



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Begriff der Gemeinschaft im postdramatischen Theater.“

Verfasserin

Angelika Kreitner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Meine sehr geehrten Damen und Herren! Es reicht.

Wilhelm Molterer

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	5
2.	Der Begriff der Gemeinschaft	10
2.1.	Definition und Abgrenzung	10
2.2.	Etymologische Herkunft	12
2.3.	Der Diskurs über Gemeinschaft in der Soziologie	13
3.	Gemeinschaft und postdramatisches Theater	18
3.1.	Der Begriff des postdramatischen Theaters	18
3.2.	Theater als Gemeinschaftsereignis?	20
3.3.	Postdramatisches Theater und die ‚Auflösung großer Formen‘	22
4.	Victor Turners Konzept von Communitas und Struktur	23
4.1.	Theorie der Übergangsrituale	23
4.2.	Communitas und Struktur	24
4.3.	Kritik an Turner	26
4.4.	„From ritual to theatre“: Assoziationen zum postdramatischen Theater	27
5.	Der Begriff der Gemeinschaft bei Jacques Derrida	31
5.1.	Jacques Derrida und die Aporie der Gemeinschaft	31
5.1.1.	Die Gabe	32
5.1.2.	Brüderlichkeit	33
5.1.3.	Intersubjektive Wahrnehmung	36
5.2.	Gemeinschaft und Politik: Derrida und die Oppositionalität	39
5.3.	Postdramatisches Theater und Dekonstruktion	42

6.	Jean-Luc Nancy und das Mit-sein	45
6.1.	Der Begriff des Mit-seins als Ausbruch aus der Gemeinschaft	45
6.2.	Zur Veränderung des Gemeinschaftlichen in der Gegenwart	46
6.3.	Das Mit-sein im postdramatischen Theater	48
6.4.	Performativität und „Aufstand der Körper“	48
6.5.	Mit-sein und ‚Mit-Verstehen‘ im postdramatischen Theater	51
7.	Das Politische bei Jacques Rancière	53
7.1.	Polizei und Politik	53
7.2.	Politik des Konsens	55
7.3.	(Warum) Ist das postdramatische Theater politisch? - Jacques Rancière und die „Aufteilung des Sinnlichen“	57
8.	Beispiele aus dem zeitgenössischen postdramatischen Theater	61
8.1.	<i>White Spot on a Darkroom</i> von Chris Haring	63
8.1.1.	Beschreibung	64
8.1.2.	Publikumsgespräch	65
8.1.3.	<i>White Spot on a Darkroom</i> und ‚das Politische an der Dunkelheit‘	65
8.2.	<i>WE</i> von Amanda Piña und Daniel Zimmermann (nadaproductions)	68
8.2.1.	Beschreibung	68
8.2.2.	<i>WE</i> und das „singulär plurale Sein“	70
8.3.	<i>Slovene National Theatre</i> von Janez Janša	72
8.3.2.	Beschreibung	74
8.3.3.	<i>Slovene National Theatre</i> und die „Aufteilung des Sinnlichen“	78

9.	Resümee: Postdramatisches Theater als ‚postgemeinschaftliches‘ Theater?	82
9.1.	Theater als Spiegel der Gemeinschaft?	82
9.2.	Gemeinschaft und Struktur	84
9.3.	Gemeinschaft und Auflösung von Dichotomien	85
9.4.	Gemeinschaft und Handlung	87
9.6.	Gemeinschaft als notwendige Konstruktion?	89
	Quellenverzeichnis	91
	Literatur	91
	Internet	95
	Abbildungen	95
	Abstract in Deutsch	97
	Abstract in English	97
	Lebenslauf	98

1. Einleitung

Was ist Gemeinschaft? Warum sich heute mit dem Begriff der Gemeinschaft beschäftigen?
Warum dem Begriff eine theaterwissenschaftliche Arbeit widmen?

Seit den 1980er Jahren beschäftigt sich die Wissenschaft in Europa wieder vermehrt mit dem Begriff der Gemeinschaft, hatte sie noch seit dem Nationalsozialismus, der mit seiner ‚Volksgemeinschaft‘ zu einer negativen Konnotation des Begriffes führte,¹ einen Bogen darum gemacht. Das wiederkehrende Interesse am Begriff der Gemeinschaft kam mit dem Ende der UdSSR. Nach dem zweiten Weltkrieg waren es die Oppositionen des Kalten Krieges, die den Anschein erweckten, die Welt würde von bloß zwei existierenden Gemeinschaften repräsentiert. Mit dem Zerfall der Sowjetunion, dem Ende des Kalten Krieges und den Anfängen der gegenwärtigen Globalisierung schien diese Einteilung der Welt verschwunden. Der Westen schien auf einmal kein ‚Außen‘ mehr zu besitzen, wo doch gerade eine Opposition, ein Außen, konstituierende Voraussetzung für Gemeinschaft ist.

Der Begriff ist so aktuell, weil sich Konzepte gemeinsamen Lebens im Wandel befinden. In den letzten Jahrzehnten sind global und lokal starke Änderungen in der Art des Zusammenseins der Menschen bemerkbar geworden. Traditionelle gemeinschaftliche Strukturen sind aus der Mode gekommen. Im privaten Alltagsleben sind es größtenteils nicht mehr die Gemeinschaften, sondern die Individuen, die über persönliche Lebensgestaltung entscheiden. Auch im öffentlichen und politischen Bereich finden hier Veränderungen statt,² beispielsweise geht der Einfluss von sinnstiftenden religiösen Institutionen und politischen Ideologien zurück. Das Phänomen der Gemeinschaft, das heute als nicht mehr vorhanden oder als unmöglich, als vollkommen dekonstruiert dargestellt wird, scheint gerade durch sein Verschwinden an Präsenz zu gewinnen. Alte Werte gelten nicht mehr, neue müssen erst gefunden werden, können aber nicht mehr mit der gleichen Gültigkeit wie früher wirken, weil die Macht der Gemeinschaften auf den Einzelnen schon länger zu schwinden scheint. Dieses Verschwinden der Gemeinschaft ist sowohl von Freiheiten, als auch von Verunsicherungen geprägt. Die westliche Gesellschaft scheint derzeit in einer Krise der Identität und der Entwurzelung. Auch neu auftretende Rassismen oder Neonazismus können als Phänomene betrachtet werden, die auf Unsicherheiten der globalisierten, entwurzelten Gesellschaft mit Rückzug in Gruppen der Zugehörigkeit und Abgrenzung vom Anderen, vom Fremden reagieren.

Welche Rolle nimmt hier die Kunst ein? Wie beschäftigt sich das postdramatische Theater mit solchen Fragen der Gemeinschaft? Wie, in welcher Form, wird gegenwärtig die

¹ So erwähnt Nancy beispielsweise, dass sein Werk *La Communauté désœuvrée* 1988 in einer linken Zeitung als nazistisch kritisiert wurde. (Vgl. Nancy, Jean-Luc: Die herausgeforderte Gemeinschaft. (*La Communauté affrontée*) – Paris: Editions Galilée, 2001, S. 19.)

² Ich beziehe mich in meiner Arbeit vor allem auf den europäischen Raum.

Gemeinschaft befragt? Hierin soll das Erkenntnisinteresse der Arbeit liegen. Die Beschäftigung mit postdramatischem Theater ist in diesem Zusammenhang spannend, weil es sich nicht nur thematisch mit der Gemeinschaft beschäftigt, sondern weil ihm die Veränderungen des Zusammenseins auch strukturell inhärent sind. Diese Zusammenhänge sollen aufgezeigt werden.

Die Spur des vielseitigen Begriffes der Gemeinschaft zu verfolgen, bedeutet, auf der Suche in verschiedene Richtungen auszuschwärmen. Die Gefahr besteht, sich in den verschiedenen Spuren zu verlaufen und den roten Faden zu verlieren. Trotzdem wähle ich mehrere Perspektiven, um mich dem Begriff Gemeinschaft in einem ersten Schritt anzunähern, da das Zusammensein in jeder Form des Seins enthalten ist.

Um zu Beginn der Arbeit einen allgemeinen Überblick über den Begriff zu bieten, soll im nächsten Kapitel die Gemeinschaft mit ihrer Definition und etymologischen Herkunft behandelt werden. Danach soll ein kurzer geschichtlicher Überblick über die Beschäftigung mit dem Begriff innerhalb der Soziologie folgen. Im dritten Kapitel soll näher auf das postdramatische Theater und seine Verknüpfungspunkte mit dem Begriff der Gemeinschaft eingegangen werden. Da sich auch frühe postdramatische TheatermacherInnen und PerformerInnen der 1960er und 1970er Jahre mit dem Thema der Gemeinschaft beschäftigten, soll auf diese Anfänge und ihre Theorien exemplarisch eingegangen werden. Etliche Experimente in dieser Zeit versuchten sich in der Bildung von Gemeinschaft durch räumliche Nähe zum Publikum. Das vierte Kapitel thematisiert diese frühen Performances anhand von Victor Turners Theorie zu Communitas und Struktur, die sich auf die gemeinschaftsbildende Struktur von Ritualen und Performances bezieht.

Da der Begriff aktuell jedoch auf vollkommen andere Weise betrachtet wird, soll im Anschluss die Diskussion des Begriffs bei Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy folgen. Mit Derrida soll im fünften Kapitel hinter metaphysische Konstruktionen von Gemeinschaftlichkeit geblickt und deren ‚Natürlichkeit‘ dekonstruiert werden. So bleibt eine Unmöglichkeit, eine Aporie der Gemeinschaft zurück. Postdramatische Produktionen und Performances arbeiten in vielen Fällen mit einer Dekonstruktion und Neubetrachtung der traditionellen dramatischen Elemente. In gleicher Form wie der Dekonstruktivismus gesellschaftliche Strukturen auf metaphysische Restbestände untersucht und Dichotomien auflöst, zerlegt postdramatisches Theater die Strukturen traditionellen Dramas mit dem Ziel eines Neuentwurfes und verwischt gesetzte Grenzen. Die früheren Versuche im Theater- und Performancebereich, Gemeinschaft zwischen Publikum und PerformerInnen herzustellen, verfolgten aus heutiger Sicht idealisierte Vorstellungen von Zusammensein. Die gegenwärtigen Theorien, die die Aporie der Gemeinschaft mitreflektieren, gehen in eine andere Richtung. Die Teilhabe der ZuseherInnen ist noch immer eine aktuelle Frage, doch soll diese auf anderen Wegen erreicht werden und andere Wirkungen erzielen.

Während bei Derrida ein gewisses Misstrauen gegen alles Gemeinschaftliche hervortritt, nimmt Nancy eine Verschiebung des Begriffs zum neutraleren ‚Mit-sein‘ vor, wie das sechste Kapitel zeigen soll. Er definiert das Mit-sein als Grundlage jeglicher Existenz und Wahrnehmung. Diese Erkenntnis bestimmt den Begriff der Gemeinschaft auch in einer individualisierten Gesellschaft des 21. Jahrhunderts als wesentlich, jedoch auf eine vollkommen andere Art. In einer Zeit, wo es nicht mehr die Gemeinschaften sind, die Lebensgestaltung, Beruf oder Religion vorschreiben, der Mensch sich aber nach wie vor nach Zugehörigkeit sehnt, verlangt es nach neuen Konzepten von Gemeinschaft. Die Philosophie Nancys bietet eine ontologische Grundlage dafür. Nancys Begriffe des Mit-seins, der ‚Ko-Existenz‘ und ‚Ko-Präsenz‘ in Raum und Zeit sind auch für die Theorie des postdramatischen Theaters von Bedeutung. Da postdramatisches Theater die Strukturen des klassischen Dramas dekonstruiert und neu zusammensetzt, wird auch die Ko-Präsenz von SpielerInnen und Publikum immer wieder neu in Frage gestellt. Die Art, wie der Raum und seine ‚BewohnerInnen‘ im Theater aufgeteilt sind, wird untersucht und befragt. Theater ist die Produktion von Präsenz, doch diese ist nicht ohne Ko-Präsenz zu denken, weder auf der Bühne, noch im Alltag. Jean-Luc Nancy formuliert das ‚Mit‘ als Bedingung jeglicher Existenz und Präsenz. Dieses Mit-sein impliziert nach Hans-Thies Lehmann in der Theatersituation auch ein ‚Mit-Verstehen‘, eine Wahrnehmung, die über das rationale Verstehen von Zeichen und deren Bedeutung hinausgeht.

Die Teilung von Präsenz im gemeinschaftlichen Raum wird von Jacques Rancière als „Aufteilung des Sinnlichen“³ bezeichnet. Hier folgt im siebten Kapitel eine Beschäftigung mit Gemeinschaft und Politik. Rancières Verständnis des Gemeinschaftlichen bedeutet vor allem einen Raum, der nicht von Konsens, Einheit und Gleichheit beherrscht wird, sondern einen Ort des Konfliktes. Zielscheibe seiner Kritik ist die Art, wie aktuelle demokratische Staaten nur dem Schein nach die Gesamtheit der Gemeinschaft repräsentieren. In der Politik der griechisch-antiken Polis wäre (theoretisch) die Gesamtheit miteinbegriffen gewesen: auch die Gegnerschaft, auch die Ausgeschlossenen. In der heutigen Politik, in der vor allem Konsens erreicht werden solle, hätten diese Antagonisten keinen Platz mehr. In solch einer Politik könne ein Gegenspieler nur zum moralischen Feind und ein Ausgestoßener nur ausgeblendet werden. Das Politische selbst komme zum Vorschein, wenn der vorherrschenden gemeinschaftlichen Ordnung ein Prozess der Gleichheit und Emanzipation entgegengestellt, wenn die Aufteilung des Sinnlichen in Frage gestellt werde. Auch diese Theorie soll im Hinblick auf das postdramatische Theater genauer betrachtet werden.

Kunst spiegelt schon immer gesellschaftliche Zustände wider. Formen der Kunst erscheinen immer „als Träger von Figuren der Gemeinschaft“.⁴ Sie sind bestimmte Formen der

³ Siehe Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. – Berlin: b_books, 2008(a).

⁴ Ebd., S. 32.

wahrnehmbaren Aufteilung der Welt. Das postdramatische Theater reagiert auf die zunehmende Segmentierung und Individualisierung unserer Welt sowohl inhaltlich als auch in seiner Form. Das Theater, als ein Produkt unserer Gesellschaft und Geschichte, trägt die Art, wie unsere Welt strukturiert ist mit, kann aber auch gleichzeitig aus dieser Struktur heraustreten und die Formen des Zusammenseins kritisch befragen. Theater kann Perspektivenwechsel bewirken, indem es das Gemeinschaftliche, die Art unseres Zusammenseins reflektiert. Durch Überwindung herkömmlicher Wahrnehmungsanordnungen wird postdramatisches Theater nach Lehmann politisch.

Nicht nur bekannte TheoretikerInnen, auch viele TheatermacherInnen, Tanz- und PerformancekünstlerInnen haben sich mit dem Thema in den letzten Jahren immer wieder auf interessante Weise beschäftigt. Im achten Kapitel werden drei Beispiele postdramatischen Theaters im Hinblick auf ihre Beschäftigung mit dem Begriff der Gemeinschaft diskutiert.

Chris Haring macht in *White Spot on a Darkroom* aus seinem Publikum eine Gemeinschaft der Getrennten, der Singularitäten⁵. Er lässt sein Publikum für die gesamte Dauer der Performance in einem komplett abgedunkelten Theaterraum verharren, in dem Performer wie auch Publikum den Raum gleichermaßen gestalten können. Damit stellt Haring vollkommene Gleichheit her – eine Utopie, in der Performer und Publikum nicht durch Unterschiede getrennt sein sollen. Ein Raum, der frei von Hierarchie sein will, der nicht nur zeichenhaft für die Aporie der Gemeinschaft steht, sondern mit dieser Unmöglichkeit auch real experimentiert. Hier entsteht ein Raum, der zwar freundschaftlich geteilt wird, in dem jedes Individuum aber doch abgetrennt vom Anderen existiert, da es den Anderen nie ganz erkennen kann.

In Amanda Piña und Daniel Zimmermanns *WE* wird das Publikum in einer Projektion sich selbst gegenübergestellt, auf eine Leinwand gespiegelt und so die typische ZuschauerIn-AkteurIn-Opposition des Theaters hinterfragt. Die beiden projizieren die Gruppe des Publikums ‚life‘ auf die Bühne und mischen sich selbst unter die Menge, sind gleicher Teil dieser Gruppe. Auf diese Leinwand werden ‚Gedankenblasen‘ zu den Köpfen des Publikums projiziert, die man sonst aus Comic-Heften kennt. Sie ‚stülpen‘ somit den einzelnen ZuschauerInnen Gedanken über und stellen Fragen nach Mit-sein und Individualität, Privatheit und Öffentlichkeit.

In Janez Janšas *Slovene National Theatre* hingegen wird mit den Mitteln des Chors innerhalb einer Gemeinschaft ein erbitterter Konflikt ausgetragen. Die Gruppe der Slowenen, die so gar keine Zugehörigkeit mit den in ‚ihrem‘ Land lebenden Romas fühlen will, streitet um die Umsiedelung einer Roma-Familie. Konsens scheint in dem jungen,

⁵ Vgl. Derrida, Jacques: Politik der Freundschaft. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000, S. 63f.

identitätssuchenden Land unmöglich, und auch Gemeinschaft lässt sich anscheinend, wie schon Derrida (oder vor ihm Carl Schmitt) sagte, nur durch Abgrenzung stiften und ist immer von Gewalt begleitet.

2. Der Begriff der Gemeinschaft

Beginnend mit einer allgemeinen Annäherung im Wörterbuch soll der Begriff der Gemeinschaft definiert und von ähnlichen Begriffen wie ‚Kollektiv‘ oder ‚Gruppe‘ abgegrenzt werden. In einem zweiten Schritt lässt eine etymologische Untersuchung Interessantes über den Begriff und seine Herkunft zutage treten. Im Anschluss schneide ich kurz die soziologische Beschäftigung mit dem Begriff im deutschen Sprachraum an, um Einblick in dessen Geschichte in Wissenschaft und Gesellschaft zu geben. Hier sollen auch erste Probleme, die das Phänomen und der Begriff mit sich bringen, aufgegriffen werden.

2.1. Definition und Abgrenzung

Als gemeinschaftlich wird „das Miteinanderleben von Mitgliedern einer Gruppe, wobei hinsichtlich ihrer Werte, Normen oder Ziele eine wesentliche Übereinstimmung oder Einheit besteht, um gemeinsam oder füreinander handlungsfähig zu sein“⁶ bezeichnet. Allgemein wird Gemeinschaft auch verstanden als ein Zusammensein, eine gegenseitige Verbundenheit und gefühlte Zugehörigkeit, oder eine „Gruppe von Personen, die durch gemeinsame Anschauungen o.Ä. untereinander verbunden sind“⁷. Neben Zuschreibungen wie ‚Zusammensein‘, ‚Verbundenheit‘ oder ‚Gleichheit‘ wird der Begriff auch oft „traditionell als eine aus dem Zusammenbringen Mehrerer entstehende Totalität oder Ganzheit verstanden“⁸.

Aus sozialphilosophischer Sicht sind Gemeinschaften alle „sach- und zweckfreien Weisen menschlichen Zusammenlebens“⁹. Aus der personalen, individuellen Sicht können Freundschaft oder Liebe solche Gemeinschaften sein, wobei hier nur in idealisierter Form vollkommen von Sach- oder Zweckfreiheit gesprochen werden kann. Eine Verbindung zwischen Individuen kann entstehen durch geteilte gemeinsame Eigenschaften oder durch Mitteilung, Kommunikation.

Weiters wird der Begriff oft mit dem Feld der Religion (die Gemeinschaft der Heiligen, die Gemeinde der Gläubigen, umma, etc.)¹⁰ in Verbindung gebracht. Der Begriff der ‚Staatengemeinschaft‘ für eine Gruppe kooperierender Staaten sieht vor allem gegenseitigen Nutzen anstatt gefühlter Zugehörigkeit vor, was treffender mit ‚Gesellschaft‘ bezeichnet wäre.

⁶ Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hrsg. P. Prechtel und F. P. Burkard. – Stuttgart: Metzler, 1999, S. 197.

⁷ Die Zeit – Das Lexikon in 20 Bänden. Red. J. Weiß. Band 17 A-Glaz. – Hamburg: Zeitverlag Bucerius, 2005, S. 881.

⁸ Morin, Marie-Eve: Jenseits der brüderlichen Gemeinschaft. Das Gespräch zwischen Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy. – Würzburg: Ergon, 2006, S. 32.

⁹ Metzler Philosophie Lexikon: 1999, S. 198.

¹⁰ Vgl. Nancy, Jean-Luc : 2001, S. 30.

Im Unterschied zu Gemeinschaft reicht die Gesellschaft in ihrer Definition „vom bloßen räumlichen Beisammensein zweier Personen bis zur Gesamtheit alles Zwischenmenschlichen schlechthin“.¹¹ Sie ist weniger auf der Gefühlsebene angesiedelt und vor allem auf gegenseitigen Nutzen und menschliche Arterhaltung ausgerichtet. Eine wichtige Komponente des Gesellschaftsbegriffs in der Unterscheidung zum Begriff der Gemeinschaft ist der Pluralismus. Gesellschaftliche Systeme können nur durch Unterschiede im individuellen, politischen oder wirtschaftlichen Bereich funktionieren. Diese Ungleichheit, etwa durch Arbeitsteilung, führt dazu, dass die Individuen voneinander profitieren können.

Der Begriff des Kollektivs steht „für eine einheitliche Gruppe von Dingen, ohne dabei die dazugehörigen einzelnen Individuen zu benennen“¹² und kann sich im Gegensatz zu Gemeinschaft und Gesellschaft auch auf „Gegenstandsbereiche od. Klassen von Gegenständen“¹³ wie zum Beispiel die Herde, den Wald oder das Gepäck beziehen. Der Begriff der Gruppe ist in ähnlicher Form neutraler als Gemeinschaft, weniger stark emotional konnotiert, insofern aber auch weniger ‚aussagekräftig‘.

Auch der ursprünglich aus der Physik stammende Begriff der Masse sollte an dieser Stelle erwähnt werden. Dieser kommt das erste Mal im politischen Zusammenhang als ‚masse du peuple‘ in der Französischen Revolution vor und wird von Beginn an in gesellschaftskritischer Bedeutung gebraucht.¹⁴ Masse wird oft für den zahlenmäßig großen, aber politisch-wirtschaftlich schwachen Bevölkerungsanteil, synonym mit ‚Volk‘ oder ‚Menge‘ verwendet. Sie wird definiert durch einen „geschlossene[n], kollektive[n] Charakter des Handelns“¹⁵ und gewinnt durch ihre große Zahl an Macht.

Der Begriff der Politik, der eng mit dem der Gemeinschaft in Verbindung steht, ist definiert als zielorientiertes Handeln zur Ordnung des Gemeinwesens, betrieben von staatlichen Organen, Gruppen, Institutionen.¹⁶ In der griechischen Polis im 5. Jahrhundert vor Christi war der Begriff ‚Staat‘ mit den Bürgern gleichzusetzen, Politik waren die Gemeinschaftsaufgaben, griechisch *politika* bedeutete „bürgerliche Angelegenheiten“¹⁷. Bei Aristoteles ist Politik gleichbedeutend mit Vielheit, also Pluralität. Polis bedeutet „Gemeinschaft der freien Bürger, die sich selbst regiert und verwaltet“¹⁸.

¹¹ Ebd., S. 206.

¹² Ebd., S. 287.

¹³ Ebd., S. 287.

¹⁴ Ebd., S. 348.

¹⁵ Enzyklopädie Philosophie. Hrsg. H. J. Sandkühner. Band 1 A-N. – Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1999, S. 806.

¹⁶ Metzler Philosophie Lexikon: 1999, S. 453.

¹⁷ Ebd., S. 453.

¹⁸ Ebd., S. 452.

2.2. Etymologische Herkunft

In Jean-Luc Nancys *Singulär plural sein*¹⁹ wird auf die Bedeutung des Begriffes ‚miteinander‘ hingewiesen durch seine Zerteilung: mit – ein – ander. Hier wird sichtbar, wie die Voraussetzungen der Gemeinschaft schon im Begriff versteckt sind. Für solch eine Verbindung, ein Miteinander, werden immer das Eigene (das ‚ein‘) sowie das Andere benötigt, um gemeinsam, also ‚mit‘ sein zu können.

Das deutsche Adjektiv *gemein* meinte ursprünglich „mehreren abwechselnd zukommend“²⁰, aber auch ‚allgemein‘ oder ‚zugleich‘. Die heutige abwertende Bedeutung von *gemein* wird im Wörterbuch mit der Vorstellung erklärt, „dass das, was vielen gemeinsam ist, nicht wertvoll sein kann“²¹, also gewöhnlich oder einfach ist. Es kommt vom althochdeutschen *gimeini*²². Das *com* im Begriff *commūnis* ist eine ältere Form von *cum*, was ‚zusammen‘ oder ‚mit‘ bedeutet.²³ Der Wortteil *mūnis* kommt vom lateinischen *mūnia* (Austausch) oder *mūnus* (Aufgabe, Pflicht, Pflichterfüllung).²⁴ Verwandt sind auch die lateinischen Begriffe *mutuus* (gegenseitig) und *mutare* (vertauschen).²⁵ *Commūnio* kann die ‚beiderseitige Teilhabe oder Teilnahme‘ und das ‚Teilen‘, aber auch die ‚militärische Befestigung eines Platzes‘ oder die ‚Verstärkung der Truppen‘ bedeuten. Eine weitere Bedeutung von *commūnis* weist auf eine Gruppe hin, die sich innerhalb einer gemeinsamen Schutzwehr ansiedelt (von *moenia*, *moenia*, was Schutzwall bedeutet).²⁶

Der Begriffskern der lateinischen Wortsippe deutet auf zwei Verhältnisse hin, die in Zusammenhang mit der Gemeinschaft stehen. Einerseits zeigt er eine Beziehung zwischen innen und außen, die eine Trennung, ja sogar einen Schutzwall als Grenze impliziert. Zweitens geht es hier um Relationen innerhalb der Gemeinschaft, die Beziehung des Gemeindegürgers zum Ganzen, die durch einen Austausch beziehungsweise ein bestimmtes Rechts- und Pflichtverhältnis gekennzeichnet ist.²⁷

Das deutsche *gemein* sowie das lateinische *commūnis* haben die gleiche indogermanische Wurzel *mei*, was ‚Wechsel‘ oder ‚Tausch‘²⁸ aber auch „Kostbarkeit, Schatz, gute Gaben, Wohltaten“²⁹, „Tauschleistung, Geschenk“³⁰ bedeuten kann. Doch während der Wortteil

¹⁹ Siehe Nancy, Jean-Luc: *Singulär plural sein*. – Berlin: Diaphanes, 2004.

²⁰ Die Zeit – Das Lexikon in 20 Bänden: 2005, S. 880.

²¹ Ebd., S. 880.

²² Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Hrsg. W. Pfeifer. – München: DTV, 2004, S. 421.

²³ Vgl. Oxford Latin Dictionary. Hrsg. P. Glare. – Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 1994, S. 358.

²⁴ Vgl. ebd., S. 1145f.

²⁵ Vgl. Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Hrsg. L. Mackensen. – Wiesbaden: VMA, 2000, S. 153.

²⁶ Vgl. Oxford Latin Dictionary: 1994, S. 369.

²⁷ Vgl. Morin: 2006, S.81.

²⁸ Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen: 2004, S. 421.

²⁹ Lateinisches Etymologisches Wörterbuch. Hrsg. A. Walde. 3. Aufl. 1. Band. – Heidelberg: Winter, 1938, S. 255.

munus im lateinischen eine Pflicht oder Verschuldung (ein Minus) meint, steckt im deutschen Begriff Gemeinschaft, der zu *meinen* gehört, das Lieben, die Minne. *Meinen* hat noch im Mittelhochdeutschen die Bedeutung *minnen*, also zu lieben, durch liebende Freundschaft verbunden zu sein.³¹

Die etymologische Herleitung von Gemeinschaft wird vor allem im Absatz 5.1.1. über Jacques Derrida und die Gabe an Bedeutung gewinnen.

2.3. Der Diskurs über Gemeinschaft in der Soziologie

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Begriff Gemeinschaft ist (im deutschsprachigen Raum) eng mit der Entstehung der Soziologie verknüpft. Gemeinschaft wurde in den soziologischen Anfängen meist als Gegenpol zum Begriff Gesellschaft verstanden. Die heutige soziologische Sicht versteht Gemeinschaft hingegen gerne als einen Teilaspekt der Gesellschaft. Der Soziologe Michael Opielka beispielsweise stellt sie in ihrer Bedeutung neben Wirtschaft, Politik und Legitimation, was weiter unten kurz vorgestellt werden soll.

