzelnen im Kontext der Gruppe obliegt, sich diese Möglichkeit bewusst zu machen, sie zu nutzen oder zu ignorieren.

Öffentlichkeit

Das Moment der Rezeption geht mit dem politischen Moment Hand in Hand.

„Das Gebiet der Rezeption, das Moment der Mitteilung, in all ihren Aspekten, ist dann nicht einfach ein nachträgliches Pro-

sammen mit evren, die großes interesse am hm3-projekt hat, gibt es gespräche über künftige theaterarbeiten und lektüre von genet-texten. ich könnte meinen aufenthalt verlängern aber nach einem monat in dieser verlockend langsamen umgebung mit dem meer, das eine perle ist, habe ich das dringende bedürfnis nach einer körperlichen arbeit mit text – nicht nach einer x-beliebigen. vor der abreise hatten mich andreas, melanie, markus gefragt, ob ich im september mitarbeiten wolle.

die atmosphäre anfang september ist entspannt. wir trainieren vorwiegend badminton in der windstillen turnhalle. wenn die sonne scheint spielen wir – inklusive josef – fußball im freien. körper und stimmen kommen zum einsatz. das spiel macht spaß und die verletzungsgefahr steigt.

abgesehen von josef, markus, melanie, andreas und mir beteiligt sich an den proben auch angela. sie tanzte früher zeitgenössisch und ist jetzt qi gong-trainerin. ob sie ernsthaft verstanden hat, was diese theaterarbeit ist, bezweifle ich, aber ihr momentanes interesse ist da. nach den trainings sprechen wir über das plakats für die konfiguration, die eventuelle presseankündigung, organisatorische details. wir probieren in den innen- und außengängen mit verschiedenen texten... eine struktur (zeitlich, räumlich) für den ablauf des spiels ist vonnöten, auch in anbetracht der von außen kommenden zuschauer. in der struktur gibt es die freiheit, spielerisch zu agieren – diese freiheit kann angst machen.

blem, das erst entsteht, wenn die Wahrheit erkannt worden ist:

Es gehört von Anfang an zum Erkennen der Wahrheit. Sie ist nicht vorher da, sie besteht aus den Schwierigkeiten bei ihrer Mitteilung und entspringt dem praktischen Umgang damit.¹⁴³

Viel diskutiert und umstritten war unter den SpielerInnen die Frage nach der Notwendigkeit von Publikum und Öffentlichkeit. Ist ein von außen kommendes Publikum obsolet, wenn bereits im Arbeiten die Trennung von ZuschauerInnen und SpielerInnen aufgehoben ist? Wenn die Proben phasenweise öffentlich werden, dadurch dass Bekannte oder Interessierte zusehen? Wenn die Konfrontation mit einem Außen über die Chor-Arbeit der SpielerInnen innen hergestellt und bearbeitet wird?

pronegg: „ich denke, das macht einen grundlegenden unterschied auf, wenn ich als spieler mit diesen extremen emotionalen konflikten innen umgehen muss und dadurch kaum mehr eine andere sicht auf den gesellschaftlichen kontext des jeweiligen ver-suches einnehmen kann. da kann es mir bei einer arbeit, die an die nieren geht, ziemlich schnell passieren, dass

m.h.
10.9.07 – 12.9.07

über die rolle des neoptolemos in heiner müllers philoktet:

vom ersten lesen des stücks an bis zu den jetzigen textproben wird einem das übermass an text, das von philoktet gesprochen wird, zum verhängnis.

anfangs wollten a.p. und ich die rollen neoptolemos und odysseus austauschen. da dies auch keinen nutzen für die improvisation und zudem keine befriedigung brachte, spricht er fortan den odysseus und ich nehme mich der rolle des neoptolemos an.

nur selten und immer nur für kurze zeit während der improvisationen, glaube ich zu verstehen, welche position neoptolemos im stück gerade einnimmt. und kurz darauf weiss ich nicht mehr wo ich stehe. die rolle ist schwer greifbar.

in den beschreibungen die wir gelesen hatten, und im gleichnamigen stück des sophokles, ist neoptolemos als blutjunger mutiger kriegler beschrieben. er scheint seine kontrahenten im griff zu haben und seine textpassagen sind immerhin fast gleichlang wie die des philoktet. bei heiner müller ist er als achills bartloser knabe beschrieben, seine texte sind wie kurze intermezzos in bezug auf die langen textpassagen der anderen figuren, und es stellt sich mir oft die frage, weshalb ihm – trotz seines zarten alters – dieser enorme respekt entgegengebracht wird.

dennoch – odysseus und philoktet, auch so könnte man das stück lesen, spielen nach den

ich nicht mehr weiss, wer ich bin, wofür oder wogegen ich eintrete, wenn die organisation der gesamten materialien permanent in mir kulminiert und mein einziges konkretes aussen die konfrontation mit meinen mitpielern ist.“¹⁴⁴

Der Eingriff von JDT in die Öffentlichkeit, die STÖRUNG der bestehenden Praxismodelle, das Einfordern von Gegenentwürfen blieben aus. Keine gemeinsame Positionierung. Das „Innen“, welches sich geschlossen gegen ein „Außen“ hätte richten können, existierte im Sinne einer Vereinigung gar nicht, zu gespalten und uneinig war die Truppe. Außerdem: Was oder Wer galt als unser konkreter Adressat, als „Außen“?

Zur Frage Wollen wir öffentlich etwas setzen und wenn ja, mit welchem Text- und Körpermaterial und in welcher Form? gab es unterschiedliche Überlegungen, die zunächst nicht realisiert wurden.

Ab einem bestimmten Zeitpunkt machten die internen Konflikte die Kommunikation und Weiterarbeit unmöglich. Im November 2006 beendeten wir JDT HM3 **vorläufig**. Im Januar 2007 wurde der Versuch – ab nun in veränderter und wechselnder Personenkonstellation (4-7

regeln des jungen kriegers. und am ende bleibt offen, ob sich neoptolemos den forderungen des odysseus beugt oder sein handeln einer taktik folgt.

das undurchsichtige wesen der figur steht in einem schwierigen verhältnis zu den kurzen textpassagen, die im ersten anschein oft nur als antworten auf die textteile der anderen figuren stehen.

die rhythmik des versmasses, die beim sprechen der müllertexte entsteht, auch dass sich die sprache verselbständigt und zu einer musik wird, die man mit worten spielt, fehlt dieser figur. oder ich finde den zugang dazu noch nicht.

mein fehler besteht darin, dass ich mich zu sehr den anderen beiden figuren anpasse, in der hoffnung durch ihren rhythmus zu meinem zu kommen. nicht zuletzt deshalb, weil ich glaube, dass das stück einem gesamtrhythmus folgt, den ich nicht brechen darf. aber das funktioniert hier nicht.

ich werde im zuge der nächsten proben versuchen, den umgekehrten weg einzuschlagen und die rhythmik der beiden anderen figuren mit meinen textteilen zu brechen.

vor etwa zwei wochen, als wir nach der improvisation über die probleme der figuren und über die schwierigkeiten mit dem grossen raum gesprochen hatten, habe ich kleine versuche unternommen, die figur wichtiger zu nehmen und von der bedeutsamkeit her sogar über die beiden anderen zu stellen. das war kein schlechter ansatz.

für mein recht dann tauch ich / in andres blut den speer.

SpielerInnen) – in der „Stadt **m.k.**
des Kindes“ fortgesetzt und im 9.07

Oktober 2007 mit drei öffentlichen Konfigurationen (in der Anordnung 7 SpielerInnen : 7 ZuschauerInnen) „abgeschlossen“. Abgeschlossen nur in Bezug auf den Probenort: die Baufirma ARWAG ersuchte uns, das Areal aufgrund des bevorstehenden Abrisses (Sommer 2008) zu verlassen.

Unter dem Namen **KJDT** arbeitet die Gruppe weiterhin zusammen, derzeit am Projekt WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE X, WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE XI (2010/2011), mit Heiner Müllers *Wolokolamsker Chaussee I-V* als Textbasis.

so, jetzt beginnt die phase des öffentlichen. eine neuerliche zerreißprobe ist damit eingeleitet. altbekannte fehler werden neuerlich wiederholt.

es wird das schon bekannte über die arbeit geschrieben werden, was schon tausende male über andere arbeiten geschrieben worden ist. die schriftzeichen haben die tendenz, dass sie sich wiederholen. es wird das gewohnte gesehen werden und nicht die ausnahme. stereotype muster werden das papier dekorieren. die chance, dass es nicht so sein wird, ist gering, das deprimiert!

für wen sind fremdbeobachtungen? für uns? wer sind wir. für den sumpf der freien theater-szene? wer oder was ist die freie theaterszene. für die schreibenden? wer sind die schreibenden. für das archiv? wer oder was ist das archiv. für mich? wer bin ich. für die geldgeber? wer sind die geldgeber. um einer arbeit die angst vor der mehrdeutigkeit zu nehmen? was ist angst. alles nichtigkeiten in anbetracht der gemachten erfahrungen in den letzten monaten. ich scheiß auf die sichtweise der anderen auf die arbeit! oder wie müller den philoktet sagen lässt: „mit hohem preis gekauft mein hass gehört mir.“

die gestaltungsphase der plakate ist vorbei. heute, am 26.09. sind die plakate zwischen westbahnhof und wiener stadthalle eingelangt. es war eine gute aber auch anstrengende zeit. zwischen den proben, der gestaltung des plakatentwurfes

AUSBLICK /

FORTSCHREIBUNG

PRAXIS KJDT

In meinen Augen ist die Praxis von KJDT der Versuch eines theatralen Denkens, die **Suche** nach einem möglichen Theater der Zukunft, ins Unbekannte gerichtet. Die hier auszugsweise zitierten Entwürfe und Arbeitskonzepte wurden von KJDT in unterschiedlichen Konstellationen, in Anknüpfung an JDT HM3 geschrieben.

KJDT

(KONFIGURATION JENSEITS DES TODES) geht aus dem Arbeitsprozess von JDT HM3 in der Wiener „Stadt des Kindes“ hervor. Die Formation begreift sich als künstlerisches Kollektiv, das seit 2006 in wechselnder Personenkonstellation dem disparaten, größtenteils noch unerforschten Gesamtwerk des Dramatikers Heiner Müller nachspürt, mit dem Vorhaben, dieses zu erarbeiten und zu veröffentlichen.

und meinen unterrichtstätigkeiten gab es kaum mehr zeit für mich.

der zuschauer an und für sich interessiert mich nicht, meine freunde schon! ich will nicht für dessen sozialisation zuständig sein!

vor vielen jahren war ich bei einer aufführung von eugenio barba in bologna. die vorstellung war fast ausverkauft. es gab noch ein paar freie plätze. der andrang auf diese war groß. barba kam ins foyer und sah sich in der nach freien plätzen wartenden masse um, um sich mit gezieltem schritt die zuschauer für die noch freien plätze auszusuchen. der rest musste draußen bleiben.

mich interessiert nicht die frage, nach welchen kriterien er sich die zuschauer ausgesucht hat, viel interessanter war für mich, wie die wartenden in diesem akt ungewollt für eine zeit ihren atem angehalten haben. man hätte in diesem augenblick eine haarnadel fallen hören können. die aufmerksamkeit der wartenden war so groß wie ich es selten dann während einer theatraalen vorstellung erleben konnte. (...)

m.h.

30.9.07 - 6.10.07

eine reise geht zu ende.

ronald pohl hätte zur sonntagsprobe kommen wollen, wäre ihm nicht 2 stunden vor beginn der anordnung eingefallen, dass er mit seinem sohn in den park gehen könnte.

JENSEITS DES TODES HM5

ZEITRAUM: Jänner – August
2008

ORT: Wien, „Stadt des Kindes“

MODELL: 8 monatiger Probenprozess an den 33 Antikenmaterialtexten, zu dem Einzelpersonen und Gruppierungen der freien Szene Wiens eingeladen werden. Jede der eingeladenen Personen / Gruppen wählt einen der 33 Texte aus, mit dem sie jederzeit innerhalb der 8 Monate in der Stadt des Theaters probieren kann. Am 09.09.08 endet der Probenprozess und alle Beteiligten veröffentlichen in Zusammenarbeit mit KJDT das erarbeitete Textmaterial.

JENSEITS DES TODES HM7

ZEITRAUM: 2009 – 2011

ORTE: Wien, „Stadt des Kindes“, Mittelmeer (Schiff)

MODELL: Von Herbst 2009 bis Herbst 2010 reisen eine italienische, eine griechische und eine türkische Partnergruppierung zusammen mit KJDT und ausgewählten Wiener Gruppen per Schiff dreimal sechs Wochen (jeweils im Frühjahr und im Herbst) durch das Mittelmeer und verweilen an ausgesuchten Orten, die in den Antikentexten

wir schicken den presstext an die verschiedenen zeitungen und richten die mobilbox für die anrufer ein.

beim sonntags-kick verletzt sich a.p. am fuss. er humpelt in die zentrale und hat beim auftreten schmerzen. zum glück kann er den fuss bewegen, so bleibt ihm zumindest der weg ins akh erspart. pferdesalbe. traumeel. bandagen.

die kuratoren melden sich für donnerstag und samstag an.

noch ist unklar, ob a.p. während der philoktetimprovisation slow-motion gehen kann oder ob er den text auf einer bank sitzend sprechen muss, was für die anordnung eher ungünstig wäre.

wir sind zu siebt.

der stress vor publikum zu spielen bleibt aus. auf die kuratoren könnten wir alle verzichten, wäre da nicht die hoffnung, nächstes jahr wieder unterstützung durch wien kultur zu bekommen.

was mir gefällt ist, dass wir zu siebt sind. das gibt dem philoktettext und dem spiel neue facetten. wenn beate über eine stunde lang aufrecht zur wand gerichtet steht, wird sie zu odysse dem ithaker, zu philoktet, zu ajax.

die texte von katharina und angela tauchen auf und ab. die abenddämmerung blendet uns langsam aus.

die anordnungen sind insofern positiv, da wir unsere argo richtung festland steuern. wir sind gezwungen eine art ergebnis des nunmehr zweijährigen arbeitsprozesses zu zeigen und müssen daher die zeit straffen und das material in eine form bringen, die zwar vielleicht nicht

Heiner Müllers Ausgangs- oder Endpunkt von Mythenerzählungen darstellen. Diese reichen u.a. von Süditalien über Griechenland und die kleinasiatische Küste bis zum südgeorgischen „Kolchis“.

Zwischen den Probenreisen, die als gemeinsame Koordinierungs- und Konfigurationszeiträume genutzt werden, arbeitet jede Gruppierung selbständig an den zugeteilten Textmaterialien weiter und befindet sich mit allen anderen Gruppierungen in Austausch.

Die Aufführung des gesamten Antikenmaterials von JDT findet im Frühjahr 2011 im Zusammenspiel aller Gruppierungen drei Wochen lang auf einem Schiff statt, das durch das Mittelmeer reist, wobei ZuseherInnen die Möglichkeit haben, eine, zwei oder drei Wochen Schiffsaufenthalt zu buchen.

DIE ARGO. Das Schiff könnte für diese sechswöchigen Probenblöcke die rekonstruierte Original-Argo sein, die ihre Reise zum goldenen Fliess wieder aufgenommen hat, es könnte aber auch eine Plattform sein, die von zwei Fischerkähnen die Küste entlang gezogen wird. Die Argo für die dreiwöchige Aufführung könnte das ehemalige Luxus-schiff von Onassis sein, oder ein ausrangiertes Kriegsschiff

„publikumstauglich“ ist, aber für ausgesuchte Gäste eine andere Sicht auf Theater, Text, Rhythmus, Leben und Einsamkeit bringt.

Leider fällt die Cobra nur einmal im Jahr vom Himmel, und leider um einen Tag zu früh.

Wir staunen nicht schlecht, als wir am Montag vom Federballspiel zurückkommen und die schwarzen Männer vom Himmel fallen sehen. Sie landen 5 Meter entfernt von uns am Dach der SDK. Für die Philoktetanordnung ist das natürlich genial. Odysseus und Neoptolemos landen auf der Insel des Philoktet.

Am Dienstag ist gutes Wetter. Die Gäste sind sehr angenehm. Die Philoktet Improvisation war schon besser, dennoch sind die 7 Zuschauer begeistert. Unter ein gewisses Niveau fallen wir zum Glück nicht mehr. Und mit Philoktet steht und fällt die Konfiguration.

Im ersten Teil, wo wir auf den Gängen verteilt unterschiedliche Texte sprechen, während j.sz. mit den Gästen durchs Areal geht, höre ich die Kollegen über mir, rechts von mir und unter mir. Die Gäste gehen zügig durch das Gelände.

Im Teil 2 bin ich mit der Unsicherheit eines 20-jährigen konfrontiert. Er betritt meinen Gang, geht ohne Abstand zur Mauer auf mich zu und bleibt etwa 5 Meter vor mir stehen. Aus seinen Augen blickt die pure Angst. Er sieht mich an, schaut zur Seite, dann in einen Nebenraum, wieder zu mir, in meine Augen, auf meinen Körper, wieder zur Seite, wieder zu mir, auf seine Füße, auf meine Füße, zur Seite, zu mir, zur Seite. Komischerweise ist er im Raum mehr ausgestellt als ich.

einer Mittelmeerflotte.

WOLOKOLAMSKER

CHAUSSEE X

WOLOKOLAMSKER

CHAUSSEE XI

ZEITRAUM: 2010 – 2011

ORTE: Wien, Bratislava, Krakau, Lemberg, Kiew, Witebsk, Wolokolamsk, Moskau

MODELL: Seit 2008 widmet sich KJDT dem Themenblock **Im Zeitalter der Konterrevolution**. Zentrale Textvorlage dieser mehrjährigen Untersuchung ist die *Wolokolamsker Chaussee I-V* von **Heiner Müller**. 2010 – 2011 wird die Recherchearbeit am Text fortgeführt. Die Fragestellungen von Recht und Anarchie, von Struktur und Zufälligkeit, von Reglement und Abweichung, die im Text sowohl inhaltlich als auch formal angelegt sind, werden in das Forschungsgebiet der Notationssysteme übersetzt. Als Leitfaden hierfür dienen die „revolutionären“ künstlerischen Arbeiten und Notationen von **Wiener Gruppe**, **John Cage** und **TheaterAngelusNovus**.

Die historische Ausgangslage:

Europa war im 20. Jahrhundert Schauplatz ideologischer und

die betrachterfunktion kehrt sich um. nicht ich, die akteurin, wird betrachtet, sondern er, der zuschauer. er betrachtet sich selbst in der ungemütlichen situation, rechnet jede geste aus, geht dann, als er es nicht mehr aushält, hinter mich und kann sich leider auch dort nicht entspannen. entweder fühlt er sich dazu veranlasst, eine art bühnensituation wieder herzustellen und mich von vorne zu betrachten, oder er will mir signalisieren, dass er nicht unhöflich sein will, denn er verlässt mutig sein versteck und begibt sich wieder in die anfangssituation. er wirkt nervöser als zuvor. mir wird das langsam zu anstrengend. kann sich der überhaupt nicht entspannen. ihn kann ich ja nicht einmal provozieren, sonst fällt er mir ohnmächtig um. ihm ist die situation so peinlich, dass es mir schon peinlich wird, dass es ihm so peinlich ist. endlich der pfiiff. am ende bekommt jeder gast ein plakate.

j.sz.'s mutter stirbt am 03. oktober.

ein todesfall in der familie, ein verletzter, 3 ausfälle bei den gästen, somit 4 gäste zur 2. konfiguration, von denen 2 die kuratoren sind.

die beiden kuratorinnen wirken angespannt, leicht aggressiv, und lassen uns spüren, dass es eine zumutung ist gemeinsam durch ein gelände wie die sdk zu gehen und dann auch noch in ein auge um auge zahn um zahn spiel verwickelt zu werden. ich bekomme marianne, die grosse, unemotionale kuratorin zugeteilt. sie versucht zu beginn der 30 minuten, die sie bei mir

kriegerischer Auseinandersetzungen von West und Ost mit Millionen von Toten. Seit dem Fall der Mauer und der Öffnung des Eisernen Vorhangs dient der osteuropäische Raum dem westeuropäischen Wirtschafts- und Finanzsystem als Wachstumsmarkt. Die Möglichkeiten von sozialen und künstlerischen Austauschplattformen bleiben begrenzt.

KJDT setzt in **WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE X** (2010) in Zusammenarbeit mit österreichischen, deutschen, italienischen und osteuropäischen KünstlerInnen eine solche Austauschplattform in Gang, über die der Ost-West Diskurs auf künstlerisch-friedvolle Weise produktiv gemacht wird. Im August 2010 begeben sich 15 KünstlerInnen auf eine einmonatige Reise von Wien über Bratislava, Krakau, Lemberg, Kiew, Witebsk nach Wolokolamsk / Moskau (Russland). Dabei werden künstlerische und kulturelle Differenzen und Gemeinsamkeiten untersucht, die in einem interdisziplinären und interkulturellen Dialog zur Sprache kommen sollen. Die Entwicklungen der Kunstpositionen in West- und Mitteleuropa nach 1945 werden von KJDT anhand der drei oben angeführten KünstlerInnen-Gruppen (Wiener Gruppe, John Cage,

am gang verbringen wird, ihr emotionales bewusstsein zu demonstrieren, blickt immer wieder in die einstigen zimmer der schwererziehbaren kinder, lässt mich ihre betroffenheit über die einzelschicksale deutlich spüren, und folgt schliesslich, als dieses spiel nicht mehr aufrechtzuhalten ist, meinen bewegungen. um entspannt zu wirken, oder aus erschöpfung, lässt sie ihren unmotivierbaren körper 3 meter entfernt von mir auf den boden sinken und sitzt fortan an die wand gelehnt am boden. nun ist es aber doch sehr anstrengend den kopf zu mir hochzurecken, sodass sie immer wieder über die schulter einen blick in das kinderzimmer nebenan wirft, auch um informationen zu bekommen, oder ihrem besuch einen inhalt zu geben, was durch mein sprechen und meine langsamen bewegungen wohl nicht gewährleistet werden kann.

als der pfiif ertönt, muss ich sie darauf hinweisen, dass der pfiif gefallen ist, und dass es zeit ist zu gehen. sie zeigt mir, indem sie die oberarme reibt und bewusst zittert, dass sie friert. ich führe sie nach draussen zu ihrem platz und beginne meine box-bandagen für die philoktetimprovisation anzulegen.

j.sz. sitzt seit beginn der konfiguration im freien auf der bank mit blick zum sportplatz. er trägt eine kapuze und hält die ganze zeit über eine eiserne spannung. wir spielen weniger für die gäste als für ihn.

die beiden kuratorinnen sprechen, frieren, schauen auf die uhr und verlassen uns nach einer guten stunde improvisation. (...)