Als einer der ersten legte Ferdinand Tönnies eine umfangreiche Theorie zur Gemeinschaft vor. Sein viel rezipiertes Werk *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) stellt evolutionistisch den Übergang von ‚natürlicher‘ und dörflicher Gemeinschaft in Selbsterhaltung und Familie zur ‚künstlichen‘ Gesellschaft in der Stadt dar. Das Phänomen der Großstadt sieht er als Extrembeispiel für Künstlichkeit. Als Auslöser für diese Entwicklung sieht er den Kapitalismus mit seinen Anfängen im Händler, der von der Gemeinschaft wirtschaftlich unabhängig ist. Diese Unabhängigkeit sieht er in der industriell geprägten Großstadt mit der extrem rationalisierten Arbeitsteilung in der Fabrik zu einem Höhepunkt kulminiert. Tönnies entwickelt ein stark dualistisches System, in dem sich Gemeinschaft durch reinen ‚Wesenswillen‘, also um ihrer Selbst willen, und Gesellschaft sich durch ‚Kürwillen‘, also Egoismus auszeichnet.³² Eine mögliche Rückkehr der Massengesellschaft zur Gemeinschaft sieht Tönnies im Sozialismus. Tönnies Werk gilt zwar als einer der Klassiker der Soziologie, in der heutigen Wissenschaft ist solch ein stark dualistisches System jedoch nicht haltbar. So versucht er beispielsweise dem gemeinschaftlichen, natürlichen Prinzip einen weiblichen und dem gesellschaftlichen, künstlich-egoistischen Prinzip einen männlichen Charakter zuzuschreiben.³³

³⁰ Ebd., S. 255.

³¹ Vgl. Bergfleht, Gerd: Blanchots Dekonstruktion der Gemeinschaft. – Nachwort zu: Blanchot, Maurice: Die uneingestehbare Gemeinschaft. Berlin: Matthes & Seitz, 2007, S. 175.

³² Vgl. Opielka, Michael: Gemeinschaft in Gesellschaft. Soziologie nach Hegel und Parsons. – Wiesbaden: Verlag für Soziologie, 2004, S. 31.

³³ Vgl. ebd., S. 35.

Der berühmte Religions- und Wirtschaftssoziologe Max Weber legt ebenfalls eine Konzeptuierung von Gemeinschaft und Gesellschaft vor, die stark an die von Tönnies erinnert. In seiner Veröffentlichung *Wirtschaft und Gesellschaft* definiert er Gemeinschaft allerdings als Prozessbegriff:

§9. ‚Vergemeinschaftung‘ soll eine soziale Beziehung heißen, wenn und soweit die Einstellung des sozialen Handelns – im Einzelfall oder im Durchschnitt oder im reinen Typus – auf subjektiv gefühlter (affektuellem oder traditionaler) *Zusammengehörigkeit* der Beteiligten beruht. ‚Vergesellschaftung‘ soll eine soziale Beziehung heißen, wenn und soweit die Einstellung des sozialen Handelns auf rational (wert- oder zweckrational) motiviertem *Interessenausgleich* oder auf ebenso motivierter *Interessensverbindung* beruht.³⁴

Bei Emile Durkheims Gemeinschaftstheorie finden sich große Unterschiede gegenüber den Zeitgenossen Tönnies und Weber. Er kritisiert Tönnies Theorie als zu unterkomplex und konzentriert sich stärker auf den Begriff der Moral. Er führt den Begriff ‚Kult des Individuums‘ ein, mit dem er die beginnende Individualisierung in der Gesellschaft und den Einzelnen als Gegenstand von religionsähnlicher Verehrung interpretiert. Gemeinschaft bieten dem Individuum nach Durkheim die verschiedenen Berufsgruppen.

Mit dem Begriff der ‚Volksgemeinschaft‘ in der Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalsozialismus erhielt das Wort Gemeinschaft nach dem zweiten Weltkrieg in der wissenschaftlichen Beschäftigung teilweise den Status eines Tabus. Dazu schreibt Opielka:

Die Soziologie des Nationalsozialismus zentrierte sich vollständig auf den Gemeinschafts-Begriff, im organizistischen Konzept einer ‚Volksgemeinschaft‘, die Individualität nur im biologistischen Begründungszusammenhang rassischer Zugehörigkeit gelten ließ. Bedeutsame und das heißt, jene Zeit überlebende Beiträge zur soziologischen Theorie der Gemeinschaft lassen sich kaum vermelden. Die im Namen der ‚Volksgemeinschaft‘ begangenen Verbrechen gegen Menschen und die Menschheit prägten und verhinderten zumindest in Deutschland über Jahre eine Thematisierung von ‚Gemeinschaft‘.³⁵

Die gegenwärtige Skepsis gegenüber Gemeinschaft ist teilweise in den Erfahrungen des Nationalsozialismus verwurzelt, der ja fest mit gemeinschaftlichen Strukturen verbunden und dessen Organisation in Gruppen auch ein großer innenpolitischer ‚Erfolgsfaktor‘ des Dritten Reiches war. Der Nationalsozialismus ist auch ein Beispiel für die Gefahren, die entstehen, wenn eine Gruppe nach vollkommener Homogenität strebt und alles (vermeintlich) Heterogene auszuschließen und zu vernichten versucht. Besonders Jacques Derrida hat solche von Gemeinschaften ausgehende Gefahren untersucht. Die Skepsis gegenüber dem Begriff gilt deswegen vor allem für den europäischen Raum. In Amerika beispielsweise ist Gemeinschaft unbeschwerter konnotiert.

³⁴ Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriss der verstehenden Soziologie. – Tübingen: J.C.B. Mohr, 1985, S. 21.

³⁵ Opielka: 2004, S. 34.

Neben der Abwertung des Begriffes durch die NS-Zeit führt auch die Individualisierungsdebatte zum Verdrängen des Gemeinschaftsbegriffs in traditionalistische oder religiöse Nischen.³⁶

Die Theorien zur Individualisierung des (post-)modernen Menschen gehen allgemein von einem Ursprung des individualistischen Denkens in der Aufklärung aus. Dieser Prozess, der mit der Entstehung der Städte und der Arbeitsteilung in der Ökonomie einhergeht, machte in den 1950er Jahren einen zweiten Sprung, in dem dieser Verlauf radikalisiert wurde und in die heutigen globalisierten Zustände führte. Dem Auflösen von Lebensformen der Industriegesellschaft (soziale Klassen, Kleinfamilien oder traditionelle Geschlechterrollen) folgten eine Änderung der Einzelbiographien und einhergehend auch ein Strukturwandel. Der Druck der Gemeinschaft auf Anpassung und Vorschreibung des Lebensstils ließ nach, der Mensch kann (oder muss) sich zwischen Variablen in seinem Lebensweg nun meist selbst entscheiden. Hatte früher etwa die Gemeinschaft der Großfamilie entscheidenden Einfluss auf Berufswahl und Eheschließungen der Kinder, geht dieser nun zurück.³⁷ Durch den Rückgang alter Identifikationen, die die Welt lange stabilisierten, würden neben entscheidenden persönlichen Freiheiten mit dieser Entwicklung auch Sinn- und Identitätskrisen einhergehen.³⁸

Viele sehen diesen Wertewandel oder -verlust, der das Verschwinden des Gemeinschaftlichen begleitet, auch in der 2008 beginnenden weltweiten Wirtschafts- und

³⁶ Nancy beispielsweise erwähnt, dass er aufgrund zahlreicher Kritik von Kollegen wie Derrida oder Badiou von der Verwendung des Gemeinschaftsbegriffes mit der Zeit zu Alternativen wie Zusammen-sein oder Mit-sein überging: „Von mehreren Seiten her sah ich von dem Gebrauch des Wortes ‚Gemeinschaft‘ Gefahren ausgehen: Unweigerlich klingt es von Substanz und Innerlichkeit erfüllt, ja aufgebläht; recht unvermeidlich hat es eine christliche Referenz (geistige oder brüderliche, komunielle Gemeinschaft) oder eine im weiteren Sinne religiöse (jüdische Gemeinschaft, Gemeinschaft des Gebets, Gemeinschaft der Gläubigen – *‘umma*); es wird zur Bekräftigung vorgeblicher ‚Ethnizitäten‘ verwendet – all dies konnte nur Warnung sein.“ (Nancy, Jean-Luc: 2001, S.30.)

³⁷ Siehe auch die Individualisierungsthese, vertreten u.a. von Ulrich Beck. Sie stellt fest, dass gemeinschaftlicher Zwang und Druck auf das Individuum verloren gegangen seien. Dieser Druck weiche aber dem Zwang zur Wahl zwischen verschiedenen Möglichkeiten, was beispielsweise Identitätssuche oder –verlust zur Folge haben könne. Der gegenwärtige Mensch darf also und muss aber auch frei wählen. Habermas betont zu diesem Thema indessen, dass auch diese Wahlfreiheit durch normative Erwartungen stark eingeschränkt und selbst der Individualismus inzwischen zu einer Institution geworden sei. Bei dem Sozialpsychologen George Herbert Mead wird die traditionelle Rollenstruktur differenziert, in dem er sie mit Gewissensbildung und Autonomiegewinn verbindet: ein Individuum macht sich die Erwartungen von Außen zu Eigen, abstrahiert und verallgemeinert sie und reagiert dann mit Hilfe seines Gewissens selbständig auf den Erwartungsdruck. Dadurch folgt eine gewisse Loslösungen von den Rollenerwartungen. Das Individuum entscheide, ob es den Erwartungen entspricht und gewinne somit eine gewisse Autonomie. „Während in den vergangenen Generationen Geburt, Familie, Ehepartner, Beruf und politische Stellung eine sozialschichtenspezifische Konstellation bildeten, die das biographische Muster weitgehend präjudizierte, lösen sich die normativ gebündelten Lebenslagen und Lebenspläne immer mehr auf.“ (Habermas, Jürgen: Individuierung durch Vergesellschaftung. – In: Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften. Hrsg. U. Beck. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994, S. 443.) Auch wenn Faktoren wie das soziale Umfeld, die Bildung oder die Situierung der Eltern („Systembedingungen“) natürlich von wesentlichem Einfluss sind, müsse ein Einzelner/eine Einzelne seine/ihre Biographie also selbst planen. Wahlmöglichkeiten seien „individualisiert, weil sie auf die durch Präferenzen gesteuerte Wahl des Einzelnen zugeschnitten [sind], andererseits auch standardisiert, weil sie nur Wahlmöglichkeiten einer vorgegebenen Dimension“ einräumen. (Ebd.)

³⁸ Siehe etwa Scherr, Albert: Individualisierung – Moderne – Postmoderne. Eine Auseinandersetzung mit dem Individualisierungstheorem in der Perspektive eines kritischen Postmodernismus. – In: Individualisierung und soziologische Theorie. Hrsg. T. Kron. Opladen: Leske+Budrich, 2000.

Finanzkrise gespiegelt. Der Historiker Oskar Negt betonte in einem Vortrag³⁹ in Wien die Zusammenhänge des zunehmenden Individualismus und Partikularismus mit der sowohl finanziellen als auch kulturellen Krise. Negt sieht diese Wirtschaftskrise also nicht nur als eine ökonomische an. Er nimmt auch eine kulturelle ‚Krise der Werte‘ wahr, wo alte Wertvorstellungen für das Heute nicht mehr funktionieren, neue aber erst gefunden werden müssten. Staat, Familie oder Arbeitsgesellschaft würden nicht mehr friedfertig nach herkömmlichen Strukturen ablaufen. Durch die zunehmende Flexibilisierung in Arbeits- und Privatwelt erfahre die Gesellschaft nun eine Zerstörung von Bindungen auf allen Ebenen, was Negt mit dem Begriff ‚disembedding‘ zusammenfasst. Er warnt, dass bindungslose aber bindingsbedürftige Menschen gefährliches Potential bergen würden und nennt in dem Zusammenhang die Schlagwörter Rassismus und Nationalismus. Wie viele übt Negt auch starke Kritik am gängigen Finanzsystem: Die Abkoppelung der Banken von den Produktionszusammenhängen, die Abstraktion des Geldes und dessen Unabhängigkeit vom Warenezusammenhang durch diverse Spekulationen sind ein wesentlicher Punkt der Kritik seiner Theorie. Er sieht die Entbindung und Entwurzelung der Kapitalwelt parallel zur Entfremdung in der Gesellschaft verlaufen. Die Begriffe ‚Entwurzelung‘ und ‚Entbindung‘ führt er als wichtige Bezeichnungen, als so genannte ‚große Abstraktionen‘ ein. Im Gegensatz zur Individualisierung, die seit der Aufklärung ihre Entwicklung nehme, sei das Neue an der Globalisierung die radikale Flexibilisierung des Menschen. Durch Flexibilisierung und prekäre Arbeitssituationen gehe „identitätsbildender Leistungsstolz“, beispielsweise innerhalb eines Betriebes, verloren. Entbindung, Entwurzelung, erhöhte Flexibilisierung sowie Unvereinbarkeit von Ökonomie und Kultur⁴⁰ würden in großem Ausmaß die Identitätsbildung des Menschen zerreißen. Negt warnt vor einer Enttäuschungserfahrung mit der Demokratie, wenn die aktuelle Wirtschaftskrise nicht bewältigt werde. Zum Einschnittsjahr 1989 und dem Zerfall des Kommunismus meint Negt: „Der Kapitalismus hat kein Außen mehr“⁴¹. Der Kommunismus fällt als Gegenspieler und Alternative weg, aber auch als identitätsstiftendes Außen, wo doch ohne Außen auch kein Innen, keine Gemeinschaft möglich ist.⁴²

Unabhängig von gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen versucht sich der Soziologe Michael Opielka in einer neutralen Einbettung des Begriffs Gemeinschaft innerhalb der gesellschaftlichen Struktur. Er entwickelt, angelehnt an Talcott Parsons, eine Theorie in der er die Gesellschaft in vier ‚strukturelle Subsysteme‘ einteilt.⁴³ Als gesellschaftliche Grundlage sieht er als unterstes Level das wirtschaftliche Handeln und die

³⁹ Siehe Negt, Oskar: Abwrackprämien für Europa: über die nationalen Rettungsmanöver internationaler Krisen. Vortrag im Rahmen des brut-Themenswerpunkts *State of the Nation*. brut im Künstlerhaus Wien, 15. April 2009. Mitschrift liegt bei Verfasserin vor.

⁴⁰ Hier bringt Negt beispielsweise die Ausgliederung in Firmen als Phänomen ein.

⁴¹ Vgl. Negt, Oskar: 2009. Mitschrift liegt bei Verfasserin vor.

⁴² Dies soll weiter unten in der vorliegenden Arbeit noch einmal mit Derrida und Nancy ausgeführt werden.

⁴³ Vgl. Opielka: 2004, S. 112.

Gestaltung der Welt durch Technik und Wirtschaft. Eine Ebene höher siedelt er das politische Handeln an, in dem alles untergebracht ist, das mit Interessen und Macht zu tun hat. Als nächstes folgen für Opielka das gemeinschaftliche Handeln und die Kommunikation. Ein Level weiter folgt das legitimatorische Handeln, das Sinnbezug herstellt und Metakommunikation ermöglicht. Legitimation bedeutet die symbolische Ebene, durch die die sinnhafte Rückbindung an alle Handlungsbereiche geschieht. Diese vier Systeme – Wirtschaft, Politik, Gemeinschaft und Legitimation – sind prozesshaft und untereinander komplex verzahnt. Sie sind die Grundlagen des gesellschaftlichen Lebens und nehmen je nach Art der Beziehung unterschiedliche Ausformungen an. Die konkreten Subsysteme bestehen wiederum aus Gruppen, Organisationen oder Institutionen.⁴⁴ Gemeinschaft stellt für Opielka also eine Ebene innerhalb der Gesellschaft dar, die sich mit den Ebenen Wirtschaft, Politik und Legitimation vermischt. Ändert sich die Gesellschaft, ändern sich zwar auch die Ausformungen dieser Ebenen⁴⁵, die Viergliederung bleibt jedoch erhalten. Wie oben angeschnitten, wurden hingegen in den Anfängen der Soziologie Gemeinschaft und Gesellschaft als gegensätzliche Phänomene diskutiert.

Mit der Absicht, die Vielschichtigkeit des Themas herauszuheben, wurde eine genaue Abgrenzung des Begriffs der Gemeinschaft für theaterwissenschaftliche Zwecke noch nicht vorgenommen. Für die späteren Kapitel werden die im Begriff ‚miteinander‘ implizierte Interaktivität, die Gegenseitigkeit und der Austausch von besonderem Interesse sein. Neben Definition und Etymologie schien mir die soziologische Perspektive wichtig, um Bewusstsein für die Allgegenwärtigkeit des Gemeinschaftlichen zu schaffen. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit muss jedoch das Terrain der Soziologie und das weit fassende Gebiet der Individualisierungs- und Globalisierungsdiskussion verlassen werden.

Nun soll einem ersten Überblick zur Gemeinschaft ein Einblick in das Feld des postdramatischen Theaters folgen.

⁴⁴ Das Theater, wie die anderen Künste auch, wird von Opielka als Institution auf die metakommunikative Ebene des gemeinschaftlich kommunikativen Handelns gestellt. Kunst ist bei ihm also auf der gemeinschaftlichen Ebene, weil sie ein Gegenüber braucht, und sie vermag es, das Gemeinschaftliche durch unterschiedliche Formen der Sprache auszudrücken. (Vgl. Opielka: 2004, S. 140)

⁴⁵ Mit zunehmender Individualisierung verliert die institutionalisierte Gemeinschaft an politischem, wirtschaftlichem und legitimatorischem Einfluss.

3. Gemeinschaft und postdramatisches Theater

3.1. Der Begriff des postdramatischen Theaters

Gegenwärtige Theaterformen zeichnen sich durch eine starke Vielfältigkeit aus und verfolgen Konzepte, die manchmal unterschiedlicher nicht sein könnten. So lassen sich auch die meisten KünstlerInnen ungern bestimmten Strömungen zuordnen. Mit der Studie *Postdramatisches Theater*, die 1999 erstmals erschien, fasst Hans-Thies Lehmann Grundzüge der postmodernen Theaterlandschaft zusammen, um eine „Orientierung im buntscheckigen Feld des neuen Theaters [zu] erleichtern“.⁴⁶ Lehmanns umstrittene Kategorisierung ist theaterwissenschaftlich von großer Bedeutung, doch muss betont werden, dass auch der Begriff ‚postdramatisch‘ ein Konstrukt darstellt, das der Komplexität der unterschiedlichen Theaterformen oft nicht gerecht werden kann. Hier soll nun ein kurzer Aufriss postdramatischer Merkmale nach Lehmann folgen, die im Hinblick auf das Thema des Gemeinschaftlichen besonders wichtig scheinen.

„Das Adjektiv ‚postdramatisch‘ benennt ein Theater, das sich veranlaßt sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit ‚nach‘ der Geltung des Paradigmas Drama im Theater.“⁴⁷ Danach lässt sich die Definition des Begriffs ‚postdramatisch‘ auch festsetzen als ‚nach dem Drama‘, ‚nach der Handlungsstruktur‘ kommend und meint ein Theater, das nicht mehr durch den dramatischen Text dominiert wird. Ab den 1960er Jahren (und vereinzelt auch schon davor) wenden sich viele TheatermacherInnen, in Anlehnung an Ausdrucksformen der historischen Avantgarde, von einem Theater mit ‚konventioneller‘ Dramaturgie ab und erproben neue Strukturen. Diese im Zuge der Medienrevolution veränderten Produktionen haben trotz ihrer Pluralität einige Gemeinsamkeiten. Die Anlehnung an ein herrschendes Paradigma wird mit zunehmender Unübersichtlichkeit der Welt und Veränderung der Wahrnehmung im Medienzeitalter abgelehnt. Während in der klassischen Ästhetik dem Kunstwerk eine Idee, sowie deren Ausdruck und Bedeutung zugrunde liegt, zählen im modernen Pluralismus Invention und Verwischung festgesetzter Strukturen und Grenzen. Die Einordnung in verschiedene künstlerische Sparten wie Theater, Tanz, Oper oder Bildende Kunst scheinen weder möglich noch benötigt.

Die Inszenierung einer geschlossenen Handlungsstruktur, deren Aufbau mit Anfang, Mitte und Ende eine in sich logisch entwickelte Geschichte ergibt, kommt im postdramatischen Theater meist nicht mehr vor. Öfter wird beispielsweise mit szenischer Montage, der Isolierung einzelner Elemente und deren Neuzusammensetzung gearbeitet.

⁴⁶ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. – Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2008, S.17.

⁴⁷ Ebd., S. 30.

Mit der Enthierarchisierung der Theaterrmittel steht nicht mehr der literarische Text, sondern der Performatext im Mittelpunkt. Dieser versteht die gesamte Theatersituation als Grundlage einer Produktion und alle theatralen Mittel als gleichberechtigt.

Die Orte des postdramatischen Theaters sind oft auch Ausnahmeorte jenseits traditioneller Bühnen, an denen sowohl Publikum als auch SpielerInnen bloß vorübergehend zu Gast sind. Raumsituationen des Postdramatischen können von extremer Nähe und Intimität zu extremer Weite und Distanz reichen, während sich herkömmliches Drama durch einen ‚mittleren Raum‘ auszeichne.⁴⁸

SchauspielerInnen eines postdramatischen Theaters müssen nicht unbedingt eine Rolle spielen. Sie können auch als PerformerInnen, als sie selbst, auftreten. So wie das postdramatische Theater in vielerlei Hinsicht Grenzen verwischt und sich nicht einordnen lässt, ist auch keine Abgrenzung zwischen den Begriffen des Postdramatischen und der Performancekunst möglich. Beiden kann gemein sein, dass „sie nicht Repräsentationen, sondern eine als unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen“⁴⁹ bieten möchten. Das gemeinsame Erleben bestimmter Szenen, die als Kunst festgesetzt sind, kann im Vordergrund von Performance als auch von postdramatischem Theater sein. Als Trennlinie führt Lehmann hier den Begriff der Fiktion ein, der mehr auf das Theater zutrefte, sowie den Begriff der Selbsttransformation, die eher von PerformerInnen angestrebt werde.⁵⁰ Auch diese Grenze zwischen SchauspielerIn und ‚Privatperson‘ ist oft nicht genau zu erkennen. An dieser Stelle soll es jedoch nicht um eine strikte Abgrenzung von Begrifflichkeiten, sondern um die Erarbeitung von Handwerkszeug zur Diskussion unserer Beispiele gehen.

Postdramatisches Theater ist mit dem Begriff der Gemeinschaft in vielerlei Hinsicht verknüpft. Konflikthafte Themen wie Ausgrenzung, Freund- und Feindschaft, Nationalismus oder Rassismus sowie die Beschäftigung mit Familie, Identität und Herkunft sind Themen, die wahrscheinlich nie an Aktualität verlieren und mit dem Begriff der Gemeinschaft eng verbunden sind. Fragen des Mit-seins werden in postdramatischem Theater jedoch nicht nur inhaltlich thematisiert.

‚Spuren des Gemeinschaftlichen‘ sind auch in den Entstehungsbedingungen postdramatischer Experimente zu finden. Die freie Theaterszene ist im Gegensatz zu großen Institutionen in vielen Fällen nicht hierarchisch sondern kollektiv organisiert. Das bedeutet, die kollektive Arbeit wird in den Vordergrund gerückt und die künstlerische Produktion erfolgt oft in einem Prozess, der mit der Premiere nicht abgeschlossen ist, sondern sich ständig weiterentwickelt. Arbeits- und Produktionsbedingungen von Kunst sind für den Einfluss auf das Ergebnis nicht zu unterschätzen. Nicht umsonst kommt ein großer Teil der kreativen

⁴⁸ Vgl. Lehmann: 2008, S. 285.

⁴⁹ Ebd., S. 241.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 243-246.

Impulse und Neuerungen aus der ‚freien‘ Theaterszene, die nach gänzlich anderen Regeln als große Institutionen funktioniert. Natürlich sind die Grenzen auch hier verwischt und was „strukturell und ästhetisch als freies Theater genau zu begreifen ist, lässt sich so leicht nicht definieren.“⁵¹ Doch „Theater, das grundsätzlich andere Wege geht oder zumindest sucht, entsteht kaum je auf städtischen Bühnen (...)“⁵², auch wenn etablierte Bühnen das Material, dass aus der unabhängigen Szene hervorquillt oft in hervorragender Qualität aufgreifen und entwickeln. Ein Beispiel wäre das Wiener Burgtheater, das auch immer wieder ‚postdramatische Stars‘ wie René Pollesch, Elfriede Jelinek oder Christoph Schlingensiefel im Repertoire beherbergt.

3.2. Theater als Gemeinschaftsereignis?

In der attischen Polis waren die Festspiele zu Ehren des Dionysos nicht nur religiöse, sondern auch politische Großveranstaltungen und somit von großer gesellschaftlicher Bedeutung. Es mag auf der Hand liegen, das Theater mit seinen Ursprüngen in Ritual und Mythos als Gemeinschaftserlebnis abzuhandeln. „Schauspiel und Ritual (...) werden zu einander in Beziehung gesetzt, seit wir Nachdenken über das Drama fassen können.“⁵³

Viele KünstlerInnen der Performancekunst, der Happeningbewegung oder der Aktionskunst der 1960er und 1970er Jahre, zu denen etwa Performancegruppen wie das *Living Theater*, das *Bread and Puppet Theatre*, das *La Mama Theatre* oder die *Performing Group* von Richard Schechner, aber auch Aktionskünstler wie Beuys, Nitsch und Mühl zählen können, ließen Elemente des Rituals in ihre Kunst mit einfließen. Oft wurde mit der Herstellung von extremer Nähe gearbeitet, die bis zur Berührung zwischen AkteurInnen und Publikum ging, was die ZuschauerInnen durch Mitspielen aus ihrer Passivität holen sollte. Gleichzeitig gingen viele der oben erwähnten AkteurInnen, etwa das *Living Theatre* in esoterische oder vollkommen utopische Richtungen:

Die Zuschauer sollten zur Partizipation animiert werden, da das *Living Theatre* davon ausging, dass man durch den Vollzug bestimmter Rituale die beteiligten Performer und Zuschauer, die sowohl an der Einsamkeit als auch an ihrer Konformität in der Massengesellschaft litten, in Gemeinschaftswesen, in eine *Communitas* verwandeln könne. (...) Der Widerspruch zwischen einer auf der Bühne und einer real existierenden Lebensweise steigerte den Hang zu messianischen Botschaften und ließ dieses Theater nach einer Art Heiligkeit streben, die auch von Yoga, Zen und der Psychoanalyse beeinflusst war.⁵⁴

⁵¹ Malzacher, Florian: 2008, S. 10.

⁵² Ebd., S. 11.

⁵³ Graf, Fritz: Die kultischen Wurzeln des antiken Schauspiels. – In: *Das antike Theater: Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*. Hrsg. G. Binder. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1998, S. 11.

⁵⁴ Marschall, Brigitte: *Theater nach dem Holocaust. Dokumentartheater, Popästhetik und Happening*. Vorlesung am Institut für Theater-, Film-, und Medienwissenschaften der Universität Wien im Sommersemester 2006, S. 142f. Skriptum liegt bei Verfasserin vor.

Viele TheatermacherInnen versuchten zu dieser Zeit stark, die Kontrolle über die Interaktion zwischen Publikum und AkteurInnen zu gewinnen. Die Interaktion wurde als besonders positiv bewertet und im Theater experimentell behandelt. Fischer-Lichte führt hier als Inszenierungsstrategien den Rollenwechsel, die Bildung von Gemeinschaft und die Berührung zwischen SpielerInnen und ZuschauerInnen an.⁵⁵ Nicht die bloße Darstellung, sondern die tatsächliche körperliche Nähe und Berührung oder Erreichung von Gemeinschaft und Rollenwechsel waren wichtig.

Performance- und Theatertheorien zu dieser Zeit, wie etwa vom *Living Theatre* oder von Richard Schechner propagiert, betonten die Aktivierung des Zuschauers durch körperliche Partizipation und Schaffung von gemeinschaftlichen Zuständen, oder, wie etwa Hermann Nitsch, die sakrale Wirkung von Kunst. „Performance als Ritual wie etwa bei den Wiener Aktionisten (Nitsch, Mühl) soll den Betrachter umformen“⁵⁶, es erfordert Teilnahme und überschreitet auf verschiedene Arten gesellschaftlich gesetzte Grenzen. In diesen Grenzüberschreitungen lagen viele Parallelen zu gemeinschaftlichen Übergangsritualen. Das eine wie das andere soll durch performative Handlungen zu einer Transformation der AkteurInnen führen. Es findet an einem abgegrenzten Ort und zu einem speziellen Zeitraum statt und gesellschaftliche Regeln sind meist für eine Zeit lang ungültig. Gesellschaftlich genormtes Verhalten kann in diesem geschützten Raum hinterfragt, parodiert oder auf den Kopf gestellt werden. Rituelle Impulse des 60er Jahre Theaters haben sich auch im Theater der 80er und 90er Jahre etabliert. „Das Ritual in der gegenwärtigen Theater- und Performance-Praxis fragt nach Möglichkeiten des Menschen am Rand seiner zivilisatorischen Bändigung.“⁵⁷ Es stellt einen „Rekurs auf Archaisches, die Besinnung auf die Grenzen des zivilisatorisch kodierten Verhaltens“⁵⁸ dar. Um Theater und Ritual voneinander zu trennen, setzen TheateranthropologInnen die Polarität nicht zwischen Theater und Ritual sondern zwischen Wirksamkeit und Unterhaltung.⁵⁹ Doch auch diese Grenze kann verschwimmen, setzt denn nicht ein Großteil postdramatischen Theaters auch auf Wirksamkeit?