TheaterAngelusNovus) untersucht und aufgearbeitet. Unterwegs nach Moskau treffen diese Materialien (samt Müller-Text) auf aktuelle osteuropäische Tendenzen und Positionen, es erfolgt – vor Ort und 2011 in Wien – ein künstlerischer Dialog zwischen West und Ost, in dem die jeweiligen Reaktionen und Umgangsformen mit den historisch-politischen Bewegungen der letzten 60 Jahre sichtbar werden.

Die 1586 km lange Strecke dient als Partitur, auf der die Zusammenkünfte und Begegnungen der unterschiedlichen Kulturen und Nationalitäten anhand des Textmaterials der *Wolokolamsker Chaussee* von Heiner Müller einen modernen und künstlerisch-kreativen Ausdruck finden sollen. Der Weg nach Wolokolamsk / Moskau, der international über Internet-Livestream verfolgbar ist, wird von den Beteiligten körperlich, akustisch, visuell und schriftlich bzw. graphisch vermessen. Dabei gelangen unterschiedliche Medien zum Einsatz: Performance, bildende Kunst, Musik, Architektur, LandArt, Film und Malerei. Die Reise endet in Wolokolamsk; in Moskau erfolgt schließlich eine eintägige Veröffentlichung (Performance / Installation), gemeinsam mit russischen KünstlerInnen.

am freitag fehlen angela cooper und j.sz. andré turnheim vom kuratorium kommt wider erwarten.

resumée

als erfahrungswert der vergangen 2 jahre kann ich beschreiben, dass es mir jetzt weniger um eine radikale gegenposition zum „normalen“ theater geht, wie das noch vor etwa einem jahr der fall war. vielmehr geht es für mich in einer solchen arbeit um die kontinuierität, das durchhaltevermögen, den stetigen gemeinsamen versuch ideen zu verwirklichen und entgegen aller widerstände mit einer gewissen besessenheit der suche nach einem theater, das andere erfahrungen zeitigt, raum zu geben.

k.b.

2.10.07

(...)

ich gehe mehr oder weniger ohne stillstand mit unterschiedlicher geschwindigkeit durch meinen langen gang. manchmal wird das gehen zum laufen oder ich schreite oder gehe in zeitlupe. am ersten tag versuche ich dem fluss dieser bewegung mein sprechen anzupassen: das heißt sprechen ohne unterlass. das funktioniert irgendwie aber ist stimmlich gesehen anstrengend und kann für mich und die, die mich hören uninteressant bzw. akustisch schwer verständlich werden. meine perspektive ist durch den raum und die spieleraufteilung eine zweigeteilte: im hinteren teil bin ich allein, mir und dem text ausgeliefert. manchmal sehe ich jo-

Im Dezember 2010 werden alle auf der Reise gesammelten Materialien (audio-visuelle und schriftliche Aufzeichnungen, Skulpturen, Performances etc.) im Austausch mit WissenschaftlerInnen, KuratorInnen und KünstlerInnen anhand eines fünftägigen Symposiums in Wien dem Publikum vorgestellt. Diese Präsentation dient auch als Vorbereitung für die fünf Veröffentlichungen im Sommer / Herbst 2011 in Wien. Für **WOLKOLAMSKER CHAUSSEE XI** (2011) sollen u.a. die auf der Reise nach Moskau beteiligten osteuropäischen KünstlerInnen-Gruppen nach Wien eingeladen werden, wo sie zusammen mit KJDT fünf Präsentationen des gemeinsamen west-östlichen Kulturaustausches zeigen werden – in Form von Performances, Installationen, Diskussionsveranstaltungen, Sound- und Videoprojektionen und mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten (Architektur, Performance, Komposition, Öffentlicher Raum, Neue Medien).

Ab November 2011 wird das bearbeitete und montierte Material (Videodokumentationen, -installationen, Klanginstallationen, theatralperformative Materialien, Live-streamaufzeichnungen etc.) bei

sef auf dem balkongang vorbeigehen, er wird einige male zu meinem konkreten adressaten. angela sehe und höre ich selten aber doch in ihrem gang durch das fensterglas. im vorderen teil tauche ich ein in das gespräch zwischen neoptolemos, philoktet und odysseus, das ich entweder überhöre, dagegen rede, kommentiere oder belausche. hinzu kommt mein blick auf die terrasse zu den zuschauern und umgekehrt deren blick auf mich; allerdings ist die sicht nur bedingt (in ausschnitten) möglich: mein gang ist überdacht, im hof stehen bäume. die dämmerung setzt ein, die sicht reduziert sich auf jene stellen die neonbeleuchtet sind, die wahrnehmung verlegt sich mehr und mehr vom visuellen auf das akustische. es gibt momente des schweigens in denen umso mehr die umgebung der sdk teil des spiels wird: geräusche vom angrenzenden wald, von der autobahn, der wind, passanten und radfahrer, fußballspieler und hunde. mit zunehmender dämmerung werden die luft feuchter und die stimmen leiser. es riecht nach herbst. ich nehme die zuschauer auf der terrasse wahr, auf die ich gehend immer wieder wie auf eine bühne blicke: schwarze silhouetten sitzen da reglos verummmt, wohin sich ihre augen und ohren richten ist unbestimmt.

ab einem gewissen punkt – ein zeitgefühl ist schon längst abhanden gekommen – bewege ich mich kreisförmig im text, den ich wiederholt spreche. ich fühle mich wie herakles der sich immer tiefer zu verfangen droht in den wald oder die hydra. mit wachsender dunkelheit bin ich

internationalen Festivals einge-
reicht. Das gesamte grafische
Material (Notationen, Fotos,
Skizzen, Video-Stills, Texte,
etc.) wird geordnet und als Ka-
talog publiziert.

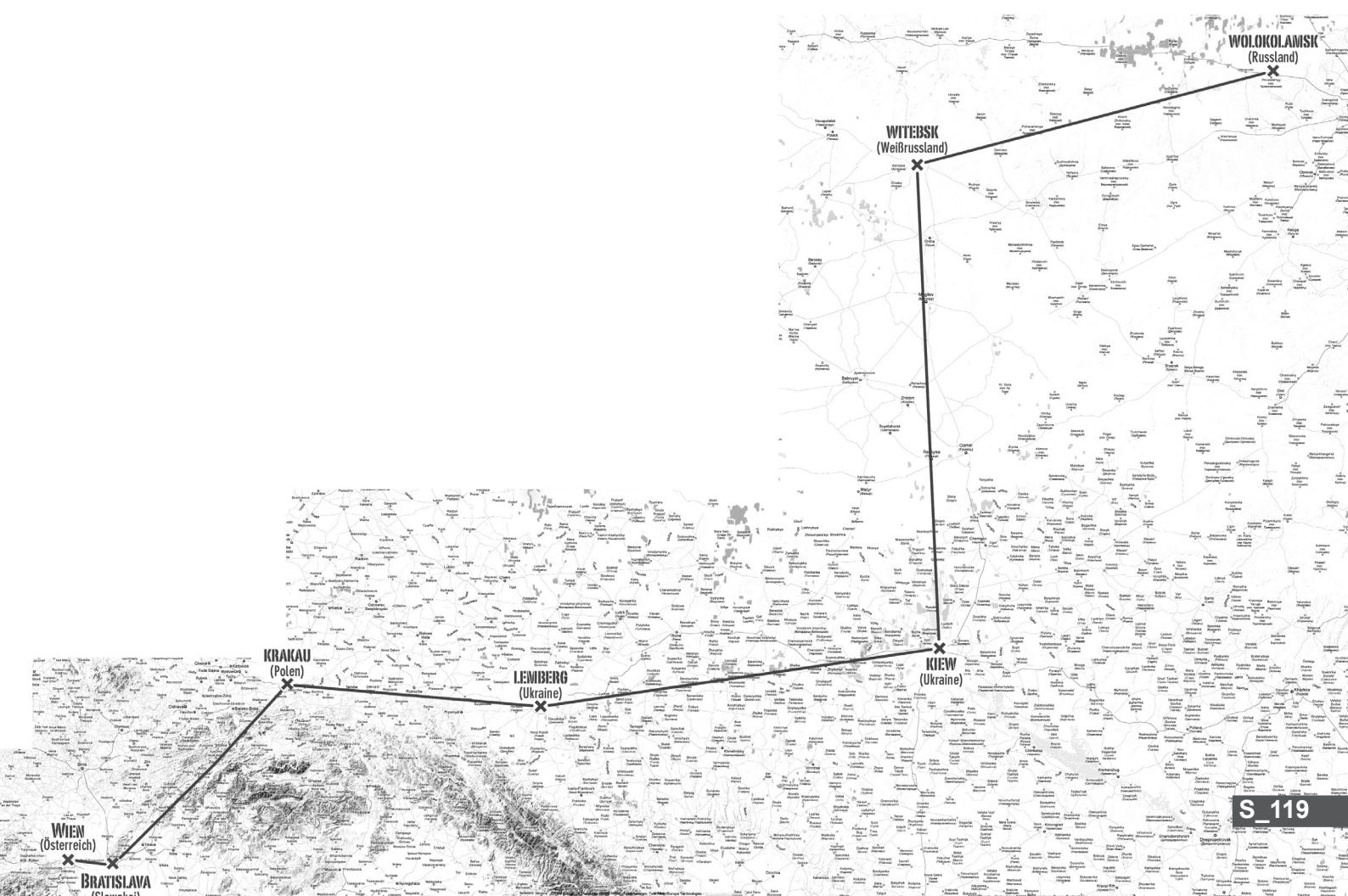
zunehmend geblendet vom
grelle neonlicht das den gang
überdacht und sehe fast nichts
als die gerade schmale bahn
vor und hinter mir.

(...)

Fortschreibung: Die in den Ar-
beiten entstandenen und entste-
henden Materialien schreiben
die jeweils vorangegangenen
Versuche fort. Grundlegend –
nicht nur für die Umgangsweise
mit Müller-Texten – ist die Pra-
xis der **Notation**. Notation wirkt
als Aufzeichnung graphisch in
die zeitliche und prozessuale
Form des künstlerischen Ver-
suches hinein, das Verhältnis
von Schriftbild, Interpretation
und Umsetzung ist dabei offen.
Denkbar ist die Gleichzeitigkeit
von Produktionszeit und Reali-
sierungszeit des notierten, kom-
ponierten Materials. Die Entde-
ckung des Materials ermöglicht
die Erfindung der Form: Nota-
tionsweisen – in Berufung auf
bereits existierende Codes –
werden neu erfunden und er-
probt. Das Umsetzen von Text,
Sprache, Musik in eine spezifi-
sche und variable Formenspra-
che verändert die Notation.
Das Notieren des eigenen Ar-
beitszusammenhangs bildet die
Grundlage für neues Entwerfen
in anderen (zeit-räumlichen)
Kontexten.

Schreiben und schriftliche, grafische Notation bleiben mögliche(?), notwendige(!) Dokumentationsformen. Schrift ist – vielleicht mehr, jedenfalls anders als heutige Neue Medien – formgebend. Die Digitalisierung von Sprache, Text, Ton, Bild, Zeit kann das Schreiben in künstlerischen Arbeitsprozessen nicht unterbrechen.

„Wer schreibt der bleibt / Wars
so.“¹⁴⁵



WIEN
(Österreich)

BRATISLAVA

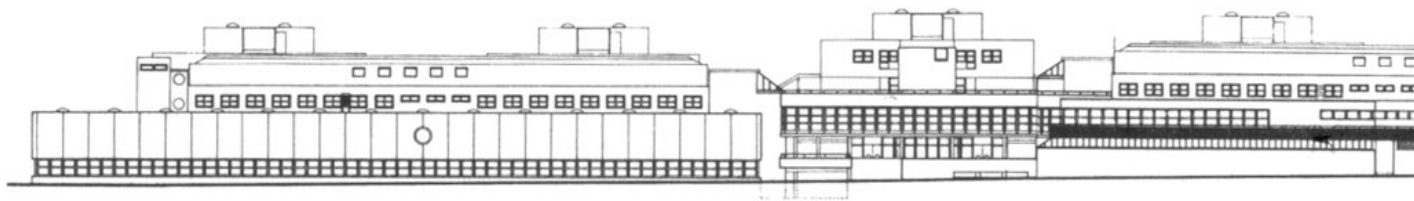
KRAKAU
(Polen)

LEMBERG
(Ukraine)

KIEW
(Ukraine)

WITEBSK
(Weißrussland)

WOLOKOLAMSK
(Russland)

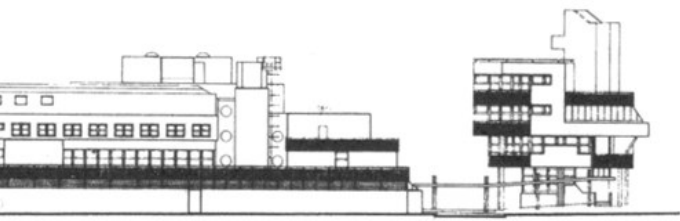


GESAMTANSICHT HOFJÄGERSTRASSE

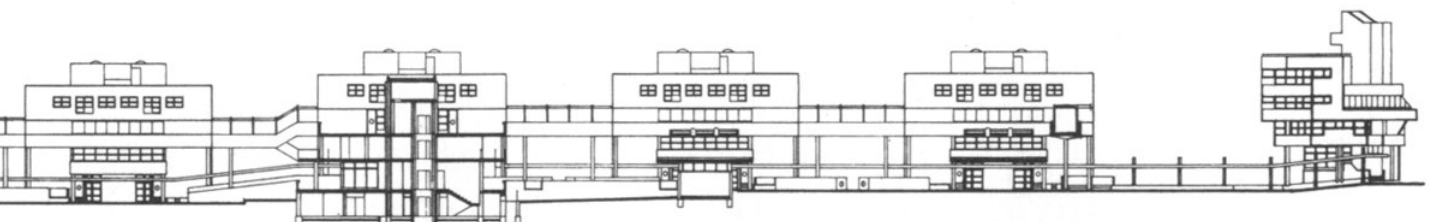


FAMILIENHAUS 5

GESAMTANSICHT, LÄNGSSCHNITT I



5 25 m



SPIELSTRASSE

THEATERPLATZ

ZETRLIM - LADEN - SPEISERAUM
DISKOTHEK - KLUBRAUM - GARAGE
WERSTATTEN

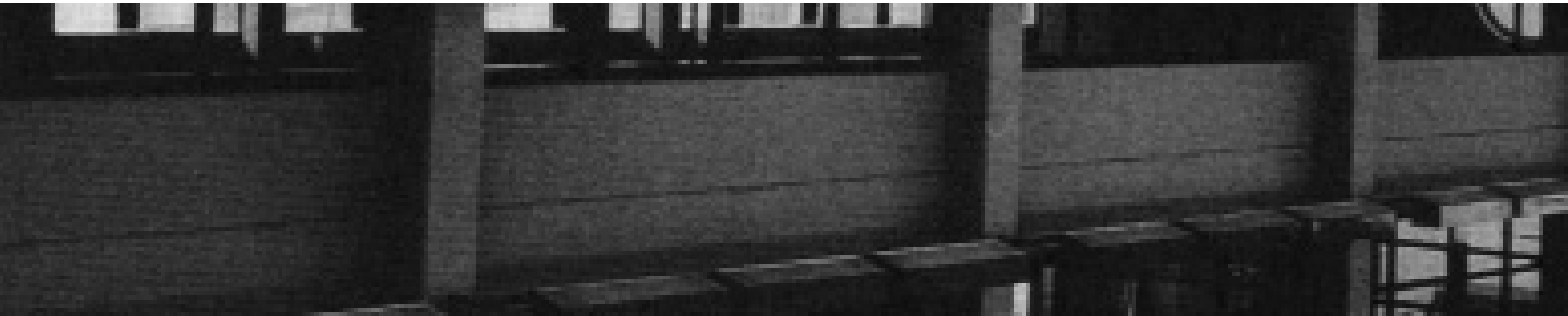
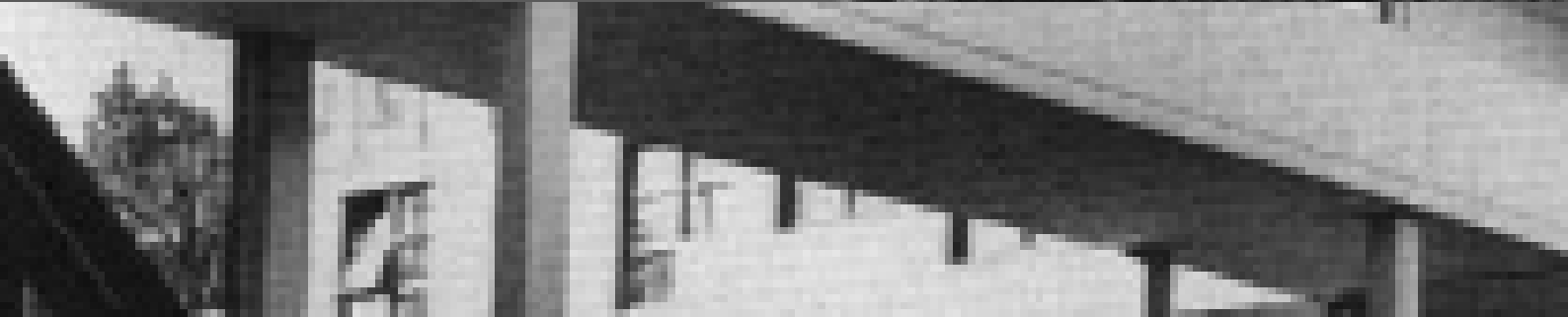
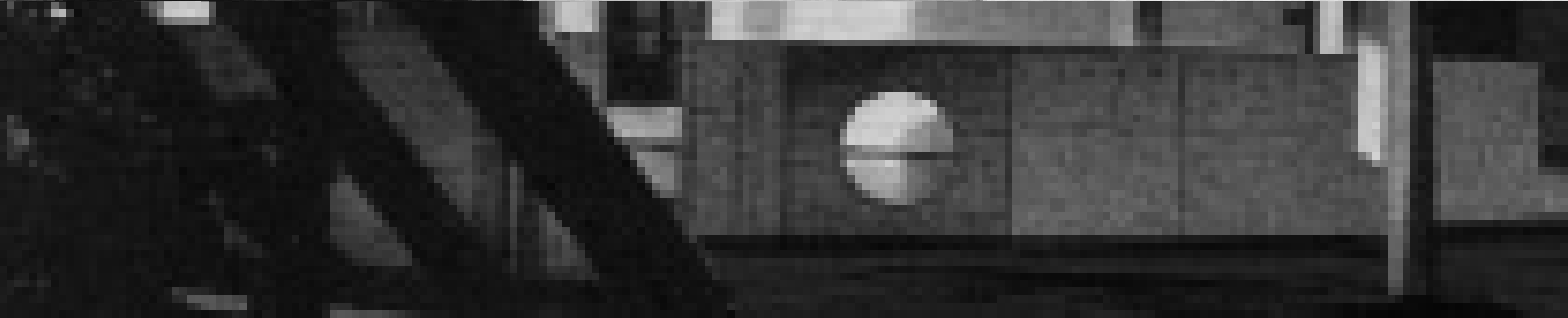
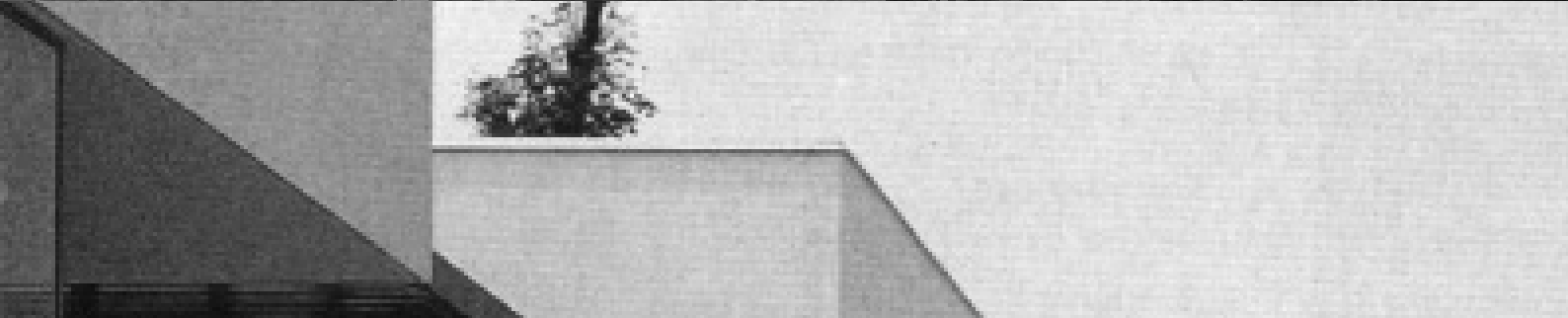
BIBLIOTHEK
KINDERZOO