Versuche, Gemeinschaft zwischen Publikum und PerformerInnen herzustellen, lassen sich eher in die 1960er und 1970er Jahre einordnen. Sie verfolgten aus heutiger Sicht utopische Vorstellungen und Möglichkeiten des Zusammenseins.

⁵⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004, S. 62.

⁵⁶ Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 249.

⁵⁷ Ebd., S. 249.

⁵⁸ Ebd., S. 249.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 250.

3.3. Postdramatisches Theater und die ‚Auflösung großer Formen‘

Die Aufbrechung von Regeln der Dramatik geht einher, so scheint es, mit dem Rückgang gemeinschaftlicher Strukturen in der globalisierten, individualisierten Welt. Das Individuum, das seinen Lebensweg und Lebenssinn nun nicht mehr von der Gemeinschaft vorgeschrieben bekommt (etwa in Form von Klassenaufteilungen, Ideologie oder Religion), gestaltet sich seinen Weg nun selbst. Dieser Individualisierung mit all ihren Widersprüchen, wie in Kapitel 2.3. erörtert, entspricht die intendierte Aktivierung und Selbstbestimmung des Publikums im postdramatischen Theater. Spielregeln können und müssen im postdramatischen Theater immer wieder neu definiert werden und stehen laufend zur Debatte. „Mehr noch als das dramatische ist das freie Theater nicht ohne Kontext lesbar, ist in Diskurse eingebunden, bezieht sich auf andere Arbeiten, auf Theorien, Auseinandersetzungen, Freunde, Feinde.“⁶⁰ Jenseits der Bildung von Illusion will postdramatisches Theater nicht mehr auf eine Totalität bezogen sein. Das bedeutet, das Publikum soll sich bewusst werden, dass hier ‚gespielt‘ oder ‚performt‘ wird. Hier zählt oft, dass Sehen und Erfahren des Publikums aktiv sein sollen. Die Grenzen der Wahrnehmung und die Perspektive im Raum sollen von den einzelnen ZuschauerInnen bewusst selbst gewählt werden.

Lehmann vermutet hinter der Etablierung „großer Formen“⁶¹ wie der klassischen Dramatik die Möglichkeit, „kollektive Erfahrungen zu artikulieren.“⁶² Hinter dem Regelwerk einer ästhetischen Strömung oder Gattung sieht er das Gemeinsame als Essenz. Doch gegenwärtig würde gerade eine solche Form von Gemeinsamkeit nicht mehr aktuell sein. „Das neue Theater muss daher, will es über unverbindlich und privat bleibende Setzungen hinausgelangen, andere Wege zu überindividuellen Berührungspunkten suchen. Es findet sie in der theatralen Realisierung von Freiheit – Freiheit von Unterordnung unter Hierarchien, Freiheit vom Zwang zur Vollendung, Freiheit von Kohärenzforderung.“⁶³

⁶⁰ Malzacher, Florian: Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. – In: Theater heute 10 (2008), S. 10.

⁶¹ Ebd., S. 141.

⁶² Ebd., S. 141.

⁶³ Ebd., S. 141.

4. Victor Turners Konzept von Communitas und Struktur

Der Ritualwissenschaftler Victor Turner, der sich in seinen Arbeiten mit Strukturen von Ritualen und ritualähnlichen Handlungsweisen in Afrika beschäftigt, zog aus dieser Perspektive Schlüsse auf den Theater- und Performancebereich. Er band seine Feldforschung bei der Gruppe der Ndembu im damaligen Nordrhodesien und heutigen Sambia zwischen 1950 und 1954 in globale Zusammenhänge ein. Seine einflussreiche Theorie wurde in den Wissenschaften kontrovers diskutiert und soll als Beispiel für die Diskussion des Gemeinschaftsbegriffes der 1960er und 1970er Jahre dienen. Auf diese Studien möchte ich näher eingehen, weil sie sich mit dem Theater und seiner Funktion innerhalb der Gesellschaft auseinandersetzen und hierbei besonderes Augenmerk auf die Bildung von Gemeinschaft legen.

4.1. Theorie der Übergangsrituale

Turners Theorie entspringt der Annahme, dass Rituale und Symbole besonders dann zum Einsatz kommen, wenn Veränderungen die gesellschaftliche Struktur verunsichern. Er schließt mit seiner Ritualtheorie an Arnold van Gennep an, der in *Les rites de passage*⁶⁴ den Begriff der Übergangsrituale prägte. Das Leben des Menschen ist nach Arnold van Gennep durch Gruppenzugehörigkeiten strukturiert. Im Laufe seines Lebens verändert sich diese Zugehörigkeit. Zur Strukturierung der sozialen Ordnung werden diese Übergänge der Gruppenzugehörigkeit durch Riten begleitet. Übergangsrituale begleiten einen „Orts-, Zustands-, Positions- oder Altersgruppenwechsel“,⁶⁵ beispielsweise Hochzeiten oder auch Initiationsrituale wie die Taufe, Firmung oder Beschneidung.⁶⁶

Übergangsriten würden den Statuswechsel von Personen innerhalb von Gesellschaften regeln und so den Fortbestand der Gemeinschaft sichern. ‚Rites de passage‘ wurden von van Gennep in drei Phasen eingeteilt. In der ersten, der Trennungs- oder Separationsphase folgt eine Abgrenzung der betroffenen Person zu ihrem bisherigen Status innerhalb der Gruppe. Oft geschieht dies auch in Form von räumlicher Abgrenzung: beispielsweise darf der Bräutigam nach manchen Traditionen die Braut kurz vor der Hochzeit nicht sehen. Die Phase, auf die sich Turner am meisten konzentriert, ist die zweite. Die so genannte

⁶⁴ Siehe Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten (Les rites de passage)*. – Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag, 1999.

⁶⁵ Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*. – Frankfurt/Main: Campus Verlag, 1989, S. 94.

⁶⁶ Vgl. Hödl, Hans Gerald: *Ritual (Kult, Opfer, Ritus, Zeremonie)*. – In: *Handbuch Religionswissenschaft. Religion und ihre zentralen Themen*. Hrsg. J. Figl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 2003, S.673.

Schwellenphase, oder auch Zwischenphase, wird von ihm als liminale Phase bezeichnet. Hier besitzt die Person eine Art Zwischenstatus, sie ist in einer Zwischenzone ohne definierte gesellschaftliche Position. Im Zuge der Wiedereingliederung, der dritten Phase, gelangt die Person in ihren neuen Status. Laut Turner entsteht in einem Ritual unter TeilnehmerInnen, die gemeinsam die Liminalität durchlaufen eine Gemeinschaftlichkeit, die mit Hilfe der performativen und symbolischen Mittel innerhalb des Rituals zu einer neuen Identität führen kann.

Rituale sind bei Turner immer als zeitlich begrenzte Prozesse, als Gegenwelten zum Alltag begriffen.

4.2. Communitas und Struktur

Ein wichtiges Merkmal der liminalen Phase ist die Gleichberechtigung oder Gleichrangigkeit aller Beteiligten unter einer Autorität. Vorher bestehende soziale Statusunterschiede würden in dieser Phase keine Rolle spielen und ausdrücklich aufgehoben werden. So sind Brüder etwa bei den Ndembu und anderen afrikanischen Gesellschaften in eine Altershierarchie eingegliedert, doch während der Liminalität ihres Initiationritus soll das Alter keine Rolle spielen. In der Schwellenphase von Initiationsriten für Stammesoberhäupter der Ndembu gewinnt auch oft der Untergebene die Oberhand über die Autorität und hat die Möglichkeit, ihn zu kritisieren, zu parodisieren oder zu demütigen, was als eine Art Ventilfunktion gesehen werden kann.⁶⁷

Die Beziehung zwischen den Beteiligten der liminalen Phase wird von Turner mit dem Begriff ‚Communitas‘ versehen. Communitas bedeutet die Erfahrung von Gleichheit und Brüderlichkeit in einem nichthierarchischen abgegrenzten Raum. Dem Communitasbegriff dichotomisch entgegengesetzt steht die Struktur, die gesellschaftliche Ordnung.

Wie schon Ferdinand Tönnies stellt auch Turner die Begriffe Gemeinschaft und Gesellschaft als Prozesse gegenüber:

Es ist, als ob hier zwei Haupt-„Modelle“ menschlicher Sozialbeziehungen auftauchen, die nebeneinander bestehen und einander abwechseln. Das erste Modell stellt Gesellschaft als strukturiertes, differenziertes und oft hierarchisch gegliedertes System politischer, rechtlicher und wirtschaftlicher Positionen mit vielen Arten der Bewertung dar, die die Menschen im Sinne eines „Mehr“ oder „Weniger“ trennen. Das zweite Modell, das in der Schwellenphase deutlich erkennbar wird, ist das der Gesellschaft als unstrukturierte oder rudimentär strukturierte und relativ undifferenzierte Gemeinschaft, comitatus, oder auch als Gemeinschaft Gleicher, die sich gemeinsam der allgemeinen Autorität der rituellen Ältesten unterwerfen.⁶⁸

⁶⁷ Vgl. Turner, Victor: 1989, S. 101.

⁶⁸ Ebd., S. 96.

Turner benutzt das Wort *Communitas*, oder auch das Wort *Antistruktur* für den Bereich der Liminalität, weil er „diese Form der Sozialbeziehung vom ‚Bereich des Alltagslebens‘ unterscheiden möchte“.⁶⁹ *Communitas* könne sich weiters nur vor dem Hintergrund eines strukturierten Alltags entwickeln:

Wir haben es hier mit einem dialektischen Prozeß zu tun, da die Unmittelbarkeit der *Communitas* dem Strukturwandel weicht, während in den Übergangsriten die Menschen, von Struktur befreit, *Communitas* erfahren, nur um, durch diese Erfahrung revitalisiert, zur Struktur zurückkehren. Keine Gesellschaft kann ohne diese Dialektik auskommen. Eine Überbetonung der Struktur kann zu pathologischen Erscheinungsformen von *Communitas* führen (...) Eine Überbetonung der *Communitas*, wie sie in bestimmten, Unterschiede nivellierenden religiösen oder politischen Bewegungen vorkommt, kann sehr schnell in Despotie, übermäßige Bürokratisierung oder andere Formen struktureller Erstarrung münden.⁷⁰

Eine Beobachtung Turners ist, dass Menschen, die gemeinsam eine liminale Phase durchlaufen haben, sich oft ein Leben lang verbunden fühlen. Neben der gemeinschaftsbildenden, integrativen Funktion von Ritualen geht es Turner vor allem um die Erfahrung, die Beteiligte im Laufe von Übergangsriten, insbesondere im *Communitas*-zustand, machen. Aus dieser Erfahrung würden Riten ihre Kraft zu einer Transformation der Individuen beziehen.

Diese liminalen Riten sieht Turner meist auf ‚einfach strukturierte‘ Gesellschaften beschränkt. Ähnliche Phänomene in stärker differenzierten Gesellschaften bezeichnet Turner als liminoide Prozesse. Turner geht von seinen Feldforschungen bei einzelnen afrikanischen Gesellschaften aus und verallgemeinert diese zu einem universellen Konzept ritueller Erfahrung. Als liminoide Prozesse, die die Alltagsstruktur aussetzen lassen und *Communitas*-Erfahrung ermöglichen, führt er etwa die Hippie-Bewegung⁷¹ oder mittelalterliche Franziskaner- und andere religiöse Orden⁷² an. Werden dem Zustand der gesellschaftlichen Struktur Assoziationen wie Ungleichheit, Hierarchie, Heterogenität oder Partikularität zugeschrieben, so zeichnet sich *Communitas* durch gegensätzliche Begriffe wie Gleichheit, Brüderlichkeit, Homogenität und Totalität aus. Turners Dichotomie von Struktur und *Communitas* bietet mehrere Parallelen zu Ferdinand Tönnies *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Dort wird das Handeln der Einzelnen jedoch durch Wesens- oder Kürwillenwillen anstatt durch rituelle Erfahrungen bestimmt.

Für Turner sind *Communitas* und Struktur keine statischen Zustände, sondern zeitlich begrenzte, dialektische Phasen im Leben. Betrachtet man die historische Entwicklung der Menschheit, so lösen sich nach Turner Phasen von *Communitas* und Strukturzuständen

⁶⁹ Ebd., S. 96.

⁷⁰ Ebd., S. 126.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 111.

⁷² Vgl. ebd., S. 140f.

immer wieder ab. Communitas ist also ohne hierarchisch-strukturierten Alltag nicht denkbar.⁷³

Turner geht von einem universellen Grundbedürfnis der Menschen nach Gemeinschaft aus. Durch den Ritus würden einerseits Gemeinschaftszustände gestiftet⁷⁴ und gesellschaftliche Konflikte gekittet, andererseits ergeben sich nach Turner durch den strukturfreien Raum der Liminalität auch Handlungsoptionen, in denen Kreativität freigesetzt werde. Rituale besitzen nach Turner sowohl einen ernsten, in ihrer liminalen Phase aber auch einen spielerischen Charakter. Der freie Raum des Spiels und das Erleben der freien Kombinierbarkeit von Symbolen während der liminalen Phase, die nicht mehr an alltägliche Strukturen gebunden sind, eröffne den Beteiligten Einsicht in Alternativen zu den herkömmlichen gesellschaftlichen Strukturen:

In people's social structural relationships they are by various abstract processes generalized and segmented into roles, statuses, classes, cultural sexes, conventional age-divisions, ethnic affiliations, etc. (...) In tribal societies and other pre-industrial social formations, liminality provides a confrontation of human identities. In industrial societies, it is within leisure, and sometimes aided by the projections of art that this way of experiencing one's fellows can be portrayed, grasped, and sometimes realized. (...) Liminality is both more creative and more destructive than the structural norm. In either case it raises basic problems for social structural man, invites him to speculation and criticism.⁷⁵

Während bei Turner die Freiheit der liminalen Phase in religiösen Übergangsritualen zwangsweise wieder in die Rückkehr zu den festen Strukturen der Gesellschaft führt, würden die Dinge in den modernen Gesellschaften anders liegen. Hier könnten durch liminoide Phasen, etwa in der Kunst, Erkenntnisse entstehen, die gesellschaftliche Zustände kritisieren und erneuern.

4.3. Kritik an Turner

Turners Theorien erlangten Bekanntheit, weil sie außerhalb der Grenzen der Ethnologie einen universellen Blickpunkt auf das Gemeinschaftliche weltweit versprechen. Für die Arbeit soll Turners Theorie beispielhaft veranschaulichen, wie Gemeinschaft zu Zeiten von Schechner, *Living Theatre* und anderen diskutiert wurde. Einige ‚Schwachstellen‘ seiner Theorie gilt es hier, anzuführen. Der Soziologe Till Förster etwa wirft ein:

So entspricht die postulierte Erfahrung der Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen in der liminalen Phase keineswegs dem, was sich in den meisten Riten tatsächlich vollzieht. Es sind im Gegenteil die Zwänge fast nirgends so groß wie eben während der liminalen Phasen, in

⁷³ Ebd., S. 129.

⁷⁴ Gemeinschaftsbildung durch Rituale: Robertson Smith und Emile Durkheim gingen davon aus, dass „Gemeinschaften durch den gemeinsamen Vollzug von Ritualen hervorgebracht werden.“ (Fischer-Lichte, Erika: 2004, S. 83.)

⁷⁵ Turner, Victor: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play.* – New York: PAJ Publications, 1982, S. 46f.

denen die Initianden der absoluten Kontrolle derjenigen unterworfen sind, die die Riten durchführen.⁷⁶

Kritikpunkte von Seiten der Anthropologie sind weiters, dass Turner in seiner Erfassung ritueller Prozesse den Menschen an sich vergesse und sich zu sehr auf Teilaspekte des Rituals fokussiere.⁷⁷ Aus der Perspektive gegenwärtiger Theorien zur Gemeinschaft ist vor allem Turners Konzentration auf dichotomische Begriffsbildungen besonders kritisch zu betrachten.

4.4. „From ritual to theatre“⁷⁸: Assoziationen zum postdramatischen Theater

In seiner Ritualtheorie betont Victor Turner immer wieder die Wichtigkeit des Communitascharakters von Ritualen. Das bedeutet, wie oben dargelegt, hierarchische Strukturen werden im Ritual für eine Zeit lang aufgehoben, bis wieder der gegliederte Alltag, die Struktur anfängt.⁷⁹ Das Herausfallen aus der gesellschaftlichen Struktur für eine gewisse Zeit und die Erfahrung von Communitas bewirken bei Turner die transformative Kraft der Übergangsrituale. Diese Erfahrung, die oft mit Tabubrüchen in Verbindung tritt, führt bei Turner entweder zur Akzeptanz oder zu Neuentwürfen der Gesellschaft.

Prozesse der Gemeinschaftsbildung und Transformation durch Ritualität und Performativität wurden auch für das frühe postmoderne Theater interessant. Viele Begriffe von Turners Theorie der Übergangsrituale, besonders Begriffe wie Liminalität, Transformation oder Grenzüberschreitung finden sich auch in Performancetheorien wieder.⁸⁰ In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg, einer Phase globaler Kritik an Traditionen und ritualisierten Verhaltensmustern, kamen parallel dazu immer mehr Bestrebungen in der Theaterkunst auf, sich die Wirkung von Ritualen zu Nutze zu machen.⁸¹ Die Auflösung der Grenze von ZuschauerIn und SchauspielerIn wurde schon vorhin beispielsweise beim Orgien-Mysterien-Theater Nitschs oder bei Arbeiten der Performance Group Richard Schechners als Experiment zur Herbeiführung von Gemeinschaft erwähnt. Hier erfahre die Disposition von Publikum und SchauspielerInnen, wie im 18. Jahrhundert für das westliche Theater gültig, eine neue Wende. Die TheaterbesucherInnen sollten durch direkten Einbezug in das Geschehen zu Handelnden werden. Hier entstand eine experimentelle Situation als Gegenentwurf zum traditionellen Theater, sowie als Gegenraum zur Gesellschaft als

⁷⁶ Förster, Till: Victor Turners Ritualtheorie. Eine ethnologische Lektüre. 2003, S. 12. (<http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf>, Zugriff 17. Juli 2008)

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 12.

⁷⁸ Vgl. Turner, Victor: 1982.

⁷⁹ Vgl. Turner, Victor: 1989, S. 94ff.

⁸⁰ Zum Beispiel Erika Fischer-Lichte oder Richard Schechner verwenden diese Begriffe.

⁸¹ Vgl. Stefanek, Paul: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen. – Wien: Edition Praesens, 1991, S.191.

strukturiertem hierarchischen System. Den etablierten Systemen wurde ein behaupteter Zustand der Gleichheit und Freiheit als unstrukturierte, unhierarchische Verbindung entgegengesetzt.

Für die vorliegende Arbeit soll vor allem hervorgehoben werden, dass das Ritual als abgegrenzter Raum, der die Struktur der Gesellschaft zeitlich begrenzt aufhebt, als sozialer Kitt fungieren kann. Im gleichen Atemzug hilft das angesprochene Rituelle, je nach dem, Strukturen zu festigen oder zu ändern. Ritual und Drama sind „immer Handlung, die aus einem alltäglichen Kontext herausgenommen ist“.⁸² Riten, wie auch Theaterhandlungen sind meist zu besonderen Zeiten (etwa an Feiertagen) und an besonderen Orten (Sakralräumen, Theaterbühnen) zu finden. Somit wird die Alltagszeit aufgehoben und eigene Strukturen und Regelungen erhalten ihre Gültigkeit. Trotz dieses Aussetzens des Alltags haben Ritual und Drama eine ebenso fest geregelte Struktur. „Die feste Struktur hängt mit der eigenen Zeit zusammen: die Struktur Erwartung, die der Rezipient hegt, schafft die Orientierung im Handlungsablauf“⁸³, betont Fritz Graf in einem Artikel zu den kultischen Wurzeln des antiken Theaters. Zur gemeinschaftsstiftenden Funktion des Theaters im Vergleich zum Ritual betont Graf aber, dass hier zwar Parallelen zu sehen sein können, das Theater aber schon in seinen Ursprüngen vielmehr als Ort der Befragung und Reflexion galt:

Immerhin: Riten, wenigstens kollektive Riten wie Opfer oder Passageriten, haben eine gemeinschaftsstiftende Funktion (...): in ihnen stellt sich ein Kollektiv dar in seiner Struktur (...), und indem es sie darstellt, bestätigt und festigt sie eben diese Strukturen. (...) In der attischen Tragödie und Komödie mag man ähnliches sehen; dass jedenfalls das attische Theater alle männlichen Bürger versammelte und dass an vielen Orten der griechischen Welt der Ort des Theaters auch der Ort der Volksversammlung ist (...) weist in diese Richtung.⁸⁴

Doch die Tragödie und Komödie seien nicht bloß strukturfestigende Kollektivdarstellung gewesen. „Grundlegender ist, dass Tragödie wie Komödie über die Bedingungen athenischen Daseins nachdenken.“⁸⁵ Rituale würden also neben ihren Verweisen auf Mythos und Übernatürliches vor allem Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung liefern. Theater hingegen könne Reflexion und Infragestellung gegenwärtiger Strukturen erlauben. Im Ritual ist die Handlung vorhersehbar und muss meist streng eingehalten werden, um Wirkungsmacht zu haben. „Nicht so das Drama: auch wenn Grundstruktur der Handlung von Prolog bis Schlussapplaus fest und wenn das grobe Handlungsgerüst oft durch den Mythos vorgegeben ist, bleibt diese Ausführung im Einzelnen offen.“⁸⁶

Dieser offene, kreative Raum, der sowohl in der Liminalität, als auch im Theater zum Heraustreten aus gesellschaftlichen Strukturen führt, soll für die weitere Arbeit auch im Rahmen von gegenwärtigen Theorien Bedeutung erhalten.

⁸² Graf, Fritz: 1998, S. 21.

⁸³ Ebd., S. 21.

⁸⁴ Ebd., S. 22f.

⁸⁵ Ebd., S. 22.

⁸⁶ Ebd., S. 23f.

Wie die Theorie stößt auch eine Kunst, die das gegenwärtige Zusammenleben thematisiert, immer wieder auf Fragen nach der Konstruktion von Struktur und Regeln im gemeinsamen Raum. Ein wichtiger Punkt der Aufmerksamkeit des postdramatischen Theaters liegt dabei auf der Anordnung zwischen AkteurInnen und Publikum. Als immer wiederkehrendes Mittel, um diese Aufteilung zu befragen, dient die Überschreitung von Grenzen. Eine dieser Grenzen ist die räumliche zwischen ZuschauerInnenraum und Bühne. Diese Grenze impliziert auch eine Trennung in aktives Spielen und Zeigen und in die passiv geltende Rezeption. Die Verwischung der Disposition zwischen ZuschauerIn und AkteurIn ist heute oft darauf ausgelegt, dass das Publikum auf eine andere Art daran teilnimmt, als ‚nur‘ zuzuschauen. Dem Publikum wird eine aktivere Rolle angeboten und eine andere Aufgabe zugeteilt. Die wichtige Aufgabe des Publikums in der Mitgestaltung des Theaterereignisses wird hier oft betont. Die Teilhabe der ZuseherInnen ist im Vergleich zu den 60er Jahren noch immer eine aktuelle Frage, doch soll diese auf anderen Wegen erreicht werden und andere Wirkungen erzielen als damals. Diese Arten von Partizipation befragen in einem Mit-sein von Publikum und AkteurInnen die Strukturen im üblichen Theaterraum und stellen neue Räume her. Partizipation heißt nicht mehr ‚Mitmachtheater‘. Mittun bedeutet nicht mehr, eine Performancegemeinschaft herzustellen, sondern, die herkömmliche Disposition von aktiv und passiv in Frage zu stellen. Galt früher das ‚bloße‘ Zuschauen als passiver Akt, wird das Schauen heute als wissende, aktive Handlung und als partizipatives Geschehen angenommen. Die Miteinbeziehung des Publikums besteht auch darin, Heterotopien herzustellen oder zu erweitern. BetrachterInnen können etwa ihre Perspektiven frei wählen und ihren Standort innerhalb der Performance ändern. Dabei muss die/der ZuschauerIn selbst Entscheidungen treffen und wird bei diesen Entscheidungen allein gelassen.⁸⁷ Meist besteht trotzdem noch eine Unterscheidung zwischen dem Innenraum der Performance und dem Außenraum des Publikums. Dieser Raum kann in vielen Performances aber ständig variieren. Was sich dabei oft herausstellt, ist, dass man als ZuseherIn ein Begehren nach Überblick und Logik erfährt, das gerne verwehrt wird.⁸⁸

Da der Begriff der Gemeinschaft heute anders diskutiert wird als zu Zeiten Turners, soll nun auf diesen Begriff und die aktuellere wissenschaftliche Beschäftigung eingegangen werden. Der Diskurs geht vielmehr von einer Aporie, von einer unmöglichen Möglichkeit von Gemeinschaft aus. In der Beschäftigung mit Gemeinschaft gilt im heutigen postdramatischen Theaterbereich eher mit Derrida und Nancy die Teilung der Einsamkeit, das Mit-sein der Singularitäten: Das Individuum kann zwar nicht ohne dem Anderen existieren, es kann aber

⁸⁷ Bei Richard Schechners Environment-Performances etwa wurden ZuschauerInnen zum Mitspielen gezwungen. Bei einer Weigerung mussten sie die Performance Garage verlassen.

⁸⁸ Vgl. Brandstetter, Gabriele: „Mit-Tun“. Partizipation in Performance und zeitgenössischem Tanz. Vortrag im Rahmen des Tanzquartier-Schwerpunkts *Mitsein*. Tanzquartier Wien, 25. Jänner 2008. DV-Mitschnitt.

auch nicht eins werden damit. Partizipative Aktionen der 1960er und 1970er Jahre werden im Theater heute oftmals in Form einer Rekonstruktion oder eines Zitats aus neuen Perspektiven befragt.

5. Der Begriff der Gemeinschaft bei Jacques Derrida

Oft diskutiert wurde im Laufe der Geschichte die Frage, ob das Leben in Gemeinschaft ein natürlicher Zustand des Menschen oder ob der Mensch ursprünglich ein „monadisches Wesen“⁸⁹ sei. Strebt der Mensch von Natur aus nach Gemeinschaft und Zugehörigkeit? Oder beschränkt sich dieses Streben vielmehr auf rein ökonomisches Kalkül – da die Menschheit nur durch Zusammenarbeit überleben kann? Ersteres gilt als sozialanthropologischer Ansatz, wird aber auch schon von Aristoteles so gesehen. Während Aristoteles dem Menschen von Natur aus eine gemeinschaftliche sowie hierarchische Veranlagung zuschrieb, war bei den Stoikern der Mensch von Natur aus ebenfalls sozietär aber auch egalitär, als gleich zu sehen. Bei Nietzsche galt die Natur des Menschen als hierarchisch wie auch solitär, der Mensch also von Natur aus allein. Bei Hobbes wiederum kann man von einer egalitären als auch solitären Sicht der Menschheit sprechen.⁹⁰

Derrida nimmt der Gemeinschaft jeden Bezug auf natürliche Herkunft, geht zurück bis an ihre ursprünglichsten Wurzeln und entmythologisiert sie somit. Er vollzieht eine Dekonstruktion der Natürlichkeit, auf die Gemeinschaften sich oft beziehen. Im Sinne der Dekonstruktion zerlegt er vorhandene Theorien in Einzelteile und unterzieht sie einer genauen Betrachtung, um so metaphysische Schwachstellen identifizieren zu können. Nancy hingegen nimmt eine Verschiebung, einen Ausbruch aus dem dekonstruierten Gebiet vor. Er neutralisiert den Begriff mit dem Ergebnis eines Neuentwurfes. Die Beschäftigung mit der Dekonstruktion soll auf der einen Seite Einblick und Überblick über den Begriff Gemeinschaft in einer zeitgenössischen Form der Philosophie geben und auf der anderen Seite Begriffe einführen, die in Bezug auf das Theater interessant erscheinen.