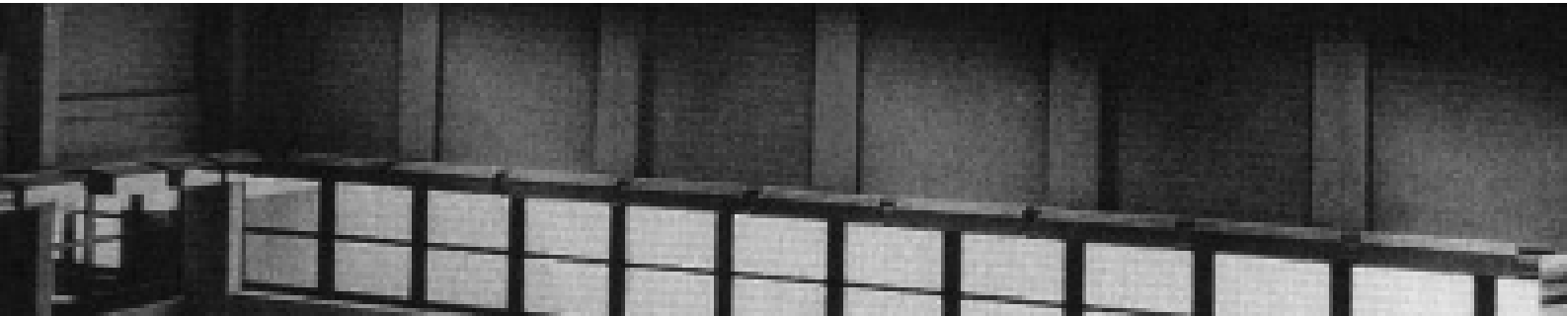
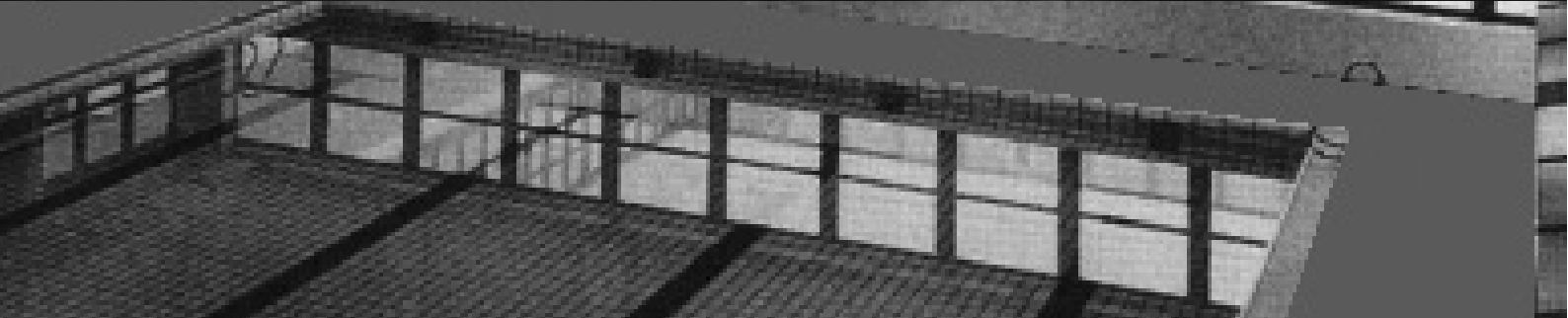
1 HOF

ZENTRALER EINGANGSBEREICH
EMPfangs. U. KONFERENZRAUM

PERSONALHAUS

NNERE STRASSE A-A





Anmerkungen I (äußere Textspalte)

- ¹ Massalongo, Milena. „DER MALER WIE CHARON“, in: Ruschkowski, Klaudia; Storch, Wolfgang (Hg.). *Sire, das war ich. Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei Heiner Müller Werkbuch*. Berlin: Theater der Zeit 2007. Recherchen 42. S. 139.
- ² Auszug: Josef Szeiler im Gespräch mit Mark Lammert und Kathrin Tiedemann, „ES GIBT NICHTS FREMDERES ALS EINEN TEXT VON HEINER MÜLLER“. *Für den Band „Kalkfell“, März 1996, Auszüge*. In: Ruschkowski; Storch (Hg.). *Die Lücke im System – Philoktet Heiner Müller Werkbuch*. Berlin: Theater der Zeit 2005, Recherchen 24. S. 193.
- ³ Thomas Heise zu seinem Film MATERIAL (D 2009), siehe Programmheft Viennale 2009, S. 30.
- ⁴ Mainzer, Klaus. *Komplexität*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008. S. 96 ff.
- ⁵ Pfeifer, Wolfgang (Hg.). *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. 1052.
- ⁶ Müller, Heiner. „Die Befreiung des Prometheus“, in: Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller Werke 2. Die Prosa*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1999. S. 91.
- ⁷ Massalongo, Milena. „Heiner Müllers Sprache. Was vom Tragischen übrig bleibt“, in: Heeg; Girshausen (Hg.). *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin: Vorwerk 8 2009. S. 97.
- ⁸ Mainzer, „Komplexität“, S. 91.

Anmerkungen II (mittlere Textspalte)

- ¹ Müller, Heiner. „Einheit des Textes“, Anhang zu „ANATOMIE TITUS FALL OF ROME EIN SHAKESPEAREKOMMENTAR“, in: Fiebach, Joachim (Hg.). *Manifeste europäischen Theaters – Grotowski bis Schleef*. Berlin: Theater der Zeit 2003, Recherchen 13. S. 328-329.
- ² Im Gegensatz zum dirigierten Chor verlangt dies die Fähigkeit der ChoreutInnen, sich individuell stets neu mit der Gruppe zu synchronisieren und die bestmögliche individuelle Position oder Bewegung zu finden. Der Vergleich mit der Vorgehensweise von FußballspielerInnen liegt nahe. Siehe Pronegg, Andreas. *Was zählt ist das Beispiel. Gespräche mit Josef Szeiler*. Wien: limitierte Auflage im Eigenverlag 2008. S. 6.
- ³ Lehmann, Hans-Thies. *DAS POLITISCHE SCHREIBEN. Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Berlin: Theater der Zeit 2002, Recherchen 12. S. 366.

- ⁴ Auszug aus dem Gespräch Haas – Müller – Szeiler „Theater ist das einzige, was überhaupt noch geht“, in: Haas, Aziza. *TheaterAngelusNovus, AntikenMaterial VI, Tod des Hektor: ein Dokumentationsentwurf*. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. 36. Jahrgang. Wien: Böhlau 1990. S. 137-139.
- ⁵ Protokoll von m.w. (Auszug), Gesamtmaterial zu JDT HM3. S. 478.
- ⁶ Müller, Heiner. "Zur Inszenierung", Anmerkung zu "Wolokolamsker Chaussee III", in: Hörnigk, Frank (Hg.). Heiner Müller, Werke 5, Die Stücke 3. Frankfurt/M: Suhrkamp 2002. S. 221.
- ⁷ Leute im Alter zwischen 22 und 64 Jahren, aus unterschiedlichen Arbeitsfeldern kommend (Schauspiel bzw. Theaterpraxis, Performance, Theorie), mit verschiedenen Haltungen zum Theater und dem gemeinsamen Interesse JDT zu probieren.
- ⁸ Auszug aus dem Gespräch Pronegg – Szeiler „es kommt nichts aus dem nichts“, in: Pronegg, *Was zählt ist das Beispiel*. S. 165.
- ⁹ Die FATZERLEUTE waren von 1987-89 an zwei Lehrstückseminaren bzw. am Seminar „Vom Theater ist daher zu sagen, was man vom Körper sagt“ beteiligt, gehalten von Monika Meister am Wiener Institut für Theaterwissenschaften. Die Seminare bildeten Versuch 2+3 der Arbeit „FatzerMaterial“ von TheaterAngelusNovus (Versuch 1: Proben und Veröffentlichung in der ÖBB-Fabrikshalle, Wien Simmering, 1984-85). Siehe *FatzerMaterial*. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. 34. Jahrgang/1988. Heft 1-4. Wien, Köln: Böhlau 1990. S. 174.
- ¹⁰ Heiner Müller im Gespräch mit Sylvère Lotringer: „WALLS / MAUERN. Berlin 1981, Auszüge“, in: Ruschkowski, Klaudia; Storch, Wolfgang (Hg.). *Die Lücke im System – Philoktet Heiner Müller Werkbuch*. Berlin: Theater der Zeit 2005, Recherchen 24. S. 156.
- ¹¹ Drama, Prosa, Gedichte, Briefe, Theoretische Schriften.
- ¹² Heeg, Günther; Girshausen, Theo (Hg.). *Theatographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin: Vorwerk 8 2009. Siehe Klappentext.
- ¹³ Emmerich, Wolfgang. „Griechische Antike“, in: Lehmann, Hans-Thies; Primavesi, Patrick (Hg.). *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003. S. 172.
- ¹⁴ Vgl. Lehmann, „Das politische Schreiben“. S. 166.
- ¹⁵ Das gilt grundsätzlich für Müllers Arbeitsweise: u.a. für seine Antike- und Shakespeare-Bearbeitungen, wie auch für die Textreihe „WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE I-V“, in: Hörnigk, Frank (Hg.): *Heiner Müller, Werke 5, Die Stücke 3*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2002. Siehe auch *Bibliographische Notizen*, ebda. S. 315 ff. Und: Heiner Müller im Gespräch mit Alexander Kluge: „Heiner Müller über Rechtsfragen“, 1990. Video und Transkript des Gesprächs unter <http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/index.php> (14.11.2009).
- ¹⁶ Fischer, Gerhard. *Erotik und Tod in den Mythen von Dionysos und Orpheus*. Wien:

daedalus 2006. S. 3.

- ¹⁷ Wobei gegenwärtig betrachtet Mythen und (griechische) Mythenfiguren in den Köpfen der Menschen häufig nur noch als Markenzeichen für Produkte überleben, wie Müller in einem Gespräch mit Alexander Kluge feststellt – Ajax als Waschmittel, Polydor als Plattenlabel, Kreon als Verdauungsgranulat, Nike als Sportmarke. Vgl. Müller – Kluge: „Die Stimme des Dramatikers“, 1995. Video und Transkript des Gesprächs unter <http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/index.php> (14.11.2009).
- ¹⁸ Allerdings *haben* Ethnien, Nationen, Staaten kein kollektives Gedächtnis, sondern sie *stellen* sich eines mittels symbolischer Medien. Vgl. Assmann, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006. S. 188.
- ¹⁹ Fuhrmann, Manfred (Hg.). *Aristoteles: Poetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982. S. 23.
- ²⁰ Die Wirkung tritt laut Aristoteles in Kraft, wenn die Tragödie *Eleos* und *Phobos* hervorzurufen vermag, meint Jammer und Schaudern, und so eine *Katharsis* (Reinigung) von eben diesen Erregungszuständen erzielt. Im heutigen Sinne: Schrecken anstelle von Illusion und Mitgefühl, Anspannung anstatt Entspannung bringen den Zuschauer einer „Katharsis“ näher. Dieser ist dann kein Theaterkonsument, der am Ende einer Abendvorstellung applaudiert und befriedigt nachhause geht. Im gegenwärtig praktizierten (Unterhaltungs-)Theater bleibt jeglicher Schrecken / Irritation aus, geben sich Schauspieler und Publikum der Sicherheit und Bequemlichkeit der Amüsierkästen hin.
- ²¹ Heinrich, Klaus. *Vernunft und Mythos*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag 1983. S. 12 ff.
- ²² Müller, Heiner. „WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE III: DAS DUELL“, in: Hörnigk (Hg.). *Heiner Müller Werke 5. Die Stücke 3*. S. 217.
- ²³ Heinrich, „Vernunft und Mythos“. S. 19.
- ²⁴ Müller, Heiner. „ELEKTRATEXT“, in: Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller Werke 1. Die Gedichte*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1998. S. 197-198.
- ²⁵ Müller, Heiner. *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992. S. 321.
- ²⁶ Müller, Heiner. *Shakespeare-Factory 2*. Berlin: Rotbuch 1989. S. 229.
- ²⁷ Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1979. S. 18.
- ²⁸ Gruber, Bettina. „Mythologisches Personal“, in: Lehmann; Primavesi (Hg.). *Heiner Müller Handbuch*. S. 81.
- ²⁹ Ebd.
- ³⁰ Ebd. S. 75-76.
- ³¹ Müller, Heiner. *Anmerkung* zu „VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN“, in: Hörnigk (Hg.). *Heiner Müller Werke 5. Die*

Stücke 3. S. 84.