5.1. Jacques Derrida und die Aporie der Gemeinschaft

Dem Phänomen und dem Begriff der Gemeinschaft hat sich Derrida zeit seines philosophischen Schaffens immer wieder intensiv gewidmet. Fragen nach dem Gemeinschaftlichen durchziehen einen großen Teil seiner Arbeit. Im Gegensatz zu Nancy steht bei ihm der Begriff Gemeinschaft auf erstem Blick nie im Mittelpunkt. Seine Texte widmen sich verwandten Phänomenen wie Freundschaft, Brüderlichkeit, Differenz oder Berührung. Aus diesem Grund verwende ich neben seinen Werken eine Publikation der kanadischen Philosophin Marie-Eve Morin, die sich explizit mit dem Begriff der Gemeinschaft in Derridas und Nancys Werk beschäftigt.

⁸⁹ Metzler Philosophie Lexikon: 1999, S. 206.

⁹⁰ Vgl. Thies, Christian: Einführung in die philosophische Anthropologie. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, S. 83ff.

Derridas Probleme mit Gemeinschaft und Zugehörigkeit lassen sich teilweise auch aus seiner Biographie erklären. Als algerischer Jude schon seit Kindheit aus Institutionen wie öffentlichen Schulen ausgeschlossen, fühlte er sich aber auch in der jüdischen Gemeinde nie zugehörig.⁹¹ Neben einer ‚persönlichen‘ Abneigung gegen die Form der Gemeinschaft kam danach eine philosophische: Ein ‚Wir‘ kann immer nur durch Abgrenzung existieren, Gemeinschaft existiert immer nur in einer oppositionellen Logik und impliziert immer die Möglichkeit von Gewalt.⁹² Derrida beschäftigt sich mit einzelnen Begriffen, die jeweils prototypisch für die Gemeinschaft stehen und von denen im Anschluss einige kurz angeschnitten werden sollen. Der Begriff der ‚Brüderlichkeit‘ beispielsweise steht für die Natürlichkeit gemeinschaftlicher Verbindung. Der Begriff der ‚Oppositionalität‘ ist eine Grundlage der Gemeinschaft. Ohne Gegensatz, ohne Grenzziehung kann eine Gemeinschaft nicht von einer Anderen abgegrenzt werden und sich auch nicht selbst definieren. Er widmet sich auch dem Begriff der ‚Gabe‘, welcher nicht nur etymologisch mit Gemeinschaft verknüpft ist. Das Geben gilt auch als ursprünglichste gemeinschaftlich-kommunikative Handlung. Anhand dieser einzelnen Begriffe zeige ich mit Morin auf, wie Derrida den Begriff der Gemeinschaft dekonstruiert und als Unmöglichkeit ‚zurücklässt‘.

Diese Begriffe analysiert Derrida im Rahmen der Beschäftigung mit philosophischen ‚Klassikern‘ wie etwa Aristoteles, Platon, Nietzsche oder Husserl. Die Methode der Dekonstruktion meint einen „Aufbau durch Abbau, Abwrackung, Auflösung“⁹³ und hat zum Ziel, jegliche metaphysischen Restbestände im Denken aus dem Weg zu räumen. Derrida analysiert philosophische Werke und versucht, Schwachstellen in deren Denken aufzudecken, die doch noch auf eine Metaphysik zurückgehen. In einem ersten Schritt der Dekonstruktion wird der Begriff der Gemeinschaft also auseinander genommen, zerteilt und von innen betrachtet. Anhand der Begriffe der Gabe, der Brüderlichkeit und der Intersubjektivität soll dies vorgestellt werden.

5.1.1. Die Gabe

Mit der Gabe beschäftigt sich Derrida in *Donner la mort*⁹⁴ und *Donner le temps*⁹⁵, welche von Marcells Mauss *Die Gabe*⁹⁶ inspiriert wurden. Von besonderem Interesse ist die Gabe, das Geben oder Schenken, für uns „als ‚Grund‘ oder ‚Ursprung‘ der Gemeinschaft, als erster

⁹¹ Vgl. Bennington, Geoffrey: Jacques Derrida. Ein Portrait. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001.

⁹² Vgl. Morin, Marie-Eve: 2006, S. 41.

⁹³ Bergfleht, Gerd: 2007, S. 112.

⁹⁴ *Donner la mort* erschien auf Grundlage eines Kolloquiums von 1990 und wurde in Originalversion 1992 veröffentlicht. Englischer Titel: *The Gift of Death* (1995).

⁹⁵ *Donner le temps I.: La fausse monnaie* basiert auf einem 1977 gehaltenen Seminar. Das Original wurde 1991 publiziert, die deutsche Übersetzung *Falschgeld. Zeit geben* 1993.

⁹⁶ *Die Gabe*, im Original *Essai sur le don* stammt aus dem Jahre 1925.

Bezug zwischen den Menschen“.⁹⁷ Wie in der etymologischen Herkunft des Begriffs *commūnis* erläutert, bedeutet *mūnus* eine Verpflichtung oder Aufgabe und der Wortstamm *mei* Austausch, was zu den Begriffen der Gabe und des Opfers hinführt. Diese Spur zum Begriff der Gemeinschaft ermöglicht neue Perspektiven auf seine Bedeutung.

Im Sinne des Gemeinschaftlichen setzt die Gabe eine Zugehörigkeit zwischen ihrem Geber und Empfänger voraus, schafft aber auch einen Bezug. Die Gabe in ihrer Reinform meint ein vollkommen uneigennütziges Geben oder Schenken, das ohne erwartete Gegenleistung geschieht. Diese reine Uneigennützigkeit stellt jedoch eine Utopie dar. Die Gabe ist in der Realität immer in eine Form des Austausches und der Ökonomie gebunden. Persönliche, altruistische Gaben werden zwar ohne Wunsch auf Erwidierung geschenkt, der Geber erwartet sich aber trotzdem beispielsweise Dankbarkeit, ein besseres Gewissen oder Freude und erhält somit innerhalb einer Ökonomie eine immaterielle Erwidern der Gabe. Hier findet also ein ‚wirtschaftlicher‘ Austausch statt. Auch wenn der Empfänger eine Gabe sich als ‚undankbar‘ erweist, funktioniert diese Undankbarkeit innerhalb einer Ökonomie. Es gibt also keine „absolute Gabe“⁹⁸, die von der Wirtschaftlichkeit getrennt zu sein scheint.

Die Gabe als das Unmögliche existiert als Ideal, in der Vorstellung. Um ‚wirklich‘ zu werden muss sie sich in die Ökonomie der Welt, des Alltags einordnen. Diese Unmöglichkeit sollte aber nicht als Mystizismus oder unnütze Utopie verstanden werden. Die ‚reine‘ Gabe oder Gemeinschaft kann als Idee in der Vorstellung existieren und man kann sie ‚denken‘. In Realität kann sie in ‚Reinform‘ aber nicht funktionieren und muss sich mit dem Kreislauf der Ökonomie vermischen. Umgekehrt benötigt der Kreislauf der Ökonomie die Gabe, um sich bewegen zu können.

Hier wird erkennbar, dass Gemeinschaft als Altruismus, wie sie manchmal gerne gesehen wird, nicht existieren kann. Sehr wohl aber kann Altruismus als Idee existieren. Um das Zusammenleben in der Welt, den ‚Kreislauf der Ökonomie‘ aufrecht zu erhalten, muss die Gabe gedacht werden können, auch wenn es sie nicht in Reinform geben kann. Nicht als bloß utopischer Wunschgedanke, sondern als Voraussetzung für Austausch und Zusammensein.

5.1.2. Brüderlichkeit

Als Prototyp für die natürliche Form von Gemeinschaft wird oft die Familie dargestellt. Während zwischen Eltern und Kindern eine hierarchische Ordnung besteht, gelten die

⁹⁷ Morin, Marie-Eve: 2006, S. 89

⁹⁸ Ebd., S. 93.

Geschwister – in Anlehnung an Derrida hier auf die männliche Seite der Brüder beschränkt⁹⁹ – oft prototypisch für eine soziale gemeinschaftliche Beziehung zwischen Gleichen, Ebenbürtigen.

In *Politik der Freundschaft (Politiques de l'amitié)*, 1994 veröffentlicht, geht Derrida dem Thema der Freundschaft sowie der Figur des Bruders auf den Grund. Der Bruder steht symbolisch für eine altruistische Utopie, in der das Glück des Anderen auch das eigene Glück bedeutet. Derrida ist aber nicht am ‚wörtlichen‘ Bruder interessiert. Für ihn ist das Thema der Zugehörigkeit zu einer brüderlichen Gemeinschaft von Bedeutung. Er weist auf die Gefahr der Politisierung einer solchen Figur hin. Ein Beispiel, wo brüderliche Zugehörigkeit politisiert wurde und schließlich in Gewalt unter ‚Brüdern‘ mündete, wäre die Französische Revolution mit ihrem Credo ‚liberté, égalité, fraternité‘.

Für Derrida gibt es von Natur aus keine Liebe oder Brüderlichkeit, alles muss erst künstlich durch Zeichen gestiftet werden. Gemeinsamkeiten zwischen einem Selbst und dem Anderen müssen in einem Anerkennungsprozess gegründet werden. „Selbst die leiblichen Brüder benötigen Symbole, Gesten, Schwüre, Mythen, usw. um sich gegenseitig als Brüder anzuerkennen.“¹⁰⁰ Was Derrida an dieser Naturalisierung von brüderlichen Beziehungen kritisiert, ist die Gefahr des Missbrauchs in der Politik: „Wenn man eine soziale oder politische Beziehung als Brüderlichkeit bezeichnet, dann ‚vernaturlicht‘ man das, was nie natürlich war.“¹⁰¹

Diese Dekonstruktion soll dazu beitragen, dass die Figur des Bruders ihre politische Autorität verliert. Verbrüderung heißt für Derrida auch immer eine ‚Gleichmachung‘ und damit eine Neutralisierung. Die Brüderlichkeit in der Politik ist für Derrida problematisch, weil Werte wie ‚harmonische Einheit‘ oder Einstimmigkeit zwar für die Brüderlichkeit stehen, für die Politik aber nicht gelten können.¹⁰² Für Derrida bringt ein als natürlich fingiertes Band, durch das staatliche Zugehörigkeit geknüpft wird, immer ein rassistisches oder nationalistisches Element mit sich. Dieses Band „bindet die Verpflichtung an die sogenannten natürlichen

⁹⁹ Innerhalb seiner Philosophie über die Freundschaft bezieht sich Derrida hauptsächlich auf den männlichen Part, den Bruder oder den Freund. Er ist sich dieser Verwendung aber sehr wohl bewusst. Die Einschränkung auf den Mann als Freund, wie sie in der Philosophie gerne (von Aristoteles über Montaigne oder auch Carl Schmitt) praktiziert wird, wird von Derrida stark kritisiert: „Aber vergeblich würden Sie nach der Gestalt einer Frau, (...) nach der leisesten Anspielung auf die Geschlechterdifferenz Ausschau halten. Dies scheint jedenfalls von denjenigen Texten zu gelten, die vom Politischen, vom Politischen als solchem handeln (...) eine solche Unsichtbarkeit, eine solche Blindheit gibt zu denken.“ (Derrida, Jacques: 2000, S. 214ff.) Die Frau aber im Freund gleichermaßen mitzudenken (also die Verwendung des Wortes „FreundIn“) würde Derrida zufolge nicht der Realität gerecht werden. Er weist darauf hin, dass ‚die Schwester‘ nicht ‚dem Bruder‘ gleichgemacht werden kann, weil dies eine Neutralisierung der Geschlechterdifferenz bedeuten würde. (siehe Ebd., S.11.)

¹⁰⁰ Morin, Marie-Eve: 2006, S. 46.

¹⁰¹ Ebd., S. 46.

¹⁰² Auf das Thema der Einstimmigkeit werde ich im Absatz über Jacques Rancière noch zu sprechen kommen.

Geburtsbande zurück.“¹⁰³ Als Beispiel wäre hier die militärische Pflicht, für sein Vaterland zu kämpfen, zu nennen.

Nach Jacques Attali¹⁰⁴ entsteht Brüderlichkeit, wenn Individuen erkennen, dass der Erfolg des Anderen zum Erfolg der ganzen Gruppe führt, also auch einem selbst hilft. Diese Brüderlichkeit setzt sich aber in Oppositionalität zu einem Gegenüber, etwa einem Gegner. Das Verbindende der Gruppe, das zur Brüderlichkeit führt, ist das gemeinsame Ziel gegen eine andere Gruppe. Brüderlichkeit hat hier nichts Altruistisches, weil der Erfolg des Bruders auch den eigenen Erfolg bedeutet.

Freundschaft steht im Gegensatz zur Brüderlichkeit nicht für eine Liebe und Zugehörigkeit der natürlichen Verbindung wegen. Freundschaft ist ein Vertrauensakt, ein Kredit. Dieses Vertrauen ist aber keineswegs ‚natürlich‘. Es ist ein wissentlicher Glaubensakt.

Der Freund steht für erworbene Zugehörigkeit und er symbolisiert im weiteren Sinne die Spiegelung des Selbst, des Eigenen im Anderen. Wahre, vollkommene Freundschaft an sich besteht in der Intention, zu lieben. Dieses Lieben ist aktiv und somit auch wissentlich. Die Liebe ist für den Liebenden dadurch kein Geheimnis mehr, sie ist offen gelegt. Das Gegenteil, der passive Part des Geliebtwerdens verrät hingegen weniger über die Freundschaft, da man auch geliebt werden kann, ohne es zu wissen. Dieser Unterschied zwischen lieben und geliebt werden entscheidet sich nach Derrida daran, dass man auch einen Toten lieben kann. Über den Tod hinaus zu lieben würde bedeuten, über den Horizont hinaus zu lieben:

Die dem Toten entgegen gebrachte Freundschaft treibt daher diese philia an die Grenze ihrer Möglichkeit. Aber sie enthüllt auch, woran diese Möglichkeit sich in letzter Instanz entscheidet und wovon sie zehrt: Ich könnte nicht aus Freundschaft lieben, würde die Kraft dieses Liebens nicht an den Horizont jenes Todes heranreichen. (...) Ich könnte nicht aus Freundschaft lieben, ohne mich dazu zu verpflichten, *ohne mich im voraus verpflichtet zu fühlen*, den anderen über den Tod – also über das Leben hinaus zu lieben.¹⁰⁵

Zur Freundschaft beschäftigt sich Derrida mit der *Eudemischen Ethik* von Aristoteles, die darauf hinweist, dass die Freude über die Freundschaft vor allem den Liebenden und weniger den Geliebten auszeichnet. „Einzig das Belebte oder vom Hauch Beseelte (*en empsycho*) vermag zu lieben. Geliebt zu werden dagegen bleibt noch auf der Seite des Unbeseelten (*en apsycho*) möglich...“¹⁰⁶

Derrida widmet sich vor allem der Aporie der Freundschaft, dass heißt, der Unmöglichkeit oder Ausweglosigkeit, der sie sich gegenüber sieht. Auf der einen Seite gibt es die Idee der Freundschaft, die Vorstellung, dass wahre Freundschaft beziehungsweise Gemeinschaft in

¹⁰³ Derrida, Jacques: 2000, S. 147.

¹⁰⁴ Vgl. Attali, Jacques: Brüderlichkeit. Eine notwendige Utopie im Zeitalter der Globalisierung. – Stuttgart: Verlag Freies Geisteswesen, 2003, S. 109ff.

¹⁰⁵ Derrida, Jacques: 2000, S. 33.

¹⁰⁶ Ebd., S. 33f.

der Möglichkeit existieren kann. Die philosophische Beschäftigung mit diesem reinen Gedanken der Freundschaft muss aber nun in die Zeit eingehen. Das bedeutet, die Freundschaft muss sich (ähnlich wie die oben erwähnte Gabe) der Realität, der Ökonomie der Welt unterordnen.

Denn wenn der ‚wahre und vollkommene‘ Begriff der Freundschaft nur in seiner Möglichkeit existierte, als reine Idee, dann wäre er nach Derrida ein „schlechtes Mögliches“¹⁰⁷. Dadurch wäre der Begriff in seiner bloßen Möglichkeit bereits ‚gesichert‘ und damit feststehend und zugänglich. Dies wäre „ein Mögliches ohne Zukunft, ein gleichsam schon *in Sicherheit gebrachtes*, gegen das Leben abgesichertes Mögliches“.¹⁰⁸

In ‚Realität‘ muss sich diese Idee der Freundschaft mit einigen Schwierigkeiten konfrontieren. Oft bleibt diese Freundschaft für den Menschen ein Simulakrum: „sie simuliert oder dissimuliert die wirkliche Freundschaft und verleitet dazu, den Wunsch nach Freundschaft bereits für deren Wirklichkeit, die Zeichen der Freundschaft für die Freundschaft selbst zu nehmen.“¹⁰⁹ Dieses Eingehen der Idee in die Ökonomie bedeutet auch, dass ein Mensch ständig Entscheidungen treffen muss, wählen muss zwischen verschiedenen Freunden etwa, oder zwischen Freunden und Sachen. Hier ist die philosophische Idee also mit der Komplexität der Wirklichkeit vermischt. Dieses ‚Dilemma‘ wird von Derrida geschickt auf den Punkt gebracht mit dem Zitat: „O meine Freunde, es gibt keinen Freund.“¹¹⁰, das Aristoteles nachgesagt wird. Dieser Satz beinhaltet nicht bloß zwei oppositionelle Thesen. Ganz im Sinne Derridas zeigt dieser Satz beide Behauptungen als einander bedingende.

Die Aporie, also die Unmöglichkeit und gleichzeitige Möglichkeit der Freundschaft ist für Derrida also kein dualistischer Gegensatz von ‚reiner Idee‘ und ‚Unmöglichkeit im Alltag‘. Trotz des anscheinenden Widerspruches bedingen sich die Möglichkeit und die Unmöglichkeit gegenseitig. Am Leben bleiben beide durch ihre Unentscheidbarkeit, also durch die Aporie. Denn: „Die Ermöglichung dieses unmöglichen Möglichen muß ebenso unentscheidbar und also ebenso entscheidbar bleiben wie nur die Zukunft selbst.“¹¹¹

5.1.3. Intersubjektive Wahrnehmung

Trotz aller Dekonstruktion von Gemeinschaft im traditionellen Sinne muss Bindung und Beziehung zwischen Menschen natürlich auch für Derrida auf eine Weise real zustande kommen können.

¹⁰⁷ Ebd., S. 55.

¹⁰⁸ Ebd., S. 55.

¹⁰⁹ Ebd., S. 40.

¹¹⁰ Ebd., S. 17.

¹¹¹ Ebd., S. 55.

Mit Edmund Husserls *V. Cartesianischer Meditation* (1929) beschäftigt sich Derrida zur Intersubjektivität von Beziehungen. Husserl untersucht die Wahrnehmung des Individuums und geht hier von reiner Subjektivität aus. Jede Erfahrung wird vom eigenen Körper aus gesehen. Das Sein der Welt und der Anderen wird reduziert gesehen; alles Wahrgenommene, Erfahrene ist ‚immanente Welt‘ des Ichs, Sphäre der Originalerfahrung, die das Ich macht. Der Andere kann nie ‚gegenwärtig‘ sondern immer bloß ‚vergegenwärtigt‘ werden. Weil der Andere mir ähnlich ist, vergegenwärtige ich meinen eigenen Körper im Anderen, durch mitfühlen. Der Andere wird dadurch erfahren, dass sein Körper mir ähnlich ist. Beim Einfühlen in einen anderen Körper kann diese Einfühlung natürlich nie eine Originalerfahrung sein. Der andere Körper wird so nie gegenwärtig und präsent sein sondern immer vergegenwärtigt und appräsent. Wenn das Andere durch Originalerfahrung wahrnehmbar wäre, wäre es nichts Fremdes sondern etwas dem eigenen Körper Zugehöriges. Der Leib/Körper des Anderen wird somit intersubjektiv konstituiert. Das heißt, bei der Kontaktaufnahme von zwei Personen kreuzen sich zwei subjektive Wahrnehmungen. „Husserl erkennt die Notwendigkeit, dass der Andere zum Phänomen für das Ego wird.“¹¹² Durch die Ko-Konstitution der Welt, das Mit-sein als einzige Möglichkeit des Seins ist es möglich, dass das Andere/Fremde als Mensch identifiziert und erkannt werden kann. Der Andere ist so nicht bloß Phänomen und Erscheinung meiner Wahrnehmung, sondern durch das Mitfühlen wird erkannt, dass auch er, genau wie ich „Ursprung und Nullpunkt der Erfahrung der Welt“¹¹³ ist. Durch Appräsentation sind die Egos verbunden.

Nach Husserl kann der Andere nie direkt präsentiert, sondern immer bloß appräsentiert werden. Dies wird von Derrida mit dem Begriff ‚Geheimnis‘ versehen. Der vorhin zitierte Satz „O meine Freunde, es gibt keinen Freund“ sei nach Derrida auch ein Appell für eine Gemeinschaft der Singularitäten, eine Teilung der Einsamkeit: „Wir sind, als Freunde, zunächst Freunde der Einsamkeit. Und rufen euch auf, mit uns zu teilen, was sich nicht teilen läßt: die Einsamkeit.“¹¹⁴ Die Möglichkeit der Gemeinschaft wird für Derrida wahr innerhalb einer Gemeinschaft des Geheimnisses, im Teilen von diesem: „Das Geheime in diesem Sinne ist die Andersheit des Anderen, seine Singularität.“¹¹⁵ Dieses Geheimnis aber ist ohne Inhalt, diese Andersheit ist ein ‚absolutes Geheimnis‘, das nicht aufgedeckt werden kann. Für Derrida ist dieses Geheimnis die Bedingung für jede Beziehung untereinander, für jede Bindung.

¹¹² Morin, Marie-Eve: 2006, S. 115.

¹¹³ Ebd., S. 116.

¹¹⁴ Vgl. Derrida, Jacques: 2000, S.63f. Hier bezieht sich Derrida auf Georges Batailles Begriff der „Gemeinschaft derer, die keine Gemeinschaft haben“ (Ebd., S. 67.)

¹¹⁵ Morin, Marie-Eve: 2006, S. 122.

Die besondere Betonung liegt hier wieder in der Aporie, die zwar einerseits die Gemeinschaft zum Unlösbaren führt, andererseits diese auch bedingt, der Gemeinschaft also widerspricht und ihr trotzdem zu Grunde liegt:

Es ist dies der Moment, in dem die Kluft zwischen Denken und (Er)Kennen sich als unüberbrückbar und unerlässlich erweist. Der Moment, in dem man den Sinn oder den Nicht-Sinn nur denken kann, wenn man sich nicht länger gewiß ist, ob das, wovon die Rede ist, auch jemals eintritt, oder ob es, *selbst wenn es dergleichen gibt*, (...) allgemein zugänglich sein wird.¹¹⁶

Dieses „*selbst wenn es dergleichen gibt*“ markiert die Positionierung der ‚Reinform‘ der Gemeinschaft in die Ungewissheit der Zukunft hinein.

Da wir Singularitäten sind, müssten wir unsere Erfahrungen ‚bezeugen‘, um sie teilen zu können. Das ‚Bezeugen‘ sieht Derrida als Paradigma für unser gesellschaftliches Band. Kommunikation, Mitteilung ist nötig, weil wir als Individuen vom Anderen isoliert sind. Mittels Zeichen (zum Beispiel verbal) müssen wir unser Erleben ‚bezeugen‘. Mit allen seinen Worten und Taten offenbart ein ‚Zeuge‘ seine Individualität und persönliche Erfahrung oder ‚Prägung‘, die für einen anderen Menschen nie direkt wahrgenommen werden kann. Auch wenn mehrere Personen das Selbe erleben, bleibt der Zugang zu einem Ereignis immer ein singulärer.¹¹⁷ In diesem Sinne ist auch Objektivität ein bloßes Versprechen, da es keinen gemeinschaftlichen Raum gibt. „Selbst wenn ich sofort beschreibe, was ich sehe (...), bleibt die Anwesenheit gespalten, sei es auch nur in der Distanz zwischen sinnlichem Aufnehmen (Sehen) und Wort. Die Distanz zwischen Erfahren (Sehen) und Erzählen (Sprechen) ist unendlich.“¹¹⁸

Zum Überleben der Gemeinschaft, der Kommunikation ist die Übersetzung notwendig. Das Übersetzen sieht Derrida als grundlegende Bedingung für jegliche Gemeinschaft oder Kommunikation.¹¹⁹ Jeder Mensch spricht seine eigene Sprache, denn man kann die Sprache nicht teilen, weil sie jeder für sich alleine spricht. Trotzdem findet in der Sprache das Zusammensein der Menschen statt. Das Gemeinschaftliche verlangt deshalb nach Übersetzung. Übersetzung wiederum verlangt einerseits nach Aneignung (des Anderen), andererseits nach Respekt (Nichtaneignung des Anderen).¹²⁰ Dazu bemerkt Morin:

Das, was unübersetzbar bleibt, ist nicht ein allgemeiner Sinn, sondern die Singularität. Gemeinschaft ist dann Kommunikation, aber sie ereignet sich auch jenseits der Kommunikation. Sie ereignet sich beim Kommunizieren, beim Übertragen von Sinn und Bedeutungen als das, was sich nicht ohne Rest übertragen lässt. Übersetzung und Gemeinschaft sind eine Erfahrung, ein Durchgehen, eine Passage...¹²¹

¹¹⁶ Derrida, Jacques: 2000, S. 71.

¹¹⁷ Vgl. Morin, Marie-Eve: 2006, S. 124f.

¹¹⁸ Ebd., S. 126.

¹¹⁹ Mit dem Übersetzen beschäftigt sich Derrida in *Demeure*. Maurice Blanchot, das 1998 erschienen ist und auf einem Vortrag von 1995 basiert.

¹²⁰ Vgl. Morin, Marie-Eve: 2006, S. 142.

¹²¹ Ebd., S. 143.

Morin vergleicht an dieser Stelle Kommunizieren und Gemeinschaft mit dem Überspringen eines Spaltes: Ein Sprung kann zwischen der Kluft verbinden, den Spalt aber nicht schließen.¹²²

Derrida hat eine lange Reihe an Bedenken gegenüber der Gemeinschaft: die brüderliche Zugehörigkeit, die für ihn die Gefahren der phantasmatischen Vernetzung des Bandes birgt; die Versammlung um ein gemeinsames Ziel, die immer auch Ausgrenzung bedeutet; Einstimmigkeit, die nicht real existieren kann ohne Zwang oder Nachteile für bestimmte Teile; Tendenz zur Homogenisierung innerhalb der Gemeinschaft, was die ‚Ausschließung falscher Brüder‘ mit sich bringt; Ausschließung des Feindes aufgrund bestimmter Kriterien, wie beispielsweise im Rassismus oder Antisemitismus erkenntlich; Möglichkeit von Krieg und Gewalt, die durch Identifizierung mit einer Gemeinschaft entstehen können.¹²³ „Jede dieser Wirkmechanismen ist mit einer Form der Gewalt, sei sie innerlich oder äußerlich, offen oder verdeckt, verbunden.“¹²⁴

Derrida stellt weiters die Frage, ob der Begriff der Gemeinschaft überhaupt noch verwendet werden solle, wenn er doch nur in seiner Möglichkeit als Idee in der Zukunft liegend existiere. Gegenüber den Vorwürfen Derridas an die Gemeinschaft, plädiert Morin trotzdem weiterhin für eine Verwendung des Begriffs in der Sprache. Der Dekonstruktion des traditionellen Gemeinschaftsbegriffes, wie er mit Derrida vorgestellt wurde, folgt im sechsten Kapitel eine Verschiebung hin zum Kommunikativen als dem Gemeinschaftlichen. Diese Verschiebung von Gemeinschaft erfolgt bei Nancy unter Verwendung des Begriffes Mit-sein.

5.2. Gemeinschaft und Politik: Derrida und die Oppositionalität

An dieser Stelle soll nun vom Gemeinschaftlichen zum Begriff des Politischen übergegangen werden. Für Derrida oder Nancy, sowie für einen Großteil der TheoretikerInnen ist die Beschäftigung mit der Gemeinschaft nicht möglich, ohne auch das Politische mit einzuschließen.¹²⁵

Derrida beschäftigt sich eine Zeit lang intensiv mit Carl Schmitts *Der Begriff des Politischen* (1932). Nach Schmitt sind Freundschaft und Feindschaft die Kriterien politischen Handelns, die Kriterien der Zugehörigkeit und Ausgrenzung, des Zugehörig-Fühlens und der Grenzziehung, also Kriterien der Gemeinschaft. Gemeinschaft werde erst gestiftet durch die

¹²² Ebd., S. 143.

¹²³ Vgl. ebd., S. 76.

¹²⁴ Ebd., S. 76.