- ³² Die Arbeitskraft, die Schwerkraft, die körperliche Anstrengung, die Reibung.
- ³³ Müller, Heiner. „Immer den gleichen Stein...“, in: Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller Werke 2. Die Prosa*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1999. S. 88.
- ³⁴ Ebda.
- ³⁵ Genauer gesagt war *PHILOKTET* das erste Stück in Müllers Versuchsreihe, die Brechts Lehrstücktheorie voraussetzen und kritisieren sollte.
- ³⁶ Als Philoktet beim Kriegszug gegen Troja ein Opfer darbringt, wird er von einer Schlange in den Fuß gebissen, die stinkende Wunde will nicht heilen, er stört durch sein Geschrei die Opferrituale der Mannschaft und wird von Odysseus auf Lemnos ausgesetzt. Dank dem Bogen des Herakles und den damit erlegten Geiern (=seine Nahrung) überlebt Philoktet. Nach zehn erfolglosen Kriegsjahren um Troja, soll er zurückgeholt werden und den Griechen zur siegreichen Eroberung Trojas verhelfen.
- ³⁷ Vgl. Gruber, „Mythologisches Personal“, in: Lehmann; Primavesi (Hg.). *Heiner Müller Handbuch*. S. 78.
- ³⁸ Massalongo, Milena. „Für eine andere Darstellung des Opfers“, in: Ruschkowski; Storch, (Hg.). *Die Lücke im System – Philoktet Heiner Müller Werkbuch*. S. 281.
- ³⁹ Dies ist kein Paradox, denn keine der Komponenten darf im Lügen vernachlässigt werden: was, wem, wie, wozu etwas gesagt wird, in welchem Moment und mit welchem konkreten Effekt. Im Gegensatz zur „allgemeinen“ Wahrheit, „kann sich die Lüge nicht leisten, von der jeweiligen Situation zu abstrahieren und niemandem im besonderen gesagt zu werden.“ Ebda. S. 285.
- ⁴⁰ Ebda. S. 286.
- ⁴¹ Ebda.
- ⁴² In Müllers Fassung fehlt, im Gegensatz zu Sophokles` Version (schon hier ist der Chor funktionalisiert und reduziert auf die Seeleute des Neoptolemos), der Chor zur Gänze – die drei Griechen haben kein Gegenüber mehr.
- ⁴³ Müller, Heiner. „BRIEF AN DEN REGISSEUR DER BULGARISCHEN ERSTAUFFÜHRUNG VON 'PHILOKTET' AM DRAMATISCHEN THEATER SOFIA“, in: Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller Werke 8. Schriften*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2005. S. 261.
- ⁴⁴ Storch, Wolfgang. „DIE RÜCKKEHR DER TRAGÖDIE. Zwei Briefe an Sérgio de Carvalho“, in: Ruschkowski; Storch (Hg.). *Die Lücke im System – Philoktet Heiner Müller Werkbuch*. S. 9.
- ⁴⁵ Müller, „BRIEF AN (...) SOFIA“. S. 261.
- ⁴⁶ Ebda. S. 265.
- ⁴⁷ Müller, Heiner. *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen*. S. 321.
- ⁴⁸ Emmerich, „Griechische Antike“, in: Lehmann; Primavesi (Hg.). *Heiner Müller Handbuch*. S. 177.

- ⁴⁹ Müller / Lotringer, „WALLS/MAUERN“, in: Ruschkowski; Storch (Hg.). *Die Lücke im System – Philoktet Heiner Müller Werkbuch*. S. 157.
- ⁵⁰ Die Absage an die Gattung Tragödie wird auf den Punkt gebracht im Langgedicht *Ajax zum Beispiel* von 1994: „In der Ewigkeit des Augenblicks/ Im Elend der Information BILD KÄMPFT FÜR SIE/ Wird Erzählung Prostitution BILD KÄMPFT/ Gibt Tragödie den Geist auf [...]“. In: Hörnigk (Hg.). *Heiner Müller Werke 1. Die Gedichte*. S. 294 f. Und: Emmerich, „Griechische Antike“, in: Lehmann; Primavesi (Hg.). *Heiner Müller Handbuch*. S. 176-177.
- ⁵¹ Storch, „DIE RÜCKKEHR DER TRAGÖDIE. Zwei Briefe an Sérgio de Carvalho“, S. 24.
- ⁵² Ebda.
- ⁵³ Brecht, Bertolt. „DER GRÖSSTE FEHLER WÄRE DAS GROTESKE“, in: Hecht, Werner; Knopf, Jan; Mittenzwei, Werner; Müller, Klaus-Detlef (Hg.). *Bertolt Brecht Werke, Stücke 10*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1997. S. 691.
- ⁵⁴ Vgl. Pronegg, „Was zählt ist das Beispiel“, S. 6.
- ⁵⁵ Vgl. Massalongo, Milena. „Heiner Müllers Sprache. Was vom Tragischen übrig bleibt“, in: Heeg; Girshausen (Hg.). *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. S. 106.
- ⁵⁶ Schmidt, Burghart. „Mythos / Mystik aufklärend“, in: Haas, *TheaterAngelusNovus, AntikenMaterial VI, Tod des Hektor*. S. 187.
- ⁵⁷ Steinweg, Reiner. „Lehrstück – Empirische Forschung über ein Konzept von Bertolt Brecht“, ebda. S. 171-178.
- ⁵⁸ Steinweg, Reiner. *Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis*. Frankfurt/M: Brandes und Apsel 1995. S. 19.
- ⁵⁹ Haas, „TheaterAngelusNovus, AntikenMaterial VI, Tod des Hektor“, S. 175.
- ⁶⁰ *FatzerMaterial*. S. 174.
- ⁶¹ 1994 wurde Steinweg von einer brasilianischen Theaterpädagogin nach São Paulo eingeladen, um an der „Escola da Comunicações e Artes“ Brechts Lehrstückidee und die darauf basierende theaterpädagogische Praxis aus Deutschland zu vermitteln. In diesem Uni-Kontext entwickelte sich ein intensiver Dialog zwischen brasilianischen LehrerInnen, RegisseurInnen, Theaterstudierenden und dem Brechtforscher. Dokumentiert in: Steinweg, „Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis“, S. 21.
- ⁶² Steinweg, Reiner (Hg.). *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1978. S. 7.
- ⁶³ Diese Bestimmung war / ist immer noch Grund für Auseinandersetzungen über die Lehrstücktheorie und eine daran orientierte Spielpraxis. Daran ist u.a. das Missverständnis schuld, dass die Lehrstücke als esoterische Übungen für Kleingruppen gedacht gewesen seien. Vgl. ebda. S. 25, Anmerkung 5.

- ⁶⁴ *Der Lindberghflug, Der Jasager / Der Neinsager, Die Ausnahme und die Regel, Die Horatier und die Kuriatier* wurden von Brecht explizit als „Lehrstücke für Schulen“ bezeichnet. Nicht für Schulen bestimmt sind *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* und *Die Maßnahme*. Vgl. ebda. Anmerkung 6.
- ⁶⁵ Ebda. S. 8. Vor allem das letzte Merkmal trifft auch auf die Praxis von JDT zu.
- ⁶⁶ Vgl. Steinweg, „Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis“, S. 20.
- ⁶⁷ 1922 – 2006, Schweizer Regisseur und Schauspieler, ab 1974 Intendant an der Berliner Volksbühne.
- ⁶⁸ Steinweg, „Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten“, S. 19.
- ⁶⁹ „Der entscheidende und schwierige Übergang vom Lesen/Diskutieren zum Spielen erfolgte über die Chöre. Und nur mittels der Chöre war es möglich, eine so große Anzahl von Menschen (...) aktiv am Lehrstück mit seinen wenigen Rollen teilnehmen zu lassen.“ Ebda. S. 20.
- ⁷⁰ Ebda. S. 21.
- ⁷¹ Die Textvorlage war Brechts Fragment „Der Brotladen“, dessen Erarbeitung im Zuge eines Workshops beim 6. Norddeutschen Theatertreffen stattfand. Ebda. S. 21, 260f.
- ⁷² Ebda. S. 22.
- ⁷³ Haas, Aziza; Szeiler, Josef; Wallburg, Barbara (Hg.). *MenschenMaterial 1 – Die Maßnahme. Eine Theaterarbeit mit Josef Szeiler, BrechtZentrumBerlin, Akademie der Künste zu Berlin*. Berlin: BasisDruck 1991.
- ⁷⁴ Die Reflexionen darüber entnehme ich den in der Dokumentation enthaltenen Protokollen der Beteiligten.
- ⁷⁵ Ebda. S. 5. Siehe auch: Pronegg, „Was zählt ist das Beispiel“, S. 106 ff.
- ⁷⁶ Haas; Szeiler; Wallburg (Hg.). „MenschenMaterial 1 – Die Maßnahme“, S. 9.
- ⁷⁷ Ebda. S. 72, 76, 192.
- ⁷⁸ Ebda. S. 72.
- ⁷⁹ Ebda. S. 85.
- ⁸⁰ Ebda. S. 87.
- ⁸¹ Ebda. S. 73.
- ⁸² Gemeint sind Prozesse der Selektion und Zentralisierung des „Menschenmaterials“, das gewillt ist (sein sollte), sich u.a. auf zum Teil nicht begreifbare Handlungsweisen einzulassen. Ebda. S. 98.
- ⁸³ Ebda. S. 96.
- ⁸⁴ Vgl. Massalongo, „Für eine andere Darstellung des Opfers“, S. 286 ff.
- ⁸⁵ 1895-1975, deutscher Schriftsteller, Übersetzer, Kulturfunktionär der SED in der DDR.
- ⁸⁶ Haas; Szeiler; Wallburg (Hg.). „MenschenMaterial 1 - Die Maßnahme“, S. 226-241.
- ⁸⁷ Ebda. S. 226.