¹²⁵ Schon bei Aristoteles bekannter Definition des Menschen als ‚zoon politikon‘ ist das Zusammenleben, das Gemeinschaftliche eine Grundbestimmung des Menschen. In diesem Verständnis ist der gesamte Staat mit einbegriffen: „(...) wer keine Gemeinschaft halten kann oder wer nichts braucht, weil er sich selbst genug ist, der ist nicht Glied des Staatswesens, sondern entweder Tier oder Gott“. So sei jeder Mensch innerhalb des Politischen einbegriffen. (Aristoteles: Politik. 1959, S. 36/1253a)

Benennung eines Feindes. Mit Hilfe der Begriffe Freundschaft und Feindschaft erklärt Schmitt den Begriff des Politischen. Durch den Verlust des Feindes würde das Politische verloren gehen. Schmitt führt aus: „Feind ist nur eine wenigstens eventuell, d.h. der realen Möglichkeit nach *kämpfende* Gesamtheit von Menschen, die einer ebensolchen Gesamtheit gegenübersteht.“¹²⁶

Damit sich eine Gemeinschaft bilden kann, braucht es Grenzziehung (also Teilung im Sinne Nancys). Erst durch die Identifizierung und Benennung eines Äußeren, eines Feindes kann sich eine Gemeinschaft ihrer selbst bewusst werden und entstehen. Ohne Grenze würde eine Gemeinschaft nicht existieren können, denn ohne Grenze wäre alles ‚Totalität‘. Berühren des Anderen ist nur durch Differenz möglich.¹²⁷ Dies gilt symbolisch, kann aber auch vollkommen ‚praktisch‘ und physikalisch gesehen werden: Um beispielsweise einen Tisch anfassen zu können, muss meine Hand ein ‚Anderer‘, ein dem Tisch fremder Gegenstand sein. Morin schreibt dazu:

Die unendliche Öffnung der Grenze läutet im Grunde genommen die Todesglocken für jegliche Gemeinschaft, auch für menschliche Gemeinschaft. So kann das Wiedererscheinen des Nationalismus und Partikularismus in der Öffnung und Ausweitung der Grenzen erklärt werden.¹²⁸

Eine solche (symbolische) Grenze ist aber auch nie eine undurchlässige Mauer, es gibt Kriterien zur Diskriminierung und zur Überschreitung. Ein Reisepass wäre ein solches Kriterium.

Derrida geht in seinen Gedankengängen über Freundschaft und Feindschaft einen Schritt weiter als Schmitt. Bei ihm ist der Feind jemand, der einen in Frage stellt: Nur durch den anderen Menschen, die Opposition können wir uns selbst bewusst werden, selbst erkennen, uns selbst in Frage stellen. Dieses sich-in-Frage-stellen bedeutet nichts anderes als ein Bewusstsein von sich selbst zu erlangen, die Existenz als Mensch an sich. In dieser Notwendigkeit des Feindes hebt Derrida die Dichotomie zwischen Freund und Feind auf. Der Feind wird als unverzichtbarer Bestandteil der Existenz zum Freund, zum Angehörigen. Der Freund wird zum Oppositionellen, zum Anderen: „Der Bruder oder der Feind *sind*, der feindliche Bruder *ist* die Frage selbst, jene Frage, die ich stelle, weil sie sich zunächst mir stellt.“¹²⁹ Diese Frage, durch die man sich als Selbst erkennt und definiert, kann also nur durch den Feind gestellt werden. „Der Feind bewohnt die Frage“¹³⁰, er stellt einen also in

¹²⁶ Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien. – Berlin: Duncker und Humboldt, 1991, S. 29.

¹²⁷ Siehe auch Kapitel 6: Jean-Luc Nancy und das Mit-sein.

¹²⁸ Morin, Marie-Eve: 2006, S. 54.

¹²⁹ Derrida, Jacques: 2000, S. 206.

¹³⁰ Ebd., S. 224.

Frage, doch: „Man kann nur in Frage gestellt werden, wenn man sich selbst in Frage stellt.“¹³¹

Daraus folgert Derrida: „Der Feind, das ist man selbst. Ich bin mir selbst mein eigener Feind. (...) Oder mein Bruder“¹³².

Dieses Andere in einem Selbst wird von Nancy in *Corpus*¹³³ ähnlich formuliert als ein ‚Heraustreten aus einem selbst‘. Excorpore, der Ausdruck, ist eine Exposition, ein Sprechen, eine Bewegung vom Körper weg. An dieser Stelle kommt der Begriff der Seele ins Spiel, der lange Zeit in der Philosophie als etwas Immaterielles verstanden wurde. Die Seele ist nach Nancy (und Aristoteles) jedoch nicht immateriell sondern eine Dimension körperlichen Daseins. Sie ist das ekstatisch-werden des Körpers, eine Bewegung des aus-sich-heraustretens, der Öffnung des Körpers. Die Seele wird definiert als der Moment, in dem sich Körper ihrem Außen zuwenden; der Moment, der erlaubt, mit anderen Körpern in Berührung, in Kontakt zu treten. Die Seele wird als Akt der Aufsprengung, als das explosive Moment am Körper verstanden (und nicht etwas dem Körper hinzu gefügtes). Dieses Außerhalb von sich sein ist nichts anderes als der Sinn (als Sinne, als Wahrnehmung), eine Erlangung von Selbstbewusstsein, von Ek-sistenz. Sobald wir sinnlich wahrnehmen, sind wir außerhalb von uns, erst in dem wir uns selbst von außen betrachten, sind wir uns selbst bewusst, somit existent. Nur durch eine Öffnung nach außen kann das Ich existieren. Durch die Ausstattung des menschlichen Körpers mit Sinnen ist erst Sinn und Subjektivität möglich. Diese Feindschaft oder Oppositionalität liegt also der menschlichen Existenz zugrunde.

Wie schon Nancy im Mit-sein, in der Ko-Existenz der Welt deren Bedingung und Ursprung sieht betont auch Derrida:

Ohne diese absolute Feindschaft verliere ‚ich‘ den Verstand (...) Wenn ich vom Feind Abschied nehme, bin ich nicht um diesen oder jenen Gegner oder Konkurrenten gebracht, nicht um eine bestimmte Oppositionskraft, die mich konstituiert, nein, ich verliere nicht mehr und nicht weniger als die Welt.¹³⁴

Aber nicht nur die Schmitt'schen Begriffe Freund und Feind werden durch Derrida aufgebrochen. Wenn Gemeinschaft erst durch Benennung eines Feindes gestiftet wird, stellt er die Frage, was dieser Identifizierung dann vorausgehe. Hier kritisiert Derrida, dass die Stiftung von Gemeinschaften, Institutionen, Staaten, etc. immer auf einem mystischen Grund der Autorität beruhe.¹³⁵ Als Beispiel wählt Derrida hier die Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika vom 4. Juli 1776. Erst mit dieser erklären sich die USA performativ für frei, erst dadurch ist das Volk der Vereinigten Staaten als solches existent.

¹³¹ Ebd., S. 225.

¹³² Ebd., S. 225.

¹³³ Siehe Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. – Zürich, Berlin: Diaphanes, 2007(b).

¹³⁴ Ebd., S. 237.

¹³⁵ Mit dieser Erkenntnis haben sich auch Blaise Pascal in *Penseés I* und Michel de Montaigne in *Essais III* beschäftigt.

Aber um eine solche Erklärung unterschreiben zu können, muss das Volk nicht schon existent sein? Die Autorität einer Gemeinschaft gründet erst auf der Anerkennung ihrer Autorität. Man muss ihr Kredit geben und Glauben schenken, nur so kann Autorität entstehen. Durch diesen Glauben kann die Bildung der Gemeinschaft aber nichts ‚Natürliches‘ mehr sein. Es handle sich somit um ein Konstrukt. Gleichzeitig beruft sich diese Autorität der Gemeinschaft aber oft auf ein Naturgesetz oder gottgegebene Gerechtigkeit. Dies ist ein weiterer Anstoßpunkt Derridas in der Bildung von Gemeinschaften. Nach Derrida beruhe die Stiftung von Gemeinschaften also immer auf einer Gewalttat. „Das setzende Moment bei der Gründung der Autorität wird als Gewalt bezeichnet, da es immer auf einer Selbsteinsetzung und Selbstermächtigung beruht. Es kann sich, wenn es etwas Neues hervorbringen soll, nicht auf etwas Vorhandenes berufen.“¹³⁶

5.3. Postdramatisches Theater und Dekonstruktion

VertreterInnen des Postdramatischen geben an, dass das Drama mit seiner in sich geschlossenen Handlung und fiktiven Welt nicht mehr angemessen auf aktuelle Erfahrungsweisen der Welt eingehen könne. Veränderte Bedingungen des Zusammenlebens und Zusammenseins treffen hier auf veränderte künstlerische Formen.

Postdramatische Produktionen und Performances arbeiten in vielen Fällen mit einer Dekonstruktion und Neubetrachtung der dramatischen Regeln im Theater. In Kapitel 3 angeführte ‚Kennzeichen‘ postdramatischen Theaters wie Aufbrechung von Narration und Handlung, die Enthierarchisierung der Bühnenmittel, der Einsatz verschiedenster Medien, Simultaneität oder Slow Motion beispielsweise können als postdramatische Elemente Wirkung finden. Im Hinblick auf den Begriff der Gemeinschaft lohnt sich hier ein Blick auf dekonstruktivistische Methoden des Postdramatischen.

Als natürlich geltende Zustände des menschlichen Zusammenlebens wurden im Dekonstruktivismus radikal hinterfragt. Jegliche Strukturen des menschlichen Handelns und Denkens sollten auf ihre Konstruiertheit hin untersucht werden – so auch die Formen von menschlicher Gemeinschaft. Derrida zeigte auf, wie Hierarchien und Autoritäten innerhalb von Gemeinschaften konstruiert werden. Er dekonstruiert und entmythisiert diese. Auch das postdramatische Theater will die Gemachtheit der Welt aufzeigen. Genau wie die Wissenschaft der letzten Jahrzehnte dabei war, sich gegen Strukturalismus zu wenden und tradierte Wahrnehmungsstrukturen aufzubrechen, beschäftigt sich parallel dazu das Theater mit der Aufbrechung alter Wahrnehmungsanordnungen hin zu neuen Perspektiven. Die Gemeinschaft, die sich im Verändern begreift, ist hier ein gerne diskutiertes Thema.

¹³⁶ Morin, Marie-Eve: 2006, S. 74.

Die Vorwürfe Derridas gegen die traditionell konstruierte Gemeinschaft lassen außerdem einige Parallelen zu den Vorwürfen des postdramatischen Theaters gegenüber dem traditionellen Guckkastentheater erkennen: Die Regeln von Gemeinschaft, als auch von Theater würden oft als natürlich und selbstverständlich präsentiert. In der Philosophie durch Naturalisierung der Gemeinschaft; im Theater durch Verdeckung seiner Künstlichkeit durch Illusion und Mitfühlen.

Zur Analyse der ausgewählten Theaterbeispiele lässt sich der Dekonstruktivismus jedoch nur teilweise heranziehen. Mersch in etwa kritisiert am Dekonstruktivismus Derridas, dass das Performative ungeklärt bleibe. Hermeneutik und Dekonstruktion würden Kunst als Sprache im weitesten Sinne des Textes verstehen. Dies sei jedoch ein „prekäres Verhältnis zur Wahrnehmung, zur *Aisthesis*.“¹³⁷ Der Dekonstruktivismus leugne die Materialität als Zufall und denke auch die Materie bloß in seiner Struktur und Form. Wenn Dekonstruktion, ähnlich wie das Performative, darin bestehe, Dichotomien aufzubrechen, bedenkt Mersch: „nicht jede Auflösung von Dichotomien erweist sich als produktiv, nicht jede Dislozierung eröffnet neue Räume, nicht jede Grenzüberschreitung bietet schon einen Fortschritt.“¹³⁸ Mersch kritisiert an der Dekonstruktion, dass sie rein „im Bereich der Zeichen und Strukturen“¹³⁹ arbeite und bloße Sinnggebung somit fortsetze.

Was jedoch als ein nicht zu vernachlässigender Faktor am Dekonstruktivismus Derridas näher betrachtet werden sollte ist dessen Auflösung von dichotomischen Begriffen. Wie erwähnt, löst Derrida die Opposition etwa zwischen Freundschaft und Feindschaft, dem Ich und dem Anderen auf, ohne sie gänzlich zu einer Totalität zu verbinden. Diese Auflösung von Dichotomien wird auch durch das Körperliche einer Performance vollbracht. Nach Sibylle Krämer setzt das Performative eine Dynamik in Gang, die dichotomische Begriffsbildungen destabilisiert.¹⁴⁰ Dies ist ein wichtiger Aspekt für eine Ästhetik des Performativen: Performances und Aktionen machen Grenzen instabil und lösen vermeintliche Gegensätze auf. Begriffe wie Subjekt und Objekt, Signifikant und Signifikat oder ZuschauerIn und AkteurIn sind in vielen Fällen nicht mehr klar unterscheidbar. Auch die „unlösbare Verbindung von Ästhetischem und Politischem in der Aufführung“¹⁴¹ wird sichtbar. Hier sind beispielsweise Performances anzuführen, die dem Publikum neue Rollen zuweisen oder in den Alltag der Leute, in den öffentlichen Raum eindringen.

Für die Analyse der Theaterbeispiele im letzten Teil der Arbeit werden die Begriffe der Trennung/Teilung, des Eigenen und des Fremden und des Austausches wieder aufgegriffen werden. Die Grenzziehung, die mit Derrida und Schmitt zur Bildung von Gemeinschaften

¹³⁷ Mersch, Dieter: Kunst und Sprache. Hermeneutik, Dekonstruktion und die Ästhetik des Ereignens. – In: Ästhetik Erfahrung. Interventionen 13. Hrsg. J. Huber. Wien, New York: Springer Verlag, 2004, S. 54.

¹³⁸ Ebd., S. 56.

¹³⁹ Ebd., S. 13.

¹⁴⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: 2004, S. 33.

¹⁴¹ Nancy, Jean-Luc: Singulär plural sein. – Berlin: Diaphanes, 2004, S. 68.

führt, ist ein interessanter Punkt innerhalb des symbolischen und des realen Theaterraumes. Wo ist die Grenze zwischen Publikum und PerformerInnen zu ziehen? Auf welche Art wird sie manchmal überschritten oder ausgeweitet? Mit welchen Mitteln und warum?

Als weiteres wichtiges Prinzip soll das der Gabe noch einmal hervorgehoben werden, da der Begriff einerseits eine etymologische Verbindung zur Gemeinschaft darstellt, andererseits auch treffend in das aporistische Denken Jacques Derridas einführt. Das Prinzip der Gabe als Idealbild von menschlichem Austausch und Altruismus, das in Realität immer mit der Ökonomie des menschlichen Lebens (der Wirklichkeit) verschmelzen muss, ohne dass dieser Kreislauf aber stillstehen würde. Dieses Verschwimmen zwischen Realität und Unmöglichkeit, Utopie und Möglichkeit erinnert an einen Ausspruch Heiner Müllers: „Kunst besteht für mich darin, die Wirklichkeit unmöglich zu machen“.¹⁴² So soll nach Müller das Theater als utopischer Ort der Idee fungieren, in dem die Wirklichkeit aussetzen kann. In seiner unsicheren Position zwischen Werk und Ereignis stellt auch das postdramatische Theater eine Form von Aporie dar.¹⁴³ Schließlich würde die Gesellschaft ohne ihre Befragung und Aussetzung still stehen. In seiner Funktion gibt das Theater der Idee einen Ort an dem sie wahrnehmbar werden kann, auch wenn es sich um Ideen handelt, die ‚die Realität unmöglich machen‘.

¹⁴² Edelmann, Gregor [u.a.]: Heiner Müller: Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. – Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1996, S. 13.

¹⁴³ Siehe auch Kapitel 6.5. in der vorliegenden Arbeit.

6. Jean-Luc Nancy und das Mit-sein

„Die Existenz jedoch ist mit: oder es existiert nichts.“¹⁴⁴

Nancy diskutiert die Frage nach Gemeinschaft in seinem Werk sowohl ontologisch als auch politisch. Doch weder das eine noch das andere sind getrennt voneinander zu betrachten. In *Singulär plural sein* (*Être singulier pluriel*, 1996 erschienen) will Nancy aufzeigen, dass es nicht einen geheimnisvollen Sinn der Existenz gibt, sondern dass das singulär plurale Sein zugleich Sinn und Voraussetzung der Existenz ist. Er wendet sich hier gegen ein metaphysisches Denken in der Ontologie, das von einem unbekannten Sinn des menschlichen individuellen Daseins ausgeht. Das Mit-sein kann als eine Art Neudefinition des Gemeinschaftsbegriffes gesehen werden, welches, von historisch belastenden Assoziationen befreit, nun eine aktuelle Diskussion über das Zusammensein ermöglicht.

6.1. Der Begriff des Mit-seins als Ausbruch aus der Gemeinschaft

Nancy schlägt eine paradigmatische Wende in der Ontologie weg vom Individualdenken, hin zum Mit-denken, zum Mit-sein vor. In der herkömmlichen Ordnung der philosophischen Darstellung, aber auch in Disziplinen wie der Psychologie steht meist an erster Stelle die Beschäftigung mit dem Individuum. Dieses wird innerhalb des Gemeinsamen gedacht, das Denken des ‚Mit‘ komme aber erst sekundär zur Geltung. An dieser Ordnung kritisiert Nancy, dass das ‚Mit‘ und die Beschäftigung mit dem ‚Anderen‘, als Grundlage allen Seins und Erkennens an vorderster Stelle stehen solle. Die Anfänge der griechischen Philosophie beispielsweise, die mit der Polis einhergehen, wären ohne diesem Denken über die ‚Ko-Existenz‘ nicht möglich:

Philosophie beginnt mit und in der ‚mitbürgerlichen‘ Ko-Existenz als solcher (und lässt sogleich und im Unterschied zur ‚Reichsform‘ die Macht als Problem zum Vorschein kommen). Oder vielmehr: ‚Polis‘ ist nicht zuerst eine Form der politischen Institution, sondern zuerst Mit-sein *als solches*. Philosophie ist insgesamt Denken des Mit-seins, und deshalb ist sie auch Mit-denken als solches.¹⁴⁵

Nancy verlangt nach einer Umkehrung der ontologischen Exposition im philosophischen Denken,¹⁴⁶ was auch schon von Heidegger in *Sein und Zeit* formuliert wurde. Danach sei alles im ‚Mit‘ zu denken, nicht vom Individuum ausgehend, vor allem die ‚Mit-Ursprünglichkeit‘ des Seins.

Doch dieses Mit-sein, von dem der Philosoph spricht, beschreibt nicht eine Gleichheit oder Totalität. Im Gegenteil, dieses gemeinsame Sein kann nur durch Teilung erfolgen:

¹⁴⁴ Nancy, Jean-Luc: 2004, S. 23.

¹⁴⁵ Ebd., S. 61.

¹⁴⁶ Ebd., S. 61.

„Alles Seiende berührt alles Seiende, doch das Gesetz des Berührens ist Trennung, und mehr noch, es ist Heterogenität der Oberflächen.“¹⁴⁷ Das menschliche Miteinander spielt sich zwischen uns ab. Dieses ‚Zwischen‘ hat jedoch keine Konsistenz, keine Kontinuität. Es ist nichts Materielles. „Das ‚Zwischen‘ ist die Distanzierung und die Distanz, die vom Singulären als solchem eröffnet wird, eine Art Verräumlichung des Sinns.“¹⁴⁸ So wie Gemeinschaft nur durch Abgrenzung nach außen sein kann, muss auch Abgrenzung innerhalb sein – ohne getrennt, einzeln zu sein kann man sich auch nicht verbunden sein.

Dieses ‚Mit-sein‘ im Gegensatz zum ‚Sein‘ bedeutet auch einen ‚Mit-Ursprung‘ statt einem Ursprung der Welt. Jedes Individuum ist ein anderer Ursprung, eine andere Affirmation der Welt. Das Sein ist seinem Wesen nach gleichzeitig Singular/singulär sowie Plural/plural:

Singulär plurales Sein heißt: Das Wesen des Seins ist, und ist nur, als Mit-Wesen [co-essence] (...) Mit-Wesentlichkeit bedeutet wesentliche Teilung der Wesentlichkeit, Teilung als Ansammlung, wenn man so will (...) Wenn das Sein Mit-sein ist, dann ist im Mit-sein das ‚Mit‘ das, was das Sein ausmacht, es wird diesem nicht hinzugefügt. Es handelt sich hier um dasselbe wie bei kollegialer Macht: Die Macht ist den Mitgliedern des Kollegs weder äußerlich noch jedem von ihnen innerlich, sondern sie besteht in der Kollegialität als solcher. Also nicht das Sein zuerst, dem dann ein Mit hinzugefügt wird, sondern das Mit im Zentrum des Seins.¹⁴⁹

Dieses Mit-sein wird auch als die Ko-Existenz der Welt, als das Teilen der Welt beschrieben. Mit dieser Pluralität des Seins begründet Nancy auch, warum der Mensch sich so nach Gemeinschaft sehnt:

Denn nicht ‚wir‘ sagen können, ist, was jedes – individuelle und kollektive – ‚Ich‘ in den Wahnsinn treibt, wo es ebenfalls nicht mehr ‚ich‘ sagen kann. ‚Wir‘ sagen zu wollen hat nichts Sentimentales, nichts Familiäres und auch nichts ‚kommunitaristisches‘ an sich. Hier fordert die Existenz, was ihr zukommt, oder ihre Bedingung: Ko-Existenz.¹⁵⁰

6.2. Zur Veränderung des Gemeinschaftlichen in der Gegenwart

„Gemeinschaft steht nackt da, aber sie drängt sich auf.“¹⁵¹

Über den oft und gerne beklagten Sinnverlust in der heutigen Zeit schreibt Nancy: „Bedauern über einen abwesenden Sinn macht immer noch Sinn.“¹⁵² Nicht im humanistischen Sinne, dass „man weiß, was Sinn wäre, wenn er da wäre“,¹⁵³ sondern der gegenwärtige Diskurs über Sinn mache „klar, daß ‚der Sinn‘, derart absolut gebraucht, der entblößte Name unseres Mit-ein-ander-seins ist. Wir ‚haben‘ keinen Sinn mehr, weil wir selbst der Sinn sind, ganz und gar, ohne Rückhalt, unendlich, ohne einen anderen Sinn als ‚uns‘. (...) Das Sein selbst ist

¹⁴⁷ Ebd., S. 25.

¹⁴⁸ Ebd., S. 25.

¹⁴⁹ Ebd., S. 60.

¹⁵⁰ Ebd., S. 73.

¹⁵¹ Ebd., S. 66.

¹⁵² Ebd., S. 19.

¹⁵³ Ebd., S. 19.

uns gegeben als Sinn.“¹⁵⁴ Traditionelle (politisch-theologische) Souveränitäten haben ihre sinnstiftende Funktion verloren und das Politische sowie das Gemeinschaftliche scheinen sich aus dem Alltag zurück zu ziehen. Diesen Rückzug, der gemeinsam mit Individualisierung und fehlenden Identifikationsmöglichkeiten einhergeht, beschreibt Nancy als die „ontologische Entdeckung und Entblößung des Mit-seins.“¹⁵⁵ Die ‚Krise des Sozialen‘ in der Gegenwart erklärt Nancy folgendermaßen, dass die Frage des Mit-seins eine Unruhe ausmache. Er meint, der Mensch erhalte von der Welt die Anweisung, bloß zu existieren, ohne metaphysischen Sinn dahinter (und ohne der Möglichkeit, einen Sinn ‚vorgeschrieben‘ zu bekommen). Mit der Veränderung der Welt hin zur Globalisierung und gleichzeitig dem Ende der Möglichkeit zur Zuordnung der Welt in Kommunismus und Kapitalismus fehle dem Menschen die Möglichkeit zur Identifikation. Das bringe Probleme der Abgrenzung einer Gemeinschaft gegenüber einer anderen – es gebe keine klaren Feindbilder mehr: „Es breitet sich eine Welt aus, andererseits stehen wir vor dem Ende der Repräsentationen der Welt.“¹⁵⁶ Dazu meint Nancy weiter:

Kommunismus und Sozialismus aller Art haben nicht von ungefähr einen wesentlichen Teil der Erwartungen der modernen Welt auf sich gezogen: die Hoffnung auf einen Bruch und eine Innovation ohne Umkehr, eine wahrhafte Hoffnung auf Revolution, das heißt auf die Neuschöpfung der Welt.¹⁵⁷

Während Theatralisierung und Medialisierung des politischen Geschehens zunehmen, gibt es gleichzeitig zurückgehende Wahlbeteiligungen im gesamten okzidentalen Raum und immer weniger Interesse an der Politik in der Gesellschaft. Dazu gibt Nancy zu bedenken:

Der Rückzug des Politischen und des Religiösen – oder des Theologisch-Politischen – bedeutet nichts Geringeres als den Rückzug einer Gestalt der Gemeinschaft aus jedem Raum, jeder Instanz und jeder Projektionsfläche. Hier stellt sich nun die Frage, ob das Zusammen-sein ohne Gestalt auskommt, und folglich ohne Identifikation, und dies, wo doch all seine ‚Substanz‘ in nichts anderem besteht als in seiner Verräumlichung.¹⁵⁸

Dieser Rückzug geschehe einerseits ins Rechtliche, andererseits in die Form leerer Selbstrepräsentation ohne Inhalt. Was sich zu Zeiten von Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels* aus dem Jahre 1967 ansatzweise gebildet hatte – eine immer oberflächlicher werdende unpolitische Gesellschaft der reinen Repräsentation – hat nach Nancy heute größere Ausmaße denn je genommen. Jean-Luc Nancy, wie auch Giorgio Agamben haben sich mit Debords Werk beschäftigt, das für beide in der heutigen Welt zutreffender denn je sei.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Ebd., S. 19f.

¹⁵⁵ Ebd., S. 67.

¹⁵⁶ Ebd., S. 66.

¹⁵⁷ Ebd., S. 73.

¹⁵⁸ Ebd., S. 81.

¹⁵⁹ Leider kann dieser interessante Ansatz der Gesellschaft des Spektakels, mit dem sich auch Giorgio Agamben in *Die kommende Gemeinschaft* ausführlich beschäftigt hat, innerhalb der vorliegenden Arbeit nicht genauer betrachtet werden. (Vgl. Agamben, Giorgio: *Die kommende Gemeinschaft*. – Berlin: Merve, 2003.)

6.3. Das Mit-sein im postdramatischen Theater

Viele heutige Performances, Choreografien und postdramatische Theaterproduktionen reflektieren die unterschiedlichen Möglichkeiten des Mit-seins, was im achten Kapitel anhand von Beispielen gezeigt werden soll. Der Diskurs geht von einer Unmöglichkeit von Gemeinschaft aus. Doch erst die Behauptung dieser Unmöglichkeit ermöglicht ein Mit-sein im Sinne Nancys. Das Alleinsein, auch in der Theatersituation ist Voraussetzung eines Wir: „Die Infragestellung von Gemeinschaft konstituiert die Voraussetzungen für ein Mit-sein, für ein im Getrennten Gemeinsamsein. Das Theater zeigt diese Verhältnisse und stellt sie aus. Es ist der Ort, an dem Teilung im doppelten Sinn als teilen/mitteilen und trennen/scheiden stattfindet.“¹⁶⁰

Hier erfolgt eine Teilung im doppelten Sinne: ein Mit-sein durch Mitteilung sowie durch Trennung, Abgrenzung. So wie bei Nancy eine ursprüngliche Teilung die Bedingung von Existenz ist. Mit ihrer Dekonstruktion dramatischer Regeln lassen viele Produktionen, die ein Miteinander reflektieren, das Ergebnis offen und für die einzelnen ZuschauerInnen als individuelles Erlebnis zurück.

6.4. Performativität und „Aufstand der Körper“¹⁶¹

In Bezug auf Nancy soll nun näher auf das Performative eingegangen werden, das parallel zu Entwicklungen des postdramatischen Theaters und der Performance-Kunst sowohl in anderen Künsten, als auch in der Kunsttheorie immer stärkere Beachtung findet. Die Verknüpfung mit dem Begriff der Gemeinschaft liegt hier in einem ‚Mit-Verstehen‘ des Performativen, des Körperlichen, dass über die Bedeutungsebene der Handlung hinausgeht.

Im Körper können wir uns der Welt nicht entziehen. Die Präsenz des Körpers im öffentlichen Raum ist eine permanente, vielmehr noch ist der Körper als Ort der Öffentlichkeit anzusehen. Theater weist auf diesen Zustand hin. Je mehr wir zu einer Sinnkultur hinwandern, desto aufsässiger wird der Körper.¹⁶² Am Höhepunkt der Digitalisierung folgt plötzlich der „Aufstand der Körper“.

Mit der performativen Wende, dem ‚performative turn‘ seit den 1960er Jahren, verlagert sich ein Fokus des Kunstbereichs auf die Beschäftigung mit dem Körper. Gemeint sind hier die Körperlichkeit und ihre Materialität an sich. Nicht Bedeutung oder Repräsentation eines Körpers, nicht ‚was‘ er ist, sondern ‚dass‘ er ist, rückt im Performativen in den Vordergrund.

¹⁶⁰ Meister, Monika: Zur Struktur der Teilhabe am Theater. Elfriede Jelinek und die zeitgenössische Bühne. Vortrag im Rahmen des Tanzquartier-Schwerpunkts *Mitsein*. Tanzquartier Wien, 25. Oktober 2007. DV-Mitschnitt.

¹⁶¹ Vgl. Böhler, Arno: Aisthesis: Aufstand der Körper. Vorlesung am Institut für Philosophie der Universität Wien im Wintersemester 2009/10. Mitschrift liegt bei Verfasserin vor.

¹⁶² Vgl. ebd.

Weg von einem ‚linguistic turn‘, in dem die ganze Welt als Sprache, Text, Bedeutung und somit als etwas Logisches zu lesen sei, tendiert auch die gegenwärtige Philosophie immer stärker hin zu Theorien der Materialität und des Körperlich-Performativen. Auch der ursprüngliche Zugang zur Philosophie sei ein ästhetischer, kein logischer gewesen: Erst über die Wahrnehmung der Welt gelangen wir zum Nachdenken über Logik.¹⁶³

Ton angehend ist in diesem Bereich unter anderen Jean-Luc Nancy, der es in *Corpus*¹⁶⁴ schafft, den Bogen von einem eher sprachfokussierten Dekonstruktivismus hin zu einer gegenwärtigen Theorie von Körperlichkeit zu spannen. Mit *Corpus* verbindet Nancy den ‚linguistic‘ und den ‚performative turn‘. Der Mensch tendiert dazu, hinter allem einen Sinn zu suchen und sich dadurch Zugriff und Kontrolle über die Dinge zu verschaffen. Verstehen heißt identifizieren, dechiffrieren, Zusammenhänge erkennen und logische Verbindungen knüpfen. Verstehen hilft uns, mit der Komplexität der Welt zurecht zu kommen und vorherschauend handeln zu können. Es wird der Ebene der Sprache, der Semantik, der Rationalität oder der Logik zugeordnet, welche in der abendländischen Kultur als primär gegenüber dem Körperlich-Irrationalen gesehen wurde. Schon die Sprachtheorie von Aristoteles war fixiert auf die Semantik, die wichtiger, bedeutungsvoller¹⁶⁵ als die Phonetik galt. Affekte waren als niedrigere Form menschlicher Äußerungen angesehen. Nancy will in *Corpus* diese Zäsur zwischen phonetischer und semantischer Hierarchie aufheben und Gleichberechtigung zwischen Körperlichkeit und dem Bereich der Bedeutung herstellen. Denn ein Verstehen, besonders auch in der Kunst, funktioniert nicht bloß über rationale Wahrnehmung oder der Entzifferung von Metaphern. Daneben existiere ästhetisch noch etwas anderes, eine Unterbrechung des Verstehens, eine Zwischenebene.

Im deutschsprachigen Raum haben unter anderem Dieter Mersch und Sybille Krämer zu diesem Thema geforscht. Dieter Mersch kritisiert die zunehmende Semantisierung in den Geisteswissenschaften, wo alles nur mehr Semiotik sei und die Welt rein als Zeichen und Sprache diskutiert werde. Dies mache die Materialität und Leiblichkeit dessen „was sich zeigt“¹⁶⁶ unsichtbar. „Was sich zeigt“ spalte sich in zwei Ebenen: ‚dass sich etwas zeigt‘ (Körper) und das ‚was sich zeigt‘ (Benennung, Sprache, Semantik). Aisthesis ist dem zufolge nicht nur Bedeutung sondern auch unmittelbares präsent sein. In diese Richtung ist ein großer Einfluss der Künste auf die Philosophie der Performativität zu bemerken: Was sich nicht mehr sagen lässt, muss man zeigen. Kunst gehe nach Mersch nicht im Sagen auf, sondern auch in dem was sich zeige, was mitschwingt. Sinn muss sich an etwas zeigen, denn ‚sein‘ bedeutet anwesend sein, präsent sein, sich zu präsentieren vor dem Anderen. Im Gegensatz zur Logik kann es einer Philosophie der Performativität nicht darum gehen,

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. – Berlin: Diaphanes, 2007 (b).

¹⁶⁵ Auch das Wort ‚bedeutungsvoll‘ weist auf dieses Phänomen hin: in der Bedeutung wird die Wichtigkeit eines Gegenstands betont.

¹⁶⁶ Vgl. Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. – München: Fink, 2002.

Aporien, Widersprüche und Paradoxien aufzulösen. Denn zwischen Benennen und Benanntem gibt es einen Bruch. Das Performative ist ein Ziehen an den Rand der Sprache, an Erfahrung, die nicht mehr durch Sprache ausdrückbar ist.

Wie erwähnt stellt Mersch die These auf, dass im Dekonstruktivismus das Performative der Körper ungeklärt bleibe. Es werde nicht als Akt des Ereignens mitgedacht.¹⁶⁷ Ihm gehe es aber nicht um ein Fortschreiben oder Überschreiten des Dekonstruktivismus, sondern um eine andere Perspektive. In der traditionell etablierten Kunst galt das Hauptinteresse der Gestaltung und Form und somit deren Lesbarkeit und Interpretation. Doch ohne Materialität würden diese Zeichen nicht in Erscheinung treten können. Auf diesen Aspekt wurde nach Mersch in der ‚konventionellen‘ Kunst gerne vergessen. „Die Materialität aber spricht nicht; sie manifestiert sich nicht auf der Ebene der Bedeutung; sie zeigt sich.“¹⁶⁸ Als Beispiel für eine diesbezügliche Wende in der Kunst führt Mersch den Dadaismus an, der sich jedem Sinn verwehren wollte und mit seinem *Objet trouvé* den Zufall als zentrales künstlerisches Ereignis nutzte. Das Material an sich, das so zu neuer Aufmerksamkeit kam, kann man nicht erfinden, es zeigt Zeit und Vergänglichkeit, es setzt der künstlerischen Arbeit einen Widerstand entgegen, aber macht sie auch erst möglich. Solch eine Kunst der Materialität sperrt sich gegen rein zeichenhafte hermeneutische Interpretation.

Zwischen dem Verstehen, der Erkenntnis und der sinnlichen Erfahrung liege eine Differenz. „Hermeneutik gerät dadurch an ihre Grenze. Sie bricht ebenso an Materialität wie am Performativen, am Ereignis.“¹⁶⁹ Eine Interpretation von Kunst findet auf Ebene des Metatextes statt, das Materielle könne aber so nicht berührt werden.¹⁷⁰ Dies könne nur durch Erfahrung, Wahrnehmung geschehen. Damit solle nicht bestritten werden, dass es Sinn und Bedeutung an sich gibt, sondern die Existenz einer letzten Gültigkeit oder Wahrheit und deren Erkenntnis. Diese Entwicklung hängt eng mit den Veränderungen des menschlichen Zusammenseins und der Auflösung von gemeinschaftlich-normativen Strukturen und Zwängen zusammen, da kollektive religiöse oder politische Ideologien, die Sinn anbieten und vorschreiben teilweise stark zurückgehen.

Ein performativer Akt, ein Ereignis ist nicht wiederholbar. Das Performative könne nicht in Normen, Regeln oder Konventionen untergehen. So ist die Situation im Theater nicht bloß auf das Generieren von Bedeutung ausgerichtet. Das Performative ist die Produktion von Präsenz. Doch diese Präsenz ist nicht ohne Ko-Präsenz, weder auf der Theaterbühne, noch im Alltag, zu denken. Jean-Luc Nancy formuliert: „Präsenz-mit: *mit* als ausschließlicher

¹⁶⁷ Vgl. Mersch, Dieter: 2004, S. 41.

¹⁶⁸ Ebd., S.43.

¹⁶⁹ Ebd., S. 46.

¹⁷⁰ Dieses Problem wird sich auch im letzten Kapitel stellen, wenn Beispiele aus dem Theater analysiert werden sollen.

Modus des Präsentseins“.¹⁷¹ Das „Mit lässt sich nicht dem Sein hinzufügen, sondern bildet die innere, immanente Bedingung der Präsentation im allgemeinen.“¹⁷²

Das ‚Mit‘ ist die Teilung von Raum und Zeit, das Sein einer Pluralität, ein „Zur-selben-Zeit-am-selben-Ort“.¹⁷³ Dieses Mit-sein impliziert in der Theatersituation auch ein Mit-Verstehen, wie Lehmann betont.

6.5. Mit-sein und ‚Mit-Verstehen‘ im postdramatischen Theater

In ihrer Präsenz sind Bühnenzeichen einmalige, singuläre Ereignisse, die nicht als ‚Werk‘ zu bezeichnen sind. In ihrer Wiederholung aber gibt sich das Theater als Werk, obwohl es doch das Ereignis als fundamentale Struktur hat. Das postdramatische Theater reflektiert diesen Begriff der Wiederholung in vielerlei Art. Durch die Wiederholung von Präsenz hat das Theater eine doppelte Struktur, eine Dualität im Verstehen: einerseits funktioniert Theater nur als Gabe, als Moment und Ereignis des Gebens und Sich-Hingebens. Theater ist eine Gegebenheit, eine Gabe, ein Aufmerksamkeit-geben, Präsenz-geben, Theater ist ein ‚es gibt‘. Andererseits kommt natürlich immer der Modus des Verstehens und Aneignens zum Werk.¹⁷⁴

Hier ist auf Derrida hinzuweisen, für den Kommunikation immer beides bedeutet, Aneignung des Anderen, des Fremden, doch gleichzeitig Wahrung von Respekt und Distanz. Diese Distanz ist nötig für die Gabe, da diese ja außerhalb der ökonomischen Logik funktioniert. Eine Dualität im Verstehen bedeutet auch ein ‚Mit-Verstehen‘¹⁷⁵, ein Verstehen des ‚Mit‘, und ein Verstehen des ‚Mit als Gabe‘ sowie als Verstehen der Zeichen. Die reine Ebene der Zeichen im Verstehen bedeutet also nicht, dass man das Ereignis an sich versteht. In ihrer scheinbaren Sinnlosigkeit heben Performances, postdramatisches Theater und viele vorhergehende Kunstströmungen wie der Dadaismus diesen Aspekt hervor. Dabei wird mit dem Entzug von Bedeutung die Materialität an sich ausgestellt. Dieser Spalt zwischen Ereignis und Werk, zwischen Singularität und Wiederholung kann nicht geschlossen werden. Im Sinne eines ‚Mit-Verstehens‘ kann Kunst aber Heterotopien eröffnen, das Verstehen versetzen oder aussetzen lassen und Möglichkeitsräume öffnen und erweitern. Da Kunst nur im ‚mit-anderen-verstehen‘ existiert, kann sie nur unter bestimmten geregelten Umständen in Erscheinung treten, diese aber auch durchbrechen. Die plurale Dimension im Verstehen des

¹⁷¹ Nancy: 2004, S. 72.

¹⁷² Ebd., S. 101.

¹⁷³ Ebd., S. 65.

¹⁷⁴ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Mit-Verstehen. Zur Frage einer Hermeneutik der Performance. Vortrag im Rahmen des Tanzquartier-Schwerpunkts *Mitsein*. Tanzquartier Wien, 8. November 2007, DV-Mitschnitt.

¹⁷⁵ Ich beziehe mich in der Schreibweise von ‚Mit-Verstehen‘ auf die Schreibweise auf der Internetseite des Tanzquartier Wien (www.tqw.at/de/mediasearch, Zugriff: 10. Jänner 2008), wodurch sie sich vom klein geschriebenen ‚sein‘ im ‚Mit-sein‘ unterscheidet.

Theaters bedeutet auch, dass Theater nicht für eine/n singuläre/n ZuschauerIn, sondern für ein Kollektiv produziert ist. Nicht eine letzte gültige Wahrheit, sondern Diskurs unter den ZuschauerInnen soll dabei geschaffen werden. Aufgrund dieser Pluralität im Verstehen und seiner fundamentalen Struktur als Präsenz sind Aussagen über das Theater immer subjektiv und nur begrenzt überprüfbar.

7. Das Politische bei Jacques Rancière

Im obigen Absatz über Performativität wurde besondere Aufmerksamkeit auf den menschlichen Körper, auf seine ‚Leiblichkeit‘ gelegt. Jeder Körper ist neben seiner Materialität und Leiblichkeit aber auch ein kulturell kodierter Körper. Der Körper ist nicht in sich selbst abgeschlossen. Er schwebt nicht im luftleeren Raum. Es gibt auch nie nur einen Körper, was uns zur Kategorie des ‚Mit-ein-anders‘ führt, zur Politik. Er ist immer in eine Geschichte, eine Kultur, ein System, eine Politik eingebettet. Nur durch die Existenz mehrerer Körper, kann sich ein Einzelner seiner selbst bewusst werden. Kein Singular ohne Plural. So teilen sich die Körper (die Menschen, die Dinge, etc.) ihren gemeinsamen Raum, ihr Dasein, in einer ‚Ko-Präsenz‘, in einem ‚Mit-sein‘. Das Konzept, das wir von unserem Körper haben, reflektiert die etablierte sozial-symbolische Ordnung, die Art und Weise, wie Bedeutung im gesellschaftlichen Raum generiert wird. Jeder Körper reproduziert und spiegelt diese Ordnung auf bestimmte Art. Individuelles Verhalten, die Art, sich zu kleiden oder zu sprechen oder eine bestimmte Gestik sind etwa in diese Ordnung eingebettet.¹⁷⁶

Auf diese Ordnung des gemeinsamen Daseins in der Welt soll nun mit Theorien von Jacques Rancière zur Politik und Ästhetik eingegangen werden. Bei Rancière wird die eigentliche Aufgabe des Politischen neu in Frage gestellt. Ihm geht es nicht um die Gegenüberstellung politischer Positionen. Vielmehr bietet er durch eine neue Definition von Politik ein Werkzeug, mit dessen Hilfe bisherige Konstruktionen des Zusammenseins offengelegt und analysiert werden können.

7.1. Polizei und Politik

Allgemein werden als politisch die Organisation von Macht und die Verteilung von Funktionen und Legitimationen in der Gesellschaft verstanden. Ein politisches System organisiert unser Zusammenleben nach mehr oder weniger durchschaubaren Aspekten. Dieser Art von System gibt Rancière einen neuen Namen. Er schlägt vor, diese Distribution von Mächten als ‚Polizei‘ zu bezeichnen. Für den Begriff der ‚Politik‘ sieht er eine andere Funktion vor. Diese Polizei ist also ist das System, das die Anordnung der ‚Körper‘ oder ‚Dinge‘ innerhalb unserer Gesellschaft bestimmt.

¹⁷⁶ Siehe etwa die Theorien zum Körper von Julia Kristeva, Michael Foucault, Judith Butler oder Jacques Derrida

Es geht hier aber nicht um die Disziplinierung im Sinne der Bestrafung durch die Polizei oder den Staatsapparat:

Die Polizei stellt also nicht einfach eine ‚Disziplinierung‘ der Körper dar; es handelt sich vielmehr um die Regel ihres Erscheinens, um die Konfiguration von Besetzungen und von sinnlichen Qualitäten der Räume, auf die diese Besetzungen distribuiert sind.¹⁷⁷

Als das eigentlich Politische bezeichnet Rancière eine Tätigkeit, „von der diese Distribution in Frage gestellt und auf ihre Kontingenz, auf die Abwesenheit ihres Grundes zurückgeführt wird. Als politisch kann jene Tätigkeit bezeichnet werden, die einen Körper von dem ihm angewiesenen Ort anderswohin versetzt“.¹⁷⁸ Unter Politik kann also auch ein Akt der Emanzipation verstanden werden, der die bestehende Ordnung der Dinge auseinander nimmt und dekonstruiert, in Frage stellt und in einem nächsten Schritt wieder neu zusammensetzt. Das Politische selbst kommt zum Vorschein, wenn dieser vorherrschenden Ordnung, der Polizei, der Prozess der Gleichheit entgegengestellt wird:

Emanzipation, das ist Gleichheit in actu, die Gleichheitslogik sprechender Wesen, die auf das durch Ungleichheit geprägte Gebiet der Distribution von Körpern in einer Gemeinschaft einwirkt.¹⁷⁹

Ein Konsens innerhalb einer Gemeinschaft, die um Verteilung ihrer Körper streitet, könne nie erreicht werden. Hier handle es sich um einen Mythos des Rationalismus. Die politische Handlung bestehe darin, innerhalb der Gemeinschaft das ‚Unmögliche der Gleichheit‘ mit der ‚Ungleichheit der Realität‘ zu messen. Innerhalb einer Gemeinschaft, die von Ungleichheit und Unrecht geprägt ist, bedeutet Emanzipation hier den Anspruch der Gleichheit. Gleichheit wird von Rancière definiert als „eine offene Menge von Praktiken, die von der Voraussetzung der Gleichheit eines jeden sprechenden Wesens mit einem jeden anderen sprechenden Wesen und vom Bestreben, diese Voraussetzung zu verifizieren, geleitet werden.“¹⁸⁰ Weiters merkt er an:

Erstens, Gleichheit ist kein Zustand, ein Ziel, den die Handlung zu erreichen sucht. Sie ist Voraussetzung, die zu verifizieren sich die Handlung anschickt. Zweitens, diese Menge von Praktiken hat keinen eigenen Namen. Die Gleichheit hat keine ihr eigene Sichtbarkeit. Ihre Voraussetzung muß in den Praktiken, von denen sie ins Spiel gebracht wird, begriffen, aus ihrer Implizitheit gezogen werden.¹⁸¹

Diese Gleichheit Rancières ist, wie der Begriff Gemeinschaft bei Derrida, etwas das als Ideal existiert und real nicht erreicht werden kann. Wie Rancière sagt, ist diese Gleichheit eben kein Zustand, sondern eine zu verifizierende Voraussetzung.

¹⁷⁷ Rancière, Jacques: Gibt es eine politische Philosophie? 1997(b), S. 3. (www.episteme.de, Zugriff: 10. April 2010)

¹⁷⁸ Ebd., S. 3.

¹⁷⁹ Ebd., S. 5.

¹⁸⁰ Ebd., S. 5.

¹⁸¹ Ebd., S. 5.

Rancières Verständnis von Gemeinschaft hat starke Ähnlichkeiten mit Nancys Mit-sein, wenn auch beide aus unterschiedlichen Perspektiven an den Begriff herangehen. Bei Rancière kann Gemeinschaft nie im Konsens bestehen, wie auch bei Nancy das Gesetz des Mit-Seins die Teilung ist. Die Idee der Gleichheit als Aporie fungiert bei Rancière als ein Antrieb zum politischen Handeln.

7.2. Politik des Konsens

Den Zustand unserer gegenwärtigen Staatssysteme sieht Rancière nicht mehr in der Demokratie, sondern in dem einer ‚Postdemokratie‘ angekommen. Damit bezieht er sich auf einige Phänomene unseres organisierten Zusammenlebens, die der Grundidee der Demokratie widersprechen würden. Ein Indiz dafür scheint beispielsweise das kontinuierlich sinkende Interesse an der Politik in den gegenwärtigen demokratischen Gesellschaften. Besonders jungen Menschen scheint oft das Wissen und die Motivation zu fehlen, sich damit zu beschäftigen und Wählerbeteiligungen gehen stark zurück. Parallel zum sinkenden Interesse an den Inhalten der Alltagspolitik ist es für PolitikerInnen unumgänglich, immer mehr auf Selbstinszenierung, perfekte PR-Auftritte, Medienpräsenz und rhetorische Tricks zu setzen. Rancière konstatiert hier ein Verschwinden des Politischen aus allen Bereichen des Lebens. Diese Entwicklungen werden allgemein als ‚postdemokratische‘ Tendenzen der heutigen Demokratien beschrieben.

Die Postdemokratie bedeutet für Rancière eine Form des Verfalls der Demokratie in den westlichen Gesellschaften. Sie erklärt sich geschichtlich unter anderem durch den Triumph der Demokratie gegen den Kommunismus. Rancière definiert die Demokratie als „die Subjektivierungsweise des Politischen – wenn wir unter Politischem etwas anderes verstehen als Anordnung der Körper in einer Gemeinschaft und Verwaltung von Stellen, Mächten und Funktionen.“¹⁸² Die heutige Postdemokratie würde nach Rancière bloß auf die Organisation der einzelnen Positionen und Machtaufteilungen konzentriert sein, mit dem Politischen, wie Rancière es definiert, habe diese Bürokratie aber nur mehr wenig zu tun. Dadurch erkläre sich auch die Politikverdrossenheit vieler Menschen heute. Das Gefühl, auf die Politik, auf das Macht- und Verwaltungsgefüge dieses großen Staatsapparates keinen Einfluss nehmen zu können, führe zu einer Stagnation und einem Rückzug in den privaten Bereich, einem Gefühl der Ohnmacht gegenüber dem politischen Geschehen. Rancières Hauptpunkt der Kritik an der gängigen politischen Praxis ist, dass heute nicht mehr das Ganze (also auch Oppositionen) im politischen Verständnis mit eingeschlossen würde.

¹⁸² Rancière, Jacques: Demokratie und Postdemokratie. – In: Politik der Wahrheit Hrsg. R. Riha. Wien: Turia+Kant, 1997(a), S. 98.

Von Derrida wird das Politische in einem ähnlichen Sinne als das antagonistische Prinzip an sich bezeichnet. Die Demokratie würde durch die „Nichtübereinstimmung mit sich selbst“ (Derrida, Jacques: 2000, S. 48.) am Leben bleiben – also durch den Kampf nach Macht und Sichtbarkeit.

Durch die Behauptung, dass in der Politik nach Konsens gestrebt werden müsse, würde kein Platz mehr für oppositionelle Meinungen übrig sein, während in der aristotelischen Definition von Politik etwa noch jeder (außer Tieren und Göttern) mit eingeschlossen war.

In der politischen Gemeinschaft ist der Ausgeschlossene ein Konfliktpartner, der als zusätzliches politisches Subjekt miteingeschlossen wird, der der Träger eines nicht anerkannten Rechts oder Zeuge der Ungerechtigkeit des existierenden Rechts ist. In der ethischen Gemeinschaft ist dieser Zusatz nicht vorgesehen, weil alle miteingeschlossen sind. Der Ausgeschlossene hat keinen Status in der Strukturiertheit der Gemeinschaft.¹⁸³

In diesem Sinne lässt sich auch Rancières Verständnis von Gemeinschaft lesen, als ein Raum, der nicht durch Konsens oder Homogenität definiert werden kann:

Eine ‚gemeinsame‘ Welt ist niemals bloßes ethos im Sinne eines gemeinsamen Aufenthaltsortes, der sich aus der Sedimentierung einer bestimmten Anzahl verflochtener Handlungen ergibt. Sie ist immer auch eine konfliktreiche Verteilung von Seinsweisen und ‚Beschäftigungen‘ in einem Möglichkeitsraum.¹⁸⁴

Die demokratische Gemeinschaft ist nach Rancière eine Gemeinschaft des Anspruchs, nicht der Übereinstimmung. In ihrer Konstitution schließt die Gemeinschaft auch ihre Zurückweisung ein.¹⁸⁵ „Das gemeinschaftliche Sinnliche, daß von ihr geschaffen wird, unterscheidet sich insofern von jedem Konsensuellen.“¹⁸⁶ Demzufolge sei „die demokratische Erfahrung (...) in Wahrheit die Erschaffung eines Raumes, wo der Streithandel sichtbar ist.“¹⁸⁷ Die ‚Inhaber‘ politischer Macht würden nach Rancière behaupten, bestehende Ungleichheiten nicht zu sehen. Darin läge der Grund, warum demokratische Gemeinschaft nicht im Konsens liegen könne. Der Rancière’sche Begriff der Postdemokratie ist also ein Prozess, der Subjektivierungsvorgänge verdeckt und Emanzipation verhindert. Hierbei handle es sich „um die Idee einer Demokratie ohne demos, die sich im einfachen Spiel von staatlichen Institutionen und Gesellschaft ausbildet.“¹⁸⁸ Dem Anschein nach würde in diesem ‚Spiel‘ die Gemeinschaft in ihrer Totalität repräsentiert. Statistische Reduktion der Gesamtheit oder Meinungsumfragen etwa, stünden für diese Postdemokratie, die vorgibt, niemanden zu vergessen, für alle zu sorgen. Aber im Gegensatz zum griechischen demos werde das Ausgeschlossene nicht mitgedacht, sondern ausgeblendet.

Rancière macht in der herrschenden Postdemokratie drei problematische Phänomene aus, die zur Überlegitimierung des ‚guten‘ Staates dienen. Diese sind die ‚wuchernde Verrechtlichung‘ (die auch schon von Nancy erwähnt wurde), die zunehmenden ‚Expertenpraktiken‘ und die ‚ständige Meinungsforschung‘. Diese Phänomene helfen nach Rancière dazu, den Schein einer idealen Demokratie zu bewahren. Eine ideale Demokratie,

¹⁸³ Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik. – Wien: Passagen-Verlag, 2007, S. 134.

¹⁸⁴ Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. 2008(a), S. 66.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 106.

¹⁸⁶ Ebd., S. 106.

¹⁸⁷ Ebd., S. 106.

¹⁸⁸ Ebd., S. 109.

nicht weil sie ohne Probleme sei, sondern weil ihr System an sich das Ideal behaupte. Ein Problem sieht Rancière in der zunehmenden Berufung des Staates auf das Rechtssystem. Tritt ein Problem, eine Ungerechtigkeit auf, könne sich der Rechtsstaat auf das gängige Recht berufen und sich selbst dadurch legitimieren. Das Recht nahm eine bestimmte Entwicklung, würde aber heute gerne als ‚Maß der Dinge‘ gesehen. Das Recht stellt nie eine absolute Wahrheit dar, sondern hat sich im Laufe der Geschichte entwickelt, wie auch schon von Max Weber dargestellt. Rancière weist auf diese Gemachtheit, diese Konstruktion des Rechts hin, auf die sich der Staat zur Legitimation berufe. In der Berufung auf Meinungen von Experten zur Überlegitimation des Staates komme das Problem der Expertengläubigkeit auf. Zu jedem größeren oder kleineren Problem in der Öffentlichkeit würden so genannte Experten für Stellungnahmen gebraucht.¹⁸⁹ An den oft durchgeführten Meinungsforschungen kritisiert Rancière die Reduktion der Gesamtgesellschaft auf einige statistische Daten in Meinungsumfragen und Zählungen. Diese Forschungen erweckten den Eindruck, die gesamte Gesellschaft ausnahmslos mit einzubeziehen und zu repräsentieren. Durch diese Behauptung der Totalität würde jeglicher Zweifel am ‚Schein‘ verschwinden, alles Ausgeschlossene werde ausgeblendet.

Das Politische, wie Rancière es definiert sieht, ist nicht ein undurchschaubares bürokratisches Gebilde an Mächten und Interessensvertretungen, wie es für viele vielleicht den Anschein habe. Das Politische nach Rancière ist die Sichtbarmachung dieses Abstandes zwischen idealer und realer Demokratie. Zwischen dem Schein des Konsens und den realen Strukturen. Das Politische liegt in einem Akt der Emanzipation, der Verborgenes aufdeckt.

7.3. (Warum) Ist das postdramatische Theater politisch? - Jacques Rancière und die „Aufteilung des Sinnlichen“¹⁹⁰

Die Art und Weise, wie unsere Wahrnehmung im gemeinschaftlichen Raum von einer etablierten Ordnung bestimmt wird, wird von Jacques Rancière auch als „Aufteilung des Sinnlichen“¹⁹¹ bezeichnet. Diese Aufteilung des Sinnlichen ist also ein System von Normen, die „implizit die Wahrnehmung der gemeinschaftlichen Welt bestimmen“.¹⁹²

¹⁸⁹ Diese Expertenpraktiken werden beispielsweise im ‚Expertentheater‘ von Rimini Protokoll thematisiert und hinterfragt. Zu bestimmten Themen wirken jeweils mehrere Laien mit, die auf ihrem Gebiet Experten sind und aus ihrem Fach oder Leben erzählen. Für das Publikum stellt sich dabei immer die Frage, ob man diesen Experten auf der Bühne wirklich vertrauen kann, oder ob sie bloß ‚spielen‘. So wird die Frage nach dieser Expertenautorität und –glaubwürdigkeit hervorgehoben, auf die im Alltag gerne vergessen wird.

¹⁹⁰ Vgl. Rancière, Jacques: 2008(a).

¹⁹¹ Siehe Rancière, Jacques: 2008(a). Dieses Konzept der ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ ist mit dem älteren Konzept von Polizei und Politik ähnlich zu setzen, macht aber Fragen von sinnlicher Wahrnehmung im Theater deutlicher. Zur ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ bezieht sich Rancière explizit auf Fragen von Kunst und Ästhetik.

¹⁹² Ebd., S. 10.

Wahrnehmung bedeutet hier: Was erlangt unsere Aufmerksamkeit? Wo schauen wir weg oder passen nicht auf? Was ist im öffentlichen Raum, den wir mit den anderen Menschen teilen, zu sehen? Welche Regeln gelten? Wer wird gehört? Wer darf sprechen, wer muss still sein? Wer wird schief angeschaut, wenn er laut ist und wer soll sogar laut sein?

„Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem, was er tut, und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann.“¹⁹³ Die Gestaltung dieser Wahrnehmung hängt von einer Hierarchie ab. Davon, wer an diesem Raum teilhaben kann, wer die (politische) Legitimität zu seiner Gestaltung hat, wer also handlungsmächtig ist. Wenn mit Derrida im ersten Kapitel die Natürlichkeit von Gemeinschaft dekonstruiert wurde, muss auch hier wieder betont werden, dass diese Aufteilung im gemeinschaftlichen Raum keine natürliche ist, sondern eine Frage der Politik.

Im vorherigen Absatz wurde behandelt, wie Rancière den Begriff des Politischen neu fasst, indem er traditionell als politisch geltende Vorgänge wie Verwaltungsfunktionen und die Aufteilung der Mächte und Legitimationen als Polizei bezeichnet. „Politische Tätigkeit ist im Gegensatz jene Tätigkeit, die einen Körper von seinem natürlichen oder dem ihm als natürlich zugeteilten Ort entfernt, das sichtbar macht, was nicht hätte gesehen werden sollen, und das als Rede verständlich macht, was nur als Lärm gelten dürfte.“¹⁹⁴ Politik findet statt, wenn eine Auseinandersetzung mit und eine Emanzipation von der polizeilichen Logik geschieht und wenn der Polizei die Logik der Gleichheit entgegengesetzt wird. „Gleichheit ist dabei nicht das Ziel der Politik sondern ihre axiomatische Voraussetzung.“¹⁹⁵ Das heißt, der Idee der Politik liegt eine demokratische Gleichheit zugrunde, das Recht eines jeden, für seine Interessen aufzubegehren.

Politik bedeutet den Konflikt um die Form der Aufteilung der Welt. Auf diese Weise muss Politik aus einem Dissens entstehen. Wie schon erwähnt, warnt Rancière eindringlich vor den Gefahren, die Konsensstreben mit sich bringen kann:

Konsens ist weit mehr als das, was man gemeinhin darunter versteht, das heißt ein umfassendes Einvernehmen zwischen verschiedenen Regierungs- oder Oppositionsparteien über die wichtigen gemeinsamen Interessen oder eine Regierungsform, die das Prinzip der Diskussion und der Verhandlung in den Vordergrund stellt. Konsens ist vielmehr eine Symbolisierungsweise der Gemeinschaft, die das auszuschließen beabsichtigt, was das eigentliche Herz der Politik ist: der Dissens, der nicht einfach nur ein Interessens- und Wertkonflikt zwischen verschiedenen Gruppen ist, sondern viel weitergehend die Möglichkeit, einer gemeinsamen Welt eine andere gemeinsame Welt entgegenzusetzen.¹⁹⁶

Formen der Kunst, so also auch das Theater, erscheinen immer auch „als Träger von Figuren der Gemeinschaft“.¹⁹⁷ Kunst und Ästhetik sind für Rancière stets mit dieser

¹⁹³ Ebd., S. 26.

¹⁹⁴ Ebd., S. 9.

¹⁹⁵ Ebd., S. 11.

¹⁹⁶ Ebd., S. 96.

¹⁹⁷ Ebd., S. 32.

Aufteilung des Sinnlichen verbunden. Sie sind bestimmte Formen der wahrnehmbaren Aufteilung der Welt. Sie sind Teile des gemeinschaftlichen Raumes. Wenn Kunst ein Teil dieses gemeinschaftlichen Raumes sei, und so auch bestimmte hierarchische Strukturen in sich trage, müsse Kunst folglich auch politisch sein können, sobald sie herkömmliche Wahrnehmungsordnungen übertrete, folgern Rancière wie auch Lehmann. Was Rancière jedoch kritisiert ist eine im herkömmlichen Sinne als politisch verstandene Kunst, die direkt die Welt zu verändern versucht, sowie Kunst als reine Unterhaltung, die Dissens vermeidet. Auch Lehmann distanziert sich in dieser Hinsicht von moralisierenden oder propagandistischen Diskursen am Theater. Nach Lehmann kann in Bezug dazu nichts „fragwürdiger sein als der Rekurs auf etwas wie das ‚natürliche‘ Moralempfinden.“¹⁹⁸ Moralischer Diskurs mache das Publikum zum Richter „statt ihn – was die eigentliche Chance des ästhetischen Diskurses wäre – die schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteils erfahren zu lassen.“¹⁹⁹ Doch abseits von „vielleicht korrekten aber völlig schablonisierten Diskursen“ zu aktuellen politischen Themen, könne Theater nach Lehmann auch Politik sein.

Um noch einmal zusammenzufassen, findet Politik für Rancière statt, wenn gängigen Weltordnungen ein Prinzip der Gleichheit entgegengesetzt wird. Sie ist die Verwischung von gesetzten Grenzen. Dieses Prinzip lässt sich auch auf ästhetische Formen übertragen. Kunst, die traditionellen Formen der Wahrnehmung eine neue Ordnung entgegensetzt, ist nach diesem Prinzip politisch:

Was die Praxis der Kunst mit der Frage des Gemeinsamen verbindet, ist die zugleich materielle und symbolische Einrichtung einer bestimmten Raumzeit, einer Suspendierung der gewöhnlichen Formen sinnlicher Erfahrung. Kunst ist nicht erst politisch durch die Botschaften und Gefühle, die sie betreffend der Weltordnung transportiert. Sie ist auch nicht politisch, durch die Weise, wie sie die Strukturen der Gesellschaft, die Konflikte und Identitäten der sozialen Gruppen darstellt. Sie ist politisch gerade durch den Abstand, den sie in Bezug auf diese Funktionen einnimmt, durch die Weise, wie sie diese Zeit einteilt und diesen Raum bevölkert.²⁰⁰

Den gängigen Wahrnehmungsanordnungen könne Kunst ein Prinzip der Gleichheit, der Emanzipation entgegen setzen. Die Frage nach Gleichheit stellt nach Rancière „die Hierarchie der sozialen Ordnung, die Zuordnung der Plätze, Räume und Lebensrhythmen in Frage.“²⁰¹ Sie steht aber auch für eine „radikale Gleichsetzung von Allem mit Allem, von Jedem mit Jedem als eben ontologische Voraussetzung für den Dissens als Entstehungsmoment des Politischen“²⁰² und bedeutet folglich auch eine Beliebigkeit,

¹⁹⁸ Lehmann, Hans-Thies: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. – Berlin: Theater der Zeit, 2002, S. 18.

¹⁹⁹ Ebd., S. 19.

²⁰⁰ Rancière, Jacques: 2007, S. 33.

²⁰¹ Rancière, Jacques: 2008(a), S. 13.

²⁰² Ebd., S. 14.

Gleichgültigkeit und Unterschiedslosigkeit. Folglich müsste eine ‚kritische‘ Kunst auch eine Gleichgültige sein.²⁰³

Für Rancière ist die Kunst an sich schon prädestiniert, um in ihrem Aussetzen der Alltagsordnung politisch zu wirken. Dazu bezieht er sich auf das dritte Buch von Platons *Staat*. Hier ist der Künstler in seiner Tätigkeit ein Doppelwesen, nicht Arbeiter und nicht Gelehrter. Er verwischt die Grenzen einer Aufteilung des Sinnlichen, in der jeder Bürger bloß eine Tätigkeit ausführen sollte.²⁰⁴ Die Kunst macht die Aufteilung des Sinnlichen und seine Form öffentlich, indem sie gegenüber den alltäglichen Arbeitsprozessen einen Ausstieg, eine Aussetzung bedeutet. Mit Lehmann kann ergänzend betont werden, dass nur die Unterbrechung des Regelhaften die Regel zu sehen gibt.²⁰⁵ Lehmann beleuchtet die Wahrnehmung im Theater von zwei Seiten. Auf der einen Seite liege die semantische Ebene, auf der anderen die „spezifisch ausgezeichnete Situation“.²⁰⁶ Diese besondere Situation, die typische Theatersituation, hat sich historisch entwickelt und etabliert und reproduziert somit (wie der oben erwähnte Körper) eine bestimmte Kultur beziehungsweise ein System. Politisch wird das Theater nach Lehmann, wenn dieser zweite, situative Aspekt des Theaters vor dem ersten hervortrete. So geschieht es beim postdramatischen Theater, welches oft selbstreflexiv die eigene Form thematisiere oder revolutioniere. Dieser Aspekt des postdramatischen Theaters sei der „Ort der Frage“,²⁰⁷ ein Ort, der die Gegenwart in Frage stellt und sie somit auch auseinanderbricht.

Die Vermutung liegt nahe, dass das Politische insofern ins Spiel kommt, als eine Überwindung der Schau- und Höranordnung zugunsten einer Exploration des situativen Aspekts erfolgt – ein wesentlicher Aspekt postdramatischer Theaterästhetik.²⁰⁸

Diese Neuordnung des Raums – ob körperlich-materiell oder symbolisch – sei also das Politische der Kunst. Durch veränderte Form in der Kunst sollen neue Perspektiven geschaffen und Wahrnehmungsgewohnheiten bewusst gemacht werden. „Die Politik spielt sich hier in der Beziehung von Bühne und Saal, in der Bedeutung des Körpers des Schauspielers, im Spiel von Nähe und Distanz ab.“²⁰⁹

²⁰³ Ebd., S. 15f. Diese Frage wird uns besonders bei Chris Harings Performanceanalyse begleiten.

²⁰⁴ Ebd., S. 66.

²⁰⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: 2002, S. 17.

²⁰⁶ Ebd., S. 14.

²⁰⁷ Ebd., S. 15.

²⁰⁸ Ebd., S. 15.

²⁰⁹ Rancière, Jacques: 2008(a), S. 32.

8. Beispiele aus dem zeitgenössischen postdramatischen Theater

Das weit fassende Thema des ‚Zusammen-Seins‘ scheint, sowohl in der Theorie als auch in der Praxis, am Theater in letzter Zeit vieldiskutiert und ‚im Trend‘ zu sein. Nicht nur einzelne KünstlerInnen, auch einige Theaterhäuser widmeten dem Gebiet theoretische Schwerpunkte in unterschiedlicher Form.²¹⁰ Im Wiener Koproduktionshaus brut in etwa wurde mit Beginn der Wirtschaftskrise 2009 der Themenschwerpunkt *State of the Nation* kuratiert, der sich mit Problemen von Globalisierung, Ausgrenzung, Rassismus und Theater beschäftigte. Im Tanzquartier Wien gab es 2007/2008 die Theoriereihe *Mitsein*, sowie als Kooperation die Podiumsdiskussionsreihe *Reden über Europa*. Auch in der Saison 2009/2010 waren die Begriffe Gemeinschaft und Politik immer wieder Thema am Tanzquartier. Das Schauspielhaus Wien beschäftigte sich 2010 in der Reihe *Die X Gebote* mit dem biblischen Regelwerk und fragte nach der Gültigkeit von Normativierungen für Gemeinschaft heute. Die Wiener Festwochen kehren immer wieder zu Themen wie Ausgrenzung und Migration zurück und auch im Burgtheater kommt das Thema nicht zu kurz: Renè Polleschs Produktion *Peking Opel* etwa, die im Mai 2010 im Akademietheater Premiere hatte, kreist um die Aporie der Gemeinschaft: „Man weiß nicht genau, wovon gesprochen wird. Das ist Absicht. Es geht um die Unmöglichkeit der Kommunikation.“²¹¹

Im Folgenden wurden nun drei Beispiele ausgewählt, die anhand der erarbeiteten Theorien zum Begriff der Gemeinschaft und des postdramatischen Theaters²¹² diskutiert werden sollen. Die Beispiele sollen aufzeigen, auf welche unterschiedlichen Arten der Begriff der Gemeinschaft in künstlerisches Schaffen integriert werden kann.

Die gewählten Beispiele lassen sich einbetten und interpretieren innerhalb eines Diskurses über Gemeinschaft, produzieren diesen aber auch aktiv mit. Das künstlerische Schaffen postdramatischer Theaterpraxis ist als Teil der postmodernen Welt meist auch gleichzeitig Selbstreflexion und Partizipation im philosophischen Diskurs. Das Postmoderne, betont Josephine Fenger, ist im künstlerischen Diskurs zugleich Objekt und Reflexion, Thema und Perspektive.²¹³ Somit bekommt auch die enge Zusammenarbeit von Theorie und Praxis einen neuen Stellenwert und jedes Kunstwerk scheint sich seine eigene Theorie zu schaffen. Nach Lyotard ist ein wesentlicher Aspekt der modernen Welt die Infragestellung ihrer selbst:

²¹⁰ Ich beziehe mich hierbei vor allem auf Produktionen, die in den letzten Jahren in Wien zu sehen waren.

²¹¹ www.nachtkritik.de, Zugriff: 4. November 2010.

²¹² Ob die hier diskutierten KünstlerInnen ihre Arbeiten selbst als ‚postdramatisch‘ bezeichnen würden ist fraglich. Da Einordnungen zu bestimmten ‚Genres‘ in der zeitgenössischen Kunst jedoch immer mehr verschwimmen und sich in den Beispielen zahlreiche Elemente postdramatischer Aufbrechung und Selbstreflexion finden, wurde die folgenden Produktionen als ‚Beispiele aus dem zeitgenössischen postdramatischen Theater‘ gewählt.

²¹³ Vgl. Fenger, Josephine: Tendenzen der Tanzanalyse und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Tanzästhetik am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts. – München: epodium Verlag, 2009, S. 120.

Modernity, in whatever age it appears, cannot exist without a shattering of belief and without discovery of the 'lack of reality' of reality, together with the invention of other realities. (...) A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determining judgement, by applying familiar categories to the text or to the work.²¹⁴

Dass sich jedes Kunstwerk seine eigene Theorie produziert, scheint typisch für die Postmoderne, genauso wie sich jedes Individuum in der heutigen Welt seinen eigenen Sinn schafft. Eine enge Beziehung zwischen Theorie und Praxis ist hier gefordert, schon aufgrund der sich schnell ändernden Bedingungen und ‚Trends‘ künstlerischen Schaffens. Diese enge Verbindung macht es auch so spannend, den Begriff der Gemeinschaft anhand praktischer Beispiele zu analysieren. Viele der im ersten Kapitel vorgestellten Theorien zum Gemeinschaftlichen tauchen in aktuellen Produktionen auf, werden getestet und weiterentwickelt.

Da postdramatisches Theater als unwiederholbares Ereignis, als stets veränderbarer Prozess charakterisiert wird, verlangt die analytische Auseinandersetzung damit nach anderen Methoden als eine Aufführungsanalyse dramatischer Inszenierungen. Bei der Analyse von postdramatischem Theater ist zu berücksichtigen, dass man im hier vom Modus der Repräsentation weg und hin zu einem Modus der Selbstreferenzialität rückte. Das bedeutet, der Körper ist nicht nur als ein zeichenhafter, sondern auch in seiner materiellen Funktion zu sehen. Körper und Sprache fungieren als Material. Fischer-Lichte betont aber auch:

Daraus läßt sich allerdings nicht der Schluß ziehen, daß die Bewegungen des Performers vollkommen desemantisiert seien. Sie bedeuten vielmehr das, was sie vollziehen (...). Sie sind in diesem Sinne selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend.²¹⁵

Für eine Analyse postdramatischen Theaters, wie auch für eine Analyse gegenwärtiger Tanz- und Performancekunst gilt, dass die ZuschauerInnen vor allem den Moment und seine Wirkung erleben und die Konzentration weniger auf Zeichen und deren Interpretation erfolgt. Ein besonderes Augenmerk wird in den folgenden Beispielen auf die Wahrnehmungssituation der ZuschauerInnen gelegt, deren Rolle im zeitgenössischen postdramatischen Theater oft in der aktiven, selbstbestimmten Teilnahme besteht.

Weil in vielen postdramatischen Produktionen die subjektive Wahrnehmung und der individuelle Umgang mit den gemachten ästhetischen Erfahrungen stärker zählt als die rein semiotische Interpretation der Geschehnisse, bedeutet Schreiben über postdramatisches Theater nach Isa Wortelkamp²¹⁶ besonders, auch sich selbst in der Analyse mitzureflektieren. In diesem Sinne gilt es, die eigenen Rezeptionsmuster zu hinterfragen und

²¹⁴ Lyotard, Jean-François: The Postmodern Condition. A Report on Knowledge. – In: Performance Analysis. An introductory coursebook. Hrsg. C. Counsell und L. Wolf. London: Routledge, 2001, S. 51f.

²¹⁵ Fischer-Lichte, Erika: 2004, S. 145.

²¹⁶ Vgl. Wortelkamp, Isa: Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung. Hrsg. G. Brandstetter. – Freiburg, Berlin: Rombach Verlag, 2006.

die subjektive emotionale oder körperliche Wahrnehmung in das wissenschaftliche Arbeiten zu integrieren.

8.1. *White Spot on a Darkroom* von Chris Haring

White Spot on a Darkroom ist eine Performance und Installation, die im Verweilen aller Teilnehmenden in 40-minütiger Dunkelheit besteht. Das Konzept von *White Spot on a Darkroom* wurde vom Choreografen Chris Haring gemeinsam mit der Kulturmanagerin Marlies Pucher erarbeitet. Der Großteil der Performance wird vom Künstler nicht ‚gefüllt‘, wodurch sich die ZuschauerInnen ihre Performance ‚selbst gestalten‘ müssen. Gegen Mitte der 40-minütigen Installation erscheinen Wahrnehmungsimpulse in Form einer Soundinstallation und weißen Lichtstrahlen, die kurzzeitig von der Raumdecke leuchten und dann wieder verschwinden. Auf der Homepage von Chris Haring wird das Konzept folgendermaßen beschrieben:

White Spot on a Darkroom beleuchtet das Konzept des Third Place, das einen neutralen Interaktionsraum außerhalb der Arbeit und Wohnung bezeichnet. Seine BenutzerInnen konsumieren darin Entspannung und Gemeinschaftsgefühl. Toleranz, Höflichkeit und Offenheit gegenüber Anderen und ihren Wünschen und Mitteilungsbedürfnissen lauten hier die Spielregeln. Flexibilität wird gleichermaßen großgeschrieben – schließlich handelt es sich bei diesen Third Places um Räume auf Zeit: Menschen, die sie aufsuchen, werden sie in jedem Fall auch wieder verlassen. Sie sind beweglich, zum Teil labil. Ihre Offenheit und permanente Veränderbarkeit führen manchmal zu Unsicherheit. Wie erfolgen unter solchen Bedingungen Begegnung und Interaktion?²¹⁷

Was während der Performance in solch einem abgedunkelten Raum passiert, ist als subjektiv und nicht wiederholbar auch schwierig zu analysieren. Jede einzelne Performance hat ihren eigenen Rhythmus und ihre Dynamik, die jeweils von den ZuschauerInnen abhängt. Neben der persönlichen Teilnahme an der Performance im Mai 2009 im Tanzquartier Wien wurde als Material deswegen auch ein anschließendes Publikumsgespräch mit dem Künstler Chris Haring und dem Kulturtheoretiker Andreas Spiegl zur Hand genommen. Daneben gibt es zur Performance einige Pressestimmen, die Website von Chris Haring²¹⁸, sowie das Programmheft.

Die Performance wurde gewählt, weil die befristete Anwesenheit einer Gruppe fremder Menschen im Dunklen auch im Hinblick auf den Begriff der Gemeinschaft interessant scheint. Wie lässt sich solch eine Situation definieren? Was passiert mit und zwischen den Mitgliedern dieser Gruppe, wie verhalten sich die Teilnehmenden zueinander?

²¹⁷ <http://www.liquidloft.com/index2.php?p=4&id=32>, Zugriff: 7. März 2010

²¹⁸ Ebd.

8.1.1. Beschreibung

White Spot on a Darkroom begann mit dem Eintreffen des Publikums im Foyer, das dort, nach einer kurzen Einleitung des Künstlers, in drei Gruppen aufgeteilt wurde. Diese drei Gruppen des ungefähr 50 Personen umfassenden Publikums wurden zu verschiedenen Zeitpunkten und von verschiedenen Eingängen in den Theaterraum geführt. Dieser ‚Darkroom‘ war ein vollkommen abgedunkelter Raum, in dem die TeilnehmerInnen nicht wussten, wie viele Personen im Raum waren, wie groß der Raum war und ob die anderen Gruppen in den selben Raum gebracht worden waren. Für die Gesamtdauer von 40 Minuten blieb der Raum schwarz, wobei eine laute Soundinstallation gegen das (gefühlte) letzte Dreiviertel der Performance und kurz aufflackernde weiße Lichtspots die einzigen Einflüsse des Künstlers auf den Verlauf bildeten. Die ‚BesucherInnen‘ konnten sich im Raum frei bewegen und äußern, wodurch die Geschehnisse der Performance zum Großteil vom Publikum geprägt wurden. Verbrachten beispielsweise die Teilnehmenden der Generalprobe die Dunkelheit fast ausschließlich in Stille, wurden bei einer anderen ‚Aufführung‘ etwa laut Gespräche geführt, Kontakte geknüpft, aber auch vom Publikum immer wieder zur Ruhe ermahnt. So konnte sich jede Besucherin und jeder Besucher die Performance individuell gestalten und frei entscheiden, ob sie oder er redete oder schwieg, sich im Dunkeln bewegte, stehen blieb oder sich hinsetzte. Manche TeilnehmerInnen sahen die Performance als Angebot, mit sich allein in der Dunkelheit zu sein. Andere reagierten gegensätzlich und begannen, diese Leere zu füllen durch Bewegung oder Sprache. Viele TeilnehmerInnen lachten, riefen sich zu, suchten tastend und rufend nach Bekannten oder lernten neue kennen. Andere tasteten sich still durch den Raum oder setzten und stellten sich ruhig hin. Einige schienen von der Dunkelheit gelangweilt, andere das Aussetzen jeglicher visueller Eindrücke zu genießen und sich durch den Lärm der Beteiligten gestört zu fühlen. Immer wieder gab es ‚Psst‘-Rufe von Teilnehmenden, die Stille verlangten.

Minimale Handlung oder ‚Input‘ war bei *White Spot* gegeben: das Hereinbringen des Publikums in den Raum von verschiedenen Seiten und zu verschiedenen Zeiten, was kurze Momente der Desorientierung bewirkte, bis man bemerkte, dass alle Beteiligten im selben Raum waren. Weiters gab es einen akustischen ‚Input‘ durch eine Soundinstallation. Gegen Ende tauchten jene titelgebenden ‚White Spots‘ auf, die von den ZuschauerInnen auch performativ genutzt wurden – einige Personen spielten mit ihren Händen im Licht.

Außer den genannten Impulsen fand kein visuelles oder akustisches ‚Angebot‘ statt, keine ‚Handlung‘. Am Ende ging nicht das Licht an, sondern es öffnete sich eine Tür, manche Personen verließen den Raum sofort, manche erst später.

8.1.2. Publikumsgespräch

Die Performance wurde im Tanzquartier im Rahmen der Themenreihe *Insel Nr. 9 - Instruktionen verraten. Über prekäre Handlungsanweisungen* gezeigt. Die Überlegung hinter dieser *Insel* war, dass es im Proben- und Aufführungsprozess von Tanz und Performance für KünstlerInnen sowie Publikum immer auch um Instruktionen, um Vorschriften geht. Bei *White Spot* gab es nur wenige solcher ‚Handlungsanweisungen‘, weder für Publikum, noch für KünstlerInnen. Die einzige Instruktion bestand im Ausharren in der Dunkelheit. Die Anordnung war weiters, mit sich selbst zu sein – zu dürfen oder zu müssen.

Im Publikumsgespräch mit Chris Haring und Andreas Spiegl, im Anschluss an die Performance, wurden unterschiedliche Erfahrungen und Perspektiven ausgetauscht, die den vorliegende subjektiven Bericht hoffentlich ergänzen können.

Chris Haring betonte im Publikumsgespräch, dass in der Theatersituation immer eine Hierarchie besteht und dass *White Spot* mit der Aufhebung dieser Hierarchien experimentieren will. Haring war daran interessiert, was passiert, wenn jeglicher Einfluss auf das Publikum wegfällt und PerformerInnen und Publikum bloß gemeinsam koexistieren, wenn beide Teile den gleichen Raum und die gleichen Rechte besitzen und kein Beteiligter eine bestimmte Rolle einnehmen muss.

Die BesucherInnen, die aktiv an der Diskussion teilnahmen, teilten sich grob in zwei Gruppen. Einige waren verärgert, weil sie das Angebot der Dunkelheit alleine und in Ruhe erleben wollten und sich durch die Kommunikation der lauterer TeilnehmerInnen gestört gefühlt hatten. Andere wiederum hatten das Angebot nach einem Freiraum auf ‚geselligere‘ Art und Weise wahrgenommen. Was in diesem Fall in der Performance passierte – Getratsche, Gelächter, Kommunikation und Kennenlernen – fasste der Kulturtheoretiker Andreas Spiegl im Publikumsgespräch mit dem Begriff der ‚Institutionalisierung‘ zusammen. Das Ausfüllen der Leere des ‚Darkroom‘ durch die Handlungen des Publikums führte bei Spiegl zu dem Schluss, der Mensch halte die dunkle Leere nicht aus und würde vermutlich den Drang spüren, eine Leerstelle wie in der Performance mit Kommunikation, ‚Mit-Teilung‘ zu füllen.²¹⁹

8.1.3. *White Spot on a Darkroom* und ‚das Politische an der Dunkelheit‘

Wie erwähnt, wurde *White Spot* im Rahmen der Tanzquartier-Insel Nr. 9 – *Instruktionen verraten* produziert, die sich in theoretischer Weise mit der Hierarchie im Aufführungsprozess beschäftigte. Sei es bei Tanz, Performance, Theater oder Installation – ein performatives

²¹⁹ Vgl. Haring, Chris: Publikumsgespräch zur Performance *White Spot on a Darkroom*. Tanzquartier Wien, 26. März 2009. DV-Mitschnitt.

Ereignis ist immer in eine Hierarchie in der Kommunikation eingebunden, weil das Sein nur im Mit-sein stattfindet und folglich auch Trennung, Struktur benötigt. Meist handelt es sich in der Theatersituation um eine traditionell etablierte Situation, die genau festlegt, welche TeilnehmerInnen welche Aufgabe erfüllen. Das Publikum ist durch den Erwerb einer Eintrittskarte dazu ermächtigt, der Aufführung beizuwohnen und seine Meinung zu äußern. ZuschauerInnen haben aber auch die Pflicht, zur meisten Zeit still zu sein, sollten nicht essen, trinken oder rauchen, nicht telefonieren oder laut reden, weiters möglichst nicht aufstehen, sondern sitzen bleiben. Das Publikum befindet sich dadurch in einem System mit bestimmten Regeln und Normen, die allgemein bekannt sind und darum auch selten reflektiert werden. Den KünstlerInnen sind andere Aufgaben und Regeln zuteil: Sie müssen oder dürfen laut sprechen und sich bewegen, verlassen in ihrer Rolle die Bühne und betreten sie wieder. Manchmal ist von den PerformerInnen oder von der Rolle verlangt, zu trinken, zu essen oder zu rauchen. Fast öfter noch, zu schreien oder zu weinen. Durch den größeren Handlungsraum sowie durch den vermeintlichen ‚Wissensvorsprung‘ über die Handlung wird den KünstlerInnen oft eine Autorität gegenüber dem Publikum zugeschrieben. Nicht nur, wie die Handlung enden wird, sondern auch, auf welche Weise diese Handlung inszeniert sein wird, was bei einer Performance geschieht etc., haben die KünstlerInnen dem Zuschauer als Wissen voraus. Dieses Wissen, verbunden mit Talent und der institutionellen Befähigung (dem Engagement) teilt den KünstlerInnen innerhalb der Theatersituation eine andere Rolle zu. Es befähigt sie, aktiv am Geschehen teilzunehmen. Doch auch sie befinden sich innerhalb der Aufführung in einem geregelten System, in einer Hierarchie.