- ⁸⁸ Im philosophischen Sinne idealistisch, Geist, Vernunft und Bewusstsein (Ideen) als das eigentlich Wirkliche ansehend.
- ⁸⁹ Ebda. S. 234.
- ⁹⁰ Ebda.
- ⁹¹ Ebda. S. 240.
- ⁹² Ebda. S. 74.
- ⁹³ Haas, „TheaterAngelusNovus, AntikenMaterial VI, Tod des Hektor“, S. 178.
- ⁹⁴ Lehmann; Primavesi (Hg.). „Heiner Müller Handbuch“, S. 141.
- ⁹⁵ Ebda.
- ⁹⁶ Müller-Schöll, Nikolaus. *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller.* Frankfurt/M, Basel: Stroemfeld/Nexus 2002. S. 554.
- ⁹⁷ Diese deuten als Material „auf den Gegenstand des Eingriffs der Literatur ins Politische.“ Ebda. S. 553.
- ⁹⁸ Ebda. S. 535.
- ⁹⁹ N. Müller-Schöll schreibt dazu: „Zerreißprobe Kollektiv – dem Zerreißen ausgesetzt werden in Müllers Texten nicht lediglich *menschliche* Kollektive, sondern auch Steine, Maschinen und Pflanzen.“ Es „zieht sich eine lange Spur des Risses und der Zerstörung auf allen Ebenen durch Müllers Schreiben.“ Ders.: „Zerreißprobe Kollektiv“, in: Heeg; Girshausen (Hg.). *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift.* S. 231.
- ¹⁰⁰Müller-Schöll, „Das Theater des `konstruktiven Defaitismus““, S. 560. Und: Müller, Heiner. *Herzstück.* Berlin: Rotbuch 1983. S. 103.
- ¹⁰¹Lehmann; Primavesi (Hg.). „Heiner Müller Handbuch“, S. 143.
- ¹⁰²Vgl. Müller, „Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten`. Ein Gespräch mit Gregor Edelmann über BILDBESCHREIBUNG, WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE und die Wiederaufnahme des Lehrstückgedankens“, in: ders.: *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche.* Frankfurt/M: Verlag der Autoren 1986. S. 189.
- ¹⁰³Ebda. S. 190.
- ¹⁰⁴Mit Ausnahme von den „Philoktet-Variationen“, die sich zur Müllerschen Lehrstück-Versuchsreihe zählen lassen: PHILOKTET 1950 // PHILOKTET // DREI PUNKTE. ZU PHILOKTET // PHILOKTET 1979 // BRIEF AN DEN REGISSEUR DER BULGARISCHEN ERSTAUFFÜHRUNG VON PHILOKTET AM DRAMATISCHEN THEATER SOFIA.
- ¹⁰⁵Diese Perspektive mag jener von anderen SpielerInnen nicht entsprechen. Die Beschreibung von JDT in Berufung auf den Lehrstückansatz ist meine persönliche Entscheidung, Werkzeug dieser Arbeit.
- ¹⁰⁶Brecht, Bertolt „THEORIE DER PÄDAGOGIEN“, in: Hecht; Knopf; Mittenzwei; Müller (Hg.). *Bertolt Brecht Werke, Stücke 10.* S. 524.

- ¹⁰⁷Hier ist nicht der Raum, auf diese spezielle Versuchsanordnung näher einzugehen. Bei Interesse nachzulesen in der bereits zitierten Dokumentation *FatzerMaterial*.
- ¹⁰⁸Ebda. S. 176.
- ¹⁰⁹Haas, „TheaterAngelusNovus, AntikenMaterial VI, Tod des Hektor“, S. 143. Müller bezieht sich im Gespräch mit Szeiler und Haas auf die Dokumentationspraxis von TheaterAngelusNovus.
- ¹¹⁰Steinweg, „Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis“, S. 18.
- ¹¹¹Müller, Heiner. „Prometheus“, in: Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller Werke 4. Die Stücke 2*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2001. S. 45.
- ¹¹²Nägele, Rainer. „Heiner Müller: Laut und Leise“, in: Müller-Schöll, Nikolaus; Goebels, Heiner (Hg.). *Heiner Müller sprechen*. Berlin: Theater der Zeit 2009, Recherchen 69. S. 49–61, 52.
- ¹¹³Müller, „Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen“, S. 272.
- ¹¹⁴Müller-Schöll, „Zerreißprobe Kollektiv“, S. 233.
- ¹¹⁵Ebda. S. 234.
- ¹¹⁶Vgl. Meister, Monika. "Zu Heiner Müllers Kleist-Lektüre", in: Mayer, Brigitte Maria; Schulte, Christian (Hg.). *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller - Bestandsaufnahme*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2004. S. 177-188.
- ¹¹⁷Müller, „WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE I-V“, in: Hörnigk (Hg.). *Heiner Müller Werke 5. Die Stücke 3*. S. 85 ff., 237 ff.
- ¹¹⁸Aus dem Konzept von KJDT zum Projekt "WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE X" (2010) und "WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE XI" (2011).
- ¹¹⁹Müller, Heiner, „Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt`. Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek über VERKOMMENES UFER, den Voyeurismus und die Aufführungspraxis in beiden deutschen Staaten“, in ders.: *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche*. S. 133.
- ¹²⁰Gorgias. „Lobpreis der Helena“, in: Buchheim, Thomas (Hg.). *GORGIIAS VON LEONTINOI. Reden, Fragmente und Testimonien*. Hamburg: Meiner 1989. S. 3-17. Gorgias (um 480 – um 380 v.Chr.) aus Leontinoi bei Syrakus gilt als Schöpfer der Kunstprosa.
- ¹²¹Becker, Alexander; Scholz, Peter (Hg.). *Dissoi Logoi. Zweierlei Ansichten. Ein sophistischer Traktat*. Berlin: Akademie Verlag 2004. S. 134.
- ¹²²Gorgias, „Lobpreis der Helena“, S. 3-17.
- ¹²³Becker; Scholz (Hg.). „Dissoi Logoi. Zweierlei Ansichten. Ein sophistischer Traktat“, S. 134.
- ¹²⁴Vgl. Pronegg, „Was zählt ist das Beispiel“, S. 206 ff. Und: Gesamtmaterial zu JDT HM3, S. 54 ff.

- ¹²⁵Lehmann, „DAS POLITISCHE SCHREIBEN“, S. 12.
- ¹²⁶Ebda. S. 13.
- ¹²⁷Ebda. S. 13-14.
- ¹²⁸Ebda. S. 14. Lehmann zitiert aus einem Essay von Jacques Derrida, erschienen in der Internetzeitschrift „Zäsuren“ im November 2001 mit dem Titel: „Marx, das ist jemand“.
- ¹²⁹Ebda. S. 15. Lehmann zitiert den jungen Lukács.
- ¹³⁰Müller-Schöll, „Das Theater des `konstruktiven Defaitismus““, S. 555.
- ¹³¹Ebda. S. 557.
- ¹³²Lehmann, „DAS POLITISCHE SCHREIBEN“, S. 17.
- ¹³³Ebda. S. 19.
- ¹³⁴Ebda. S. 17.
- ¹³⁵Ebda. S. 19.
- ¹³⁶Müller, Gini. *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*. Wien: Turia + Kant 2008. S. 19. Im postdramatischen Theater des „Präsens“ ereignet sich (idealerweise) Gegenwart: „Präsens ist notwendig Aushöhlung und Entgleiten der Präsenz“, so Lehmann.
- ¹³⁷Ich beziehe mich hier in Anlehnung an G. Müllers Buch bewusst nur auf die linke AktivistInnenszene – das „linksradikale Schlachtfeld“ allein zeitigt bereits vielfältige Aktionsformen.
- ¹³⁸Vgl. Kleemeier, Ulrike. *Grundfragen einer philosophischen Theorie des Krieges. Platon –Hobbes – Clausewitz*. Berlin: Akademie Verlag 2002. S. 63.
- ¹³⁹Foucault, Michel. *Was ist Kritik?* Berlin: Merve 1992. S. 12.
- ¹⁴⁰Auszug aus dem Gespräch Pronegg - Szeiler „man lernt nicht gern freiwillig“, in: Pronegg, *Was zählt ist das Beispiel*. S. 221.
- ¹⁴¹Massalongo, „Für eine andere Darstellung des Opfers“, S. 291.
- ¹⁴²Auszug aus dem Gespräch Pronegg – Szeiler „wir wollen nichts lernen“, in: Pronegg, *Was zählt ist das Beispiel*. S. 107.
- ¹⁴³Massalongo, „Für eine andere Darstellung des Opfers“, S. 285.
- ¹⁴⁴Pronegg, „Was zählt ist das Beispiel“, S. 108. Diese Aussage bezieht sich auf die Arbeit „massakermykene“ des theatercombinat (1999 – 2000 in Wien, Schlachthof St. Marx).
- ¹⁴⁵Müller, „WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE III: DAS DUELL“, in: Hörnigk (Hg.). *Heiner Müller Werke 5. Die Stücke 3*. S. 220.

GESAMTMATERIAL JENSEITS DES TODES HM3, 2006-2007

(550 S.: Protokolle von Katharina Burger, Melanie Hollaus, Markus Keim, Julia Kronenberg, Andreas Pronegg, Doreen Uhlig, Mirko Winkel. Gespräche Andreas Pronegg – Josef Szeiler.

Artikel von Mirko Winkel, „Jenseits des Todes HM3“. In: *3xt, Tidsskrift for teori og teater*. Norwegen, Dezember 2006. Gespräche mit Studierenden der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien.)

Aischylos. *Die Orestie. Agamemnon. Die Totenspende. Die Eumeniden*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006.

Amelunxen, Hubertus von; Appelt, Dieter; Weibel, Peter (Hg., in Zusammenarbeit mit Angela Lammert). *NOTATION. Kalkül und Form in den Künsten*. Akademie der Künste Berlin, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2008. (Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der AdK Berlin)

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck 1999.

Assmann, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006.

Becker, Alexander; Scholz, Peter (Hg.). *Dissoi Logoi. Zweierlei Ansichten. Ein sophistischer Traktat*. Berlin: Akademie Verlag 2004.

Bek, Alexander. *Die Wolokolamsker Chaussee*. Berlin: Verlag Volk und Welt 1980.

Benjamin, Walter. *Versuche über Brecht*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1971.

Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1979.

Brauneck, Manfred. *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. Band 1*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.

Braunek, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Hamburg: Rowohlt 2001.

Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1989.

Buchheim, Thomas (Hg.). *GORGIAS VON LEONTINOI. Reden, Fragmente und*

Testimonien. Hamburg: Meiner 1989.

Camus, Albert. *Der Mythos des Sisyphos*. Hamburg: Rowohlt 2007.

Derrida, Jacques. *GLAS*. München: Wilhelm Fink 2006.

Engelhardt, Barbara; Hörnigk, Therese; Masuch, Bettina (Hg.). *FrauenTheaterFrauen*. Berlin: Theater der Zeit und Literaturforum im Brecht-Haus Berlin 2001, Recherchen 5.

FatzerMaterial. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. 34. Jahrgang/1988. Heft 1-4. Wien, Köln: Böhlau 1990.

Fiebach, Joachim. *Inseln der Unordnung: fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*. Berlin: Henschel 1990.