White Spot war ein Experiment mit den Folgen einer totalen Aufhebung jeglicher Hierarchien im Aufführungsprozess. Alle Beteiligten, so auch Chris Haring, waren im Hinblick auf die ‚Handlung‘, gleichermaßen unwissend und konnten in gleicher Weise auf das Geschehen Einfluss nehmen (bis auf das Element der Soundinstallation und die ‚White Spots‘). Die Performance oder Installation war als ein Angebot an die Freiheit der Bewegung, Gestaltung und Kommunikation der ZuschauerInnen gedacht. Ob und auf welche Art diese das Angebot nützten, blieb immer wieder von neuem ein Risiko. Es gab keine DarstellerInnen oder PerformerInnen und auch keine ZuseherInnen in dieser Form. Die Position des Zusehenden wurde durch die vollkommene Dunkelheit ‚obsolet‘. Alle Beteiligten befanden sich sowohl in der Position der aktiv Handelnden, als auch der passiv Wahrnehmenden. Bedeutete dies vollkommene Gleichheit?

Zur Beschäftigung mit dieser Frage soll an den Begriff der Gleichheit bei Rancière erinnert werden. Gleichheit ist bei Rancière ein Wert, der zwar als Orientierungspunkt im Handeln dienen, ähnlich einer Utopie aber nie erreicht werden kann. Während die Art, wie unsere Welt geregelt und strukturiert ist, die ‚Aufteilung des Sichtbaren‘, meist unreflektiert bleibt, ist

es nach Rancière ein politischer Akt, dieser ‚Aufteilung‘ das Prinzip der Gleichheit entgegenzusetzen.

White Spot hebt durch den Entzug der visuellen Wahrnehmung auf radikale Weise die Grenzziehung zwischen ZuschauerInnen und PerformerInnen auf. Durch diese Aufhebung der Grenzen macht die Performance die Konstruiertheit typischer Theatersituationen bewusst und bietet die Möglichkeit zu einer freien Nutzung des Raumes. Der traditionell etablierten Wahrnehmungsanordnung im Theater wird das Prinzip der ‚Freiheit, Gleichheit und Dunkelheit‘ entgegengesetzt. Die Performance stellt gängige Strukturen und Wahrnehmungsanordnungen nicht bloß in neuer Weise zusammen. Sie stellt für begrenzte Zeit die Utopie der vollkommenen Gleichheit her – und damit in Frage. In dieser Situation, in dieser Freiheit ermöglichenden, vollkommenen Dunkelheit, kann mit Rancière und Lehmann auf das Politische verwiesen werden: angewöhnte Wahrnehmungsmuster und Rollen im Theater werden befragt, Grenzen aufgehoben und die Partizipation des Publikums so stark erweitert, dass sich jedes Individuum seine Performance selbst gestalten kann und muss.

Wie oben erwähnt, ist zu betonen, dass ‚vollkommene Gleichheit‘ als Utopie nicht erreicht werden kann. Vielmehr könnte ohne Hierarchie, ohne Instruktionen, also dem unterschiedlichen Wissens- oder Erfahrungsstand von zwei Gegenübern auch kein Austausch, kein Gespräch, keine Kunst stattfinden. Gleichwie ohne Trennung auch kein Gemeinsames existieren kann, findet ohne Unterschiedlichkeit und Hierarchie auch keine Kommunikation statt. In dieser Hinsicht ist jede Form von Kommunikation in eine gewisse Hierarchie eingebettet. Jede Art von Kommunikation lotet den eigenen und den fremden Standpunkt, Verhalten, Aussehen, Bewegung, gesellschaftlichen Stand etc. aus, ob bewusst oder unbewusst.

Das Publikum zieht Nutzen aus dieser Hierarchie in der Kommunikation und der vermeintlichen ‚Autorität‘ der KünstlerInnen. Ohne Diversität, ohne unterschiedliche Ebenen im Wissen könnte das Publikum auch nicht vom Theaterbesuch profitieren. Das Publikum will im Theater eine Erfahrung machen. Eine solche wird bei *White Spot* natürlich geboten, jedoch experimentiert Haring mit den Folgen utopischer Gleichheit: Alles, was Theater, Choreographie oder Performance sonst ausmacht, wird ausgeblendet. Die Performance betont durch die Gleichheit der üblichen theatralischen Mittel die Handlungsmacht und Aktivität des Publikums.

Die gemeinsame Koexistenz ohne jegliche Hierarchie, als 40-minütige Utopie, erinnert auch an die Aporie der Gemeinschaft nach Derrida: Man ist Individuum in einer Masse, kann die anderen zwar hören oder stößt unabsichtlich zusammen, weiß, dass es eine Außenwelt gibt, der es genauso geht wie einem selbst – sie ist im Dunkeln. Man kann diese Außenwelt aber

nie vollständig erfassen. Man kann nie den Anderen ‚erkennen‘ im Sinne von Derrida.²²⁰ Die Existenz der Welt und der anderen Individuen wird reduziert gesehen und alles Wahrgenommene ist ‚immanente Welt des Ichs‘, Originalerfahrung. Der Andere kann nie als Originalerfahrung ‚gegenwärtigt‘ sondern immer bloß ‚vergegenwärtigt‘ werden. Diesen Vorgang benennt Derrida als ‚Geheimnis‘, weil der Andere immer fremd bleiben wird und nie auf die gleiche Weise wahrgenommen werden kann wie das ‚Ich‘. Die Situation, im vollkommenen Dunkel mit Anderen zu ‚ko-existieren‘, entspricht diesen Überlegungen in künstlerischer Weise, in der gemeinsamen Teilung der Einsamkeit.

8.2. WE von Amanda Piña und Daniel Zimmermann (nadaproductions)

Die Performance *WE* wurde 2008 von Amanda Piña und Daniel Zimmermann (nadaproductions) entwickelt und gastierte in den letzten Jahren auf mehreren Bühnen Europas, unter anderem in London und Frankfurt. Als Material stehen neben der Teilnahme im Juni 2009 im brut im Konzerthaus die Informationen der nadaproductions-Homepage sowie Kritiken zur Performance zur Verfügung.

Die Thematik des ‚Selbst‘, des ‚Wir‘ oder des ‚Anderen‘ wurde in den letzten Jahren bei Amanda Piña und Daniel Zimmermann immer wieder aufgegriffen und läuft im Rahmen einer seit 2008 andauernden künstlerischen Untersuchung unter dem Titel *socialmovement*, „die sich damit auseinandersetzt, wie individuelle Körper und Bewegungen Auskunft über soziale, politische und ökonomische Verhaltensweisen geben.“²²¹

So sind bereits Choreografien von Piña mit den Titeln *YOU* und *SELF* herausgekommen und die Nachfolgeproduktion von *WE* wurde *THEM* betitelt und im Sommer 2009 gezeigt. Auch die aktuellste Produktion aus dieser Reihe, *IT* (2010), steht im Zusammenhang mit dem Thema.

Im Hinblick auf eine Verknüpfung mit dem Begriff der Gemeinschaft soll genauer auf das in der Performance präsentierte ‚Wir‘ eingegangen werden.

8.2.1. Beschreibung

Die Choreografin Amanda Piña und der Multi-Media-Künstler Daniel Zimmermann beschäftigen sich in *WE* mit dem Gedankenprozess des Publikums, indem die ZuschauerInnen ‚life‘ auf eine Leinwand gespiegelt werden. Somit sitzen die ZuschauerInnen

²²⁰ Siehe Kapitel 5.1.3. in der vorliegenden Arbeit.

²²¹ <http://tqw.at/de/programm?date=22.10.2010>, Zugriff: 24. September 2010

für die gesamte Dauer der Performance sich selbst, ihrer eigenen Präsentation gegenüber. Gedankenblasen²²², wie sie aus Comic-Heften bekannt sind, werden über dem Publikum auf die Leinwand projiziert. Gedanken, die den Köpfen der einzelnen ZuschauerInnen während der Performance entspringen könnten, werden so den einzelnen Personen ‚angedichtet‘, wie in der ersten Abbildung unten ersichtlich.



Abb. 1: Aufführungssituation von *WE*, Austrian Choreographic Platform '09



Abb. 2: *WE* im Wiener Burgtheater Kasino

²²² In einer Pressekritik zur Performance werden diese ‚Gedankenblasen‘ als „comic-like thought-bubbles“ beschrieben (<http://nada-productions.blogspot.com>, Zugriff: 27. September 2010)



Abb. 3: WE in London, Southbank Centre

Gedanken wie „wow, i'm really good looking today“²²³, „did i turn off my phone?“²²⁴, aber auch theatertheoretische Überlegungen wie „the end of representation!“²²⁵ tauchen über dem Publikum auf und formen eine spezielle Dramaturgie. Wie das Gesamtbild der Performance jedoch aussieht, ist zum Großteil vom Publikum, etwa von der Anzahl der ZuschauerInnen oder von deren individuellen Handlungen abhängig.

8.2.2. WE und das „singulär plurale Sein“²²⁶

Wie im Laufe der Arbeit formuliert, heben Performances und postdramatische Theaterproduktionen in vielen Fällen die Materialität des Körpers im Gegensatz zu Bedeutung und Repräsentation der Handlung hervor. Bei WE jedoch befinden sich keine Körper auf der Bühne. Im ‚Rampenlicht‘ der Bühne steht das projizierte ‚Wir‘ der ZuschauerInnen und KünstlerInnen, sowie deren Gedankenprozess. In einer Kritik wird WE folgendermaßen beschrieben:

In "WE" gibt es keine Performer und Performerinnen, dafür aber einen großen Protagonisten: den Gedankenprozess des Publikums. Piña und Zimmermann erweitern den Publikumsbegriff, indem sie das Publikum zu Performern und Performerinnen machen, ohne dass Angst vor Publikumsbeteiligung oder performativen Übergriffen nötig wäre - vielmehr darf man sich entspannt zurücklehnen, unbeschwert in einer neuen Rolle kennenlernen und auf der Welle der Gruppendynamik surfen.²²⁷

²²³ <http://nada-productions.blogspot.com>, Zugriff: 10. April 2010.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Vgl. Nancy, Jean-Luc: 2004.

²²⁷ www.choreographicplatform.at, Zugriff: 7. April 2010

Im Theater sind das Publikum und die KünstlerInnen unabdingbare ‚Elemente‘ der Theatersituation. Sie teilen sich den gemeinsamen Raum, sie ko-existieren und haben gleichermaßen Anteil am künstlerischen Prozess. *WE* macht die Ko-Existenz dieser Gruppe zum Ausgangspunkt eines Experiments über die möglichen Gedanken des Publikums bei der Betrachtung derselbigen Performance.

Bei *WE* wird diese vereinte Gruppe aus ZuschauerInnen und KünstlerInnen sich selbst präsentiert, stellt aber auch diese Präsenz erst her. Dieses ‚Wir‘ ist betrachtendes Subjekt und betrachtetes Objekt zugleich. Das Publikum ist damit ‚gezwungen‘ oder ‚aufgefordert‘, sich selbst mitzureflektieren, da es Performer und Zuseher, Gegenstand und Kritiker der Performance zugleich ist.

Mit der Auflösung der traditionell etablierten Dichotomie von PerformerInnen oder SchauspielerInnen und ZuschauerInnen erfolgt bei *WE* auch eine Neudefinition der Publikums-Teilhabe. Dieses partizipiert am Ereignis durch ihre Präsenz als ZuschauerInnen, der Akt des Zusehens an sich wird zum eigentlichen Bühnengeschehen. Zuschauen ist immer auch ein Handeln, doch bei *WE* wird der Wahrnehmungsprozess des Publikums zum ‚Hauptakteur‘ erklärt. Ohne Wahrnehmung und Präsenz des Publikums wäre die Performance nicht möglich.

Wie oben beschrieben sind „comicähnliche Gedankenblasen“²²⁸, die abwechselnd über den Köpfen der ZuschauerInnen auftauchen und wieder verschwinden, ein wesentliches Element von *WE*. Die Projektion der Gedankenblasen, die für jede Aufführung von *WE* festgeschrieben ist, würde ohne die Präsenz der Gruppe im Bild ihren Sinn, ihr Bedeutung verlieren. Durch die Abhängigkeit der Performance von der Erscheinung des Publikums zeigt sich bei *WE* die Unwiederholbarkeit des performativen Ereignisses. Im fixierten Text der Gedankenblasen offenbart sich jedoch auch die Wiederholbarkeit, der Werkcharakter der Aufführung. Wie mit Lehmann in Absatz 6.5. erörtert und bei *WE* besonders signifikant, liegt zwischen Ereignis- und Werkcharakter von Theater und Performance ein Widerspruch, ein Spalt, der nicht geschlossen werden kann. Mit dieser Widersprüchlichkeit beschäftigen sich Piña und Zimmermann auf spielerische, experimentierfreudige Weise.

Mit einem hohen Maß an Selbstreflexivität werden dem rezipierenden Individuum persönlich, sowie der Gruppe als ganzer, ein Spiegel vorgehalten. Die präsentierten Gedanken auf der Leinwand sind sowohl individuell und privat, als auch allgemein und öffentlich zu bezeichnen.

Indem die Gedankenblasen auf der Leinwand jeweils über dem Kopf einzelner Personen projiziert werden, sozusagen deren Köpfen ‚entspringen‘, präsentieren sie sich als individuelle und private Gedanken. Als Beispiel solcher Gedanken sind etwa oben erwähnte

²²⁸ <http://nada-productions.blogspot.com>, Zugriff: 27. September 2010

„wow, i'm really good looking today“ oder „did i turn off my phone?“ zu nennen. In der öffentlichen Präsentation dieser ‚Gedanken‘ vor der Gruppe liegt nicht nur der humoristische Unterhaltungswert der Produktion, sondern auch eine interessante Referenz auf die Aporie des Mit-seins:

Wie bereits dargelegt ist nach Nancy Präsenz nur im ‚Mit‘, in der Ko-Präsenz denkbar, das ‚Mit‘ wiederum nur durch Teilung und Mit-Teilung möglich. Mit-Teilung und Präsenz sind folglich gleichzeitig als Singularität und Plural, als das Selbst und das Andere, existenziell voneinander abhängig. Diese Abhängigkeit zwischen dem Selbst und dem Fremden, dem Individuum und der Gruppe zeigt sich bei *WE* in dem Widerspruch der ‚Gedanken‘ zwischen dem Privaten, Eigenen und dem Öffentlichen, Anderen. Diese ‚Gedanken‘ sind bei der ‚Aufführung‘ individuellen Personen zugeordnet, bei einer darauf folgenden ‚Aufführung‘ jedoch wird eine beliebige andere Person an der gleichen Stelle sitzen und den Text als Blase über ihrem Kopf lesen. So sind die Gedankenblasen gleichzeitig individualisiert und allgemein. Sie könnten von jedem Menschen gedacht werden. Dieses Changieren zwischen ‚Allgemeinheit‘ und ‚Singularität‘ ist die Basis von Kommunikation und Mit-Teilung, von Mit-sein an sich. Auf dieser ungelösten Situation basiert auch die Kommunikation von Piña und Zimmermann mit ihrem Publikum. Das Lesen der ‚Gedanken‘ auf der Leinwand über den Köpfen anderer Personen erlaubt ein Mit-Verstehen und ein Lachen über das ‚Gedachte‘: Lachen heißt immer auch Verstehen und Erkennen, dies geht nur durch einen gemeinsamen Raum, eine Öffentlichkeit, in der man sich selbst wiedererkennt. Gleichwie das Miteinander immer ausgezeichnet ist durch das ‚Mit‘, das ‚Eine‘ und das ‚Andere‘, so zeigt *WE* das Eigene im Anderen und den Austausch dazwischen.

8.3. Slovene National Theatre von Janez Janša

Die Performance *Slovene National Theatre* aus dem Jahr 2007 beschäftigt sich mit dem slowenischen Konflikt um eine alteingesessene Roma-Familie, die von der Bevölkerung aus dem Dorf vertrieben werden soll. Im Jahr 2009 gastierte *Slovene National Theatre* im brut Koproduktionshaus Wien im Rahmen des Themenschwerpunkts *The State of the Nation*, der die damals beginnende aktuelle Wirtschaftskrise, aber auch Themen wie Europa, Nation oder Grenzen aus theoretischer und künstlerischer Perspektive in Angriff nahm.

Als Analysematerial dienen neben dem Besuch eine Filmaufzeichnung der Performance, das Programmheft und Aussagen von Janez Janša im Anschluss an die Vorstellung. Außerdem gibt es das Textmaterial in englischer Sprache sowie einige Presseartikel auf Janšas Internetseite.²²⁹ Die Aufführung im brut wurde in deutscher Simultanübersetzung gezeigt,

²²⁹ Vgl. www.maska.si, Zugriff: 6. Jänner 2010.

wodurch im Unterschied zu den Vorstellungen in Slowenien zwei DolmetscherInnen auf der Bühne Platz hatten.

In *Slovene National Theatre* gibt es Anknüpfungspunkte an den Begriff der Gemeinschaft auf mehreren Ebenen. Neben der thematischen Ebene zu Problemen des Mit-seins wie Rassismus oder Ausgrenzung soll vor allem untersucht werden, mit welchen Mitteln diese Konflikte auf der Bühne realisiert werden. Janša rekonstruiert die Geschehnisse, die auf realen Begebenheiten basieren, mit Hilfe von Ausschnitten aus Radio- und Fernsehübertragungen.

Im Oktober 2006 spitzt sich zwischen der Bevölkerung im Dorf Ambrus in der Unterkrain und der alteingesessenen Roma-Großfamilie Strojanc ein Konflikt zu. Ausschlaggebend dafür ist laut Medienberichten die Schlägerei eines unbekannten Obdachlosen mit einem Dorfbewohner, wobei der Dorfbewohner ins Koma fällt und der Täter sich am Grundstück der Familie Strojanc einquartiert. Aufgebracht formiert sich schnell eine Bewegung im Dorf, die die Vertreibung der circa 35-köpfigen Familie vom eigenen Grundstück fordert. Als Argument zur Umsiedlung wird die Verschmutzung des Bodens und Grundwassers durch die Familie Strojanc angeführt. Die Bewegung eskaliert und die Masse setzt ein Haus der Strojanc-Familie in Brand, bis der amtierende Innenminister Matej Gosar einschreitet und die Familie überredet, vorübergehend in ein Flüchtlingsquartier auszuweichen. Jegliche Versuche, die Familie in anderen Dörfern unterzubringen, scheitern, da sich in den Dörfern jeweils Bürgerwehren zur Verhinderung dessen formieren. Im Dezember 2006 kehrt ein Teil der Familie nach Ambrus zurück, wobei in der Zwischenzeit einige Hütten, die ohne Baugenehmigung gebaut waren, von der Regierung abgerissen worden sind. Der slowenische Volksanwalt Matjaž Hanžek und andere Kritiker halten der Regierung vor, dass ihr Handeln ein Ende des Rechtsstaates bedeute, weil gegen jedes geltende Recht dem Willen einer aufgeheizten Menge gefolgt wurde. In einem Streit versucht der damals amtierende Präsident Drnovšek, der bisher zum Konflikt Abstand gehalten hatte, die Ortsbevölkerung für die Weihnachtsfeiertage zu einem ‚Waffenstillstand‘ zu überreden. Ein aufgebrachter Mob formiert sich jedoch erneut und verhindert, dass Container als Ersatz für die abgerissenen Hütten angeliefert werden können. Die Lage für die Familie ist über ein Jahr lang von diesen Konflikten geprägt. Mit dieser offenen Problemlage endet die Handlung der Performance.

Laut Berichten aus dem Internet sollen die Strojancs jedoch seit Ende 2007 in der Nähe von Ljubljana wohnen.²³⁰

²³⁰ Informationen über die aktuelle Lage waren in offiziellen Medienberichten allerdings nicht zu finden, sondern bloß in nicht-institutionellen Internetforen. Vgl. http://www.thewip.net/contributors/2007/10/a_gypsy_saga_the_strojanc_famil.html, Zugriff: 10. April 2010.

Die Gruppe der PerformerInnen, die eine Auswahl an realen Life-Aufnahmen der Medien rezitiert, wird als antiker Chor inszeniert. Auf diesen Aspekt des Chors als Kollektiv, als Gruppe, soll näher eingegangen werden.

8.3.2. Beschreibung

Zu Beginn von *Slovene National Theatre* sind die vier PerformerInnen, die den Chor bilden, zwei Frauen und zwei Männer, in einer Reihe zu sehen. Die Männer stehen jeweils links und rechts am Rand, die Frauen in der Mitte. Schlicht und elegant, in weißen Hemden und schwarzen Hosen oder Röcken gekleidet, stellen sie ernste, neutral wirkende Mienen zur Schau und stehen starr auf ihren Positionen. Über ihren Köpfen hängen fünf Bildschirme und jede der vier Personen ist mit einem Kopfhörer ausgestattet. Der fünfte Performer, Janša selbst, ist erst im späteren Verlauf zu sehen. Außer den PerformerInnen sind zwei DolmetscherInnen während der Performance im brut 2009 auf der Bühne, die in einer beleuchteten Dolmetschkabine im Hintergrund sitzen. Sie sind durch eine Glaswand vom Bühnen- und Zuschauerraum getrennt. Jede/r der ZuseherInnen erhält Kopfhörer, durch die sie/er die Simultanübersetzung von slowenisch auf deutsch mitverfolgen kann.

Wie in den Abbildungen 4 bis 6 weiter unten zu sehen, heben sich die Chormitglieder mit ihren weißen Hemden kontrastierend von der dunkel gehaltenen Bühne ab. Der fünfte Performer, in Abbildung 4 am rechten Rand des Bildes stehend, ist schwarz gekleidet, wodurch er zu großen Teilen der Performance nicht sichtbar ist. Bis auf die PerformerInnen und die von der Decke hängenden Fernsehmonitore bleibt die Bühne leer.²³¹

Als Text der Aufführung dient eine Montage aus Aufzeichnungen von Radio- und Fernsehberichten rund um den Konflikt um die Roma-Familie in Ambrus. Dieser Text wird von den PerformerInnen über die Kopfhörer wahrgenommen und dann laut wiedergegeben. Als Anmerkung ist dem Sprechmaterial, das auch im Internet zu finden ist, angefügt:

The material for this performance is structured as a text for a theatre play, with characters, dialogues etc. All characters are real people with the same names and titles or functions and all have actually said what is written here. No words have been added, appropriated or changed. The text has not been (grammatically) proofread and the idea is that it stays this way. Some of the characters were impossible to identify so they are listed as 'anonymous individuals'.²³²

Die Performance teilt sich in 17 Szenen, die zeitlich stark divergieren, und dauert ungefähr eine Stunde und 15 Minuten. Die medialen Aufzeichnungen gehen unter anderem zurück auf Gemeindesitzungen mit lokalen Politikern und BewohnerInnen, in denen die Umsiedelung

²³¹ So lauten auch die technischen Anforderungen auf der Internetseite von Janša als Voraussetzung für zukünftige Gastspielbühnen: „empty, clear stage, no curtains“.
(http://www.maska.si/en/productions/performing_arts/slovene_national_theatre/382/technical_raider.html, Zugriff: 18. Juni 2010)

²³² http://www.maska.si/en/productions/performing_arts/slovene_national_theatre, Zugriff: 13. Jänner 2010.

und der Konflikt besprochen wird; eine blutige Demonstration mit Beschimpfungen und Hasstiraden; Diskussionen mit Roma-Vertretern und der Bevölkerung; sowie Diskussionen mit Innenminister Mate, der die Umsiedelung der Familie bewirkte und ausführlich zu rechtfertigen versuchte. Als die Umsiedelung schließlich erfolgt, kommt das erste Mal die Familie Strojan zu Wort, die von Journalisten über ihre Lage befragt wird. Gegen Ende folgt ein Gespräch von Präsident Drnovšek mit Elka Strojan, der Großmutter, die sich der Umsiedelung erbittert widersetzt. Der Präsident, der in der Oppositionspartei zum damals amtierenden Ministerpräsidenten Janez Janša²³³ war, versucht die Bevölkerung zumindest für die Weihnachtsfeiertage umzustimmen. Das Gespräch endet aber in einem Streit der DorfbewohnerInnen mit dem Präsidenten.

Die Medienaufzeichnungen werden, wie bereits erwähnt, per Kopfhörer den PerformerInnen vorgespielt, die das Gehörte, so vollständig wie möglich – auf slowenisch – wiedergeben. Das Gesagte wird für die ZuschauerInnen wiederum simultan auf Deutsch übersetzt. So ergibt sich eine Kommunikationssituation, in der alle Beteiligten akustische Reize nur durch Kopfhörer wahrnehmen und das Gehörte vorher durch mehrere Wahrnehmungsfilter läuft, bevor es ankommt.

Die Szenenwechsel erfolgen durch Texteinblendungen auf den Bildschirmen, die auch die jeweiligen Rollen der PerformerInnen verkünden. Die Rollen sind für die einzelnen Szenen zwar jeweils fixiert, ändern sich aber im Laufe der Performance. So wird etwa der Bürgermeister des Dorfes in Szene 5 von einer weiblichen Performerin rezitiert, in Szene 7 hingegen von einem Mann. Innenminister Mate wird zu Beginn von einem männlichen Performer wiedergegeben, in der Mitte der Performance, in einer längeren Rede des Innenministers, wird seine Rolle jedoch auf alle vier PerformerInnen aufgeteilt, die seine Sätze manchmal nacheinander, manchmal gleichzeitig übermitteln. In Szene 8 wird Bojan Tudija, Vizepräsident der *Slowenischen Roma Association* von den zwei Frauen gleichzeitig gesprochen, während die zwei Männer am linken und rechten Rand der Reihe sich ihnen zuwenden und für die Dorfbewohner sprechen. So formen die vier PerformerInnen einen Chor, der die Geschehnisse kommentarlos und im Originalwortlaut wiedergibt.

Die vier PerformerInnen bleiben für die Dauer der Aufführung in ihrer Anfangsposition und vollführen nur wenige Bewegungen. In der achten Szene etwa, wenden sich die zwei männlichen Performer den zwei weiblichen in der Mitte zu. Während der Szene der gewaltsamen Demonstration gegen die Strojan-Familie rekonstruieren die PerformerInnen auch das protestierende Pfeifen und Klatschen der DorfbewohnerInnen. In einigen Szenen halten PerformerInnen ihre Hand wie ein Mikrofon vor den Mund, wie auch in Abbildung 4 zu sehen ist.

²³³ Nach dem sich der Regisseur Janez Janša, vormals Emil Hrvatin, gemeinsam mit zwei Künstlerkollegen umbenannt hat.



Abb. 4: Szene einer Dorfversammlung von *Slovene National Theatre*

Eine Sonderstellung nimmt währenddessen die Rolle von Janša ein: Ein leises, unverständliches Murmeln begleitet die gesamte Dauer der Performance. Zu Beginn fällt das Geräusch nicht auf, doch mit fortlaufender Dauer wird bewusst, dass noch eine fünfte Person neben den vier PerformerInnen auf der dunkel gehaltenen Bühne anwesend ist. Janša beginnt seine Performance, für das Publikum nicht sichtbar, rechts vorne am unbeleuchteten Bühnenrand, mit dem Rücken zum Publikum und dem Blick zur Wand. Das leise Murmeln bricht während der gesamten Performance nicht ab und bewirkt eine leichte Unsicherheit, ob es sich bei diesem leisen Hintergrundgeräusch wirklich um einen Teil der Performance handelt. Zu manchen Stellen, wenn die PerformerInnen kurz ihren Redeschwall unterbrechen, tönt es lauter hervor und wirkt wie ein Summen oder Dröhnen. Das ‚Gemurmel‘ stellt sich als die fortlaufende Wiederholung des Wortes ‚tzigani‘ heraus, was einerseits ‚Zigeuner‘, aber auch ‚es gibt keine Zigeuner‘ bedeutet.²³⁴ Im Laufe der Vorführung bewegt sich Janša, leise immer wieder das Wort ‚tzigani‘ murmelnd, den Bühnenrand im Hintergrund entlang. Die gesamte Performance wird von diesem leise murmelnden Mantra begleitet. Am Ende der Demonstrationsszene flackert das Bühnenlicht kurz heller und Janša wird am Bühnenrand zum ersten Mal sichtbar. In der Mitte der Aufführung, parallel zu einer langen Rede von Innenminister Mate, erreicht Janša genau die Mitte des hinteren Bühnenrandes. Auch hier flackert das Licht wieder heller und er wird sichtbar. Gegen Ende der Performance, in der Szene des Streits zwischen Präsident Drnovšek und der Dorfbevölkerung, wird das Murmeln immer lauter und die Figur erreicht den Vordergrund der Bühne. Janšas ‚Figur‘ bildet an dieser Stelle eine gerade Linie mit dem Chor, bleibt jedoch noch in einigem Abstand davon, wie auf Abbildung 5 ersichtlich. In der danach folgenden