Fiebach, Joachim (Hg.). *Manifeste europäischen Theaters – Grotowski bis Schleef*. Berlin: Theater der Zeit 2003, Recherchen 13.

Fischer, Gerhard. *Erotik und Tod in den Mythen von Dionysos und Orpheus*. Wien: daedalus 2006.

Fischer-Lichte, Erika (Hg.). *Theater Avantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen [u.a.]: Francke 1995.

Foucault, Michel. *Was ist Kritik?* Berlin: Merve 1992.

Frisch, Max. *Forderungen des Tages. Porträts, Skizzen, Reden 1943–1982*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1983.

Fuhrmann, Helmut. *Warten auf „Geschichte“: der Dramatiker Heiner Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.

Fuhrmann, Manfred (Hg.). *Aristoteles: Poetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982.

Geipel, Ines. *Dann fiel auf einmal der Himmel um. Inge Müller. Die Biografie*. Hamburg: Rowohlt 2004.

Goodman, Nelson. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1984.

Haas, Aziza; Szeiler, Josef; Wallburg, Barbara (Hg.). *MenschenMaterial 1 – Die Maßnahme. Eine Theaterarbeit mit Josef Szeiler, BrechtZentrumBerlin, Akademie der Künste zu Berlin*. Berlin: BasisDruck 1991.

Haas, Aziza. *TheaterAngelusNovus, AntikenMaterial VI, Tod des Hektor: ein Dokumentationsentwurf*. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur

Theaterwissenschaft. 36. Jahrgang/1990. Heft 1-4. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994.

Hauschild, Jan-Christoph. *Heiner Müller*. Hamburg: Rowohlt 2000.

Hecht, Werner; Knopf, Jan; Mittenzwei, Werner; Müller, Klaus-Detlef (Hg.). *Bertolt Brecht Werke, Stücke 10*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1997.

Heeg, Günther; Girshausen, Theo (Hg.). *Theatragraphie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin: Vorwerk 8 2009.

Heinrich, Klaus. *Vernunft und Mythos*. Frankfurt/M: Fischer 1983.

Hoghe, Raimund. *Pina Bausch. Tanztheatergeschichte*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1986.

Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller Werke 1-12*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1998 ff.

Kleemeier, Ulrike. *Grundfragen einer philosophischen Theorie des Krieges. Platon – Hobbes – Clausewitz*. Berlin: Akademie Verlag 2002.

Kluge, Alexander. *Ich schulde der Welt einen Toten: Gespräche mit Heiner Müller*. Berlin: Rotbuch 1995.

Kluge, Alexander: *Ich bin ein Landvermesser: Gespräche mit Heiner Müller*. Hamburg: Rotbuch 1996.

Kühn, Christian (Hg.). *ANTON SCHWEIGHOFER. Der stille Radikale. Bauten, Projekte, Konzepte*. Wien, New York: Springer 2000.

Lehmann, Hans-Thies. *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M: Verlag der Autoren 1999.

Lehmann, Hans-Thies. *DAS POLITISCHE SCHREIBEN. Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Berlin: Theater der Zeit 2002, Recherchen 12.

Lehmann, Hans-Thies; Primavesi, Patrick (Hg.). *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003.

Lévi-Strauss, Claude. *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1978.

Lévi-Strauss, Claude. *Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1980.

- Mainzer, Klaus. *Komplexität*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008.
- Mayer, Brigitte Maria; Schulte, Christian (Hg.). *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller – Bestandsaufnahme*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2004.
- Müller, Gini. *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*. Wien: Turia + Kant 2008.
- Müller, Heiner. *Rotwelsch*. Berlin: Merve 1982.
- Müller, Heiner. *Herzstück*. Berlin: Rotbuch 1983.
- Müller, Heiner. *Shakespeare-Factory 1*. Berlin: Rotbuch 1985.
- Müller, Heiner. *Shakespeare-Factory 2*. Berlin: Rotbuch 1989.
- Müller, Heiner. *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992.
- Müller, Heiner. *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche*. Frankfurt/M: Verlag der Autoren 1986.
- Müller, Heiner. „JENSEITS DER NATION.“ *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*. Berlin: Rotbuch 1991.
- Müller-Schöll, Nikolaus. *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt/M, Basel: Stroemfeld/Nexus 2002.
- Müller-Schöll, Nikolaus; Goebbels, Heiner (Hg.). *Heiner Müller sprechen*. Berlin: Theater der Zeit 2009, Recherchen 69.
- Multitude e.V.; Unfriendly Takeover (Hg.). *Wörterbuch des Krieges / Dictionary of War*. Berlin: Merve 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993.
- Pfeifer, Wolfgang (Hg.). *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie Verlag 1993.
- Pronegg, Andreas. *Was zählt ist das Beispiel. Gespräche mit Josef Szeiler*. Wien: limitierte Auflage im Eigenverlag 2008.
- Rancière, Jacques. *Die Namen der Geschichte: Versuch einer Poetik des Wissens*.

Frankfurt/M: Fischer 1994.

Rothauer, Doris. *Kreativität & Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch*. Wien: WUV
Facultas 2005.

Ruschkowski, Klaudia; Storch, Wolfgang (Hg.). *Die Lücke im System – Philoktet Heiner
Müller Werkbuch*. Berlin: Theater der Zeit 2005, Recherchen 24.

Ruschkowski, Klaudia; Storch, Wolfgang (Hg.). *Sire, das war ich. Leben Gundlings
Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei Heiner Müller Werkbuch*. Berlin:
Theater der Zeit 2007, Recherchen 42.

Schleef, Einar. *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1997.

Schönberger, Otto (Hg.). *Hesiod. Theogonie. Vom Ursprung der Götter*. Stuttgart: Philipp
Reclam jun. 1999.

Segal, Robert A. *Mythos. Eine kleine Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007.

Steinweg, Reiner (Hg.). *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen
Erziehung*. Stuttgart: Metzler 1972.

Steinweg, Reiner (Hg.). *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern,
Theaterleuten*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1978.

Steinweg, Reiner. *Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und die
theaterpädagogische Praxis*. Frankfurt/M: Brandes und Apsel 1995.

theatercombinat (Hg.). *anatomie sade/wittgenstein eine choreographische theaterarbeit
in 3 architekturen*. Wien: Triton 2004.

Vernant, Jean-Pierre. *Die Entstehung des griechischen Denkens*. Frankfurt/M: Suhrkamp
1982.

Virilio, Paul / Lotringer, Sylvère. *Der reine Krieg*. Berlin: Merve 1984.

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Hg.). *GNADE. Überschreitung und
Zurechtweisung*. Berlin: Alexander Verlag 2005. (Erschienen zur Inszenierung „Schuld
und Sühne“ von Frank Castorf nach Fjodor M. Dostojewskijs Roman „Verbrechen und
Strafe“, Koproduktion der Volksbühne am R.-L.-Platz mit den Wiener Festwochen, 2005)

Wittstock, Uwe (Hg.). *Heiner Müller. Der Auftrag und andere Revolutionsstücke*. Stuttgart:
Philipp Reclam jun. 1988.

Links

<http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/index.php> (14.11.2009)

Gespräche Alexander Kluge – Heiner Müller

<http://www.heinermueller.de/de/kontakt.php> (14.11.2009)

Heiner Müller – Gesellschaft

<http://www.uni-giessen.de/theater/index.php?js=ein&code=a12|b01&L=d> (14.11.2009)

Symposium „Heiner Müller sprechen“, Gießen 2008

<http://www2.hu-berlin.de/literatur/transitraum/ort.html> (14.11.2009)

Heiner Müller Archiv / Transitraum Berlin

http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/literatur/index.htm?hg=literatur&we_objectID=379 (14.11.2009) Heiner Müller Archiv Akademie der Künste Berlin

<http://www.kjdt.at/> (01.03.2010)

KJDT

Abbildungsverzeichnis

KJDT: Plakat HM3 (S. 4)

KJDT: Grafik Weg nach Wolokolamsk (S. 119)

Anton Schweighofer: Architekturskizzen Stadt des Kindes, Wien (S. 120–121)

KJDT: Fotos Stadt des Kindes, Wien (S. 122–123)

JENSEITS DES TODES HM3, ein Theaterversuch mit Heiner Müllers Antikenmaterial (33 Texte), fand 2006 – 2007 in Wien statt und wurde nicht, wie im künstlerischen Bereich sonst üblich, medial-digital aufgezeichnet. Die Beteiligten entschieden sich für das Schreiben als einzige Dokumentationsform des Arbeitsprozesses, im Sinne einer Vielzahl von Stimmen und Perspektiven, die in der Gesamtheit die Autorschaft des Einzelnen gegenstandslos macht. Offen blieb die Frage: was geschieht nach Beendigung der Arbeit mit dem Gesamt-Schrift-Material? Wie geht man damit um?

Die vorliegende Arbeit ist ein Vorschlag dazu: *Skizzen* zu einem Theaterversuch. Wiswend, dass die Beschreibung von JDT HM3 keine herkömmliche wissenschaftliche Untersuchung, Analyse oder Interpretation werden konnte, dass das Protokollmaterial in seiner Lückenhaftigkeit nach einer anderen Umgangsweise verlangte und dass es mir um keine Festschreibung oder lineare Dokumentation der Praxis ging, habe ich mich für ein Schreiben „zwischen den Fronten“ entschieden. Die Folge ist, dass im Text zwar theatergeschichtliche und -wissenschaftliche Elemente und Problemstellungen auftauchen, wie z.B. Bertolt Brechts Lehrstückansatz oder Hans-Thies Lehmanns These von der Unterbrechung des Politischen im Theater. Diese führen aber in Bezug auf JDT HM3 zu Fragen, auf die es keine endgültigen Antworten geben kann (die Erkenntnisse sind immer vorläufige, endgültig ist nur ihre Verschiedenheit). Theatertheorie kollidiert mit Theaterpraxis. Die Montage der Textmaterialien impliziert Sprünge, Absenzen, Verbindungen und Brüche. Es ist der Versuch einer Fortschreibung, mit Blick in die Zukunft.

* 1984 in Wien

1990er Jahre Lernen in Wien, Meran, Pisa, Straßburg

2002-03 Romanistik, Philosophie in Urbino

2004-10 Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien

Seit 2004 Mitarbeit im Atelier R. Benedikt, Wien (Übersetzung, Lektorat, Text)

2005 Praktikum bei jta, Jüdisches Theater Austria, Wien und Graz

2006-07 Theaterarbeit „Jenseits des Todes HM3, Heiner Müller Antikenmaterial“, Stadt des Kindes Wien

2007 Forschungsaufenthalt in Salvador de Bahia/Brasilien (Candomblé)

2008 Forschungsaufenthalt in Berlin (Heiner Müller Archiv, Akademie der Künste)

2009 Klasse „auditive poesie“ bei Gerhard Rühm, schule für dichtung (sfd), Wien

2009 UND WARTETEN AUF DEN BEFEHL ZUM EINSATZ, Audioinstallation beim Kunstfestival „gedanken zur revolution“, Leipzig

Seit 2007 Arbeiten mit KONFIGURATION JENSEITS DES TODES (KJDT), Wien

(<http://www.kjdt.at>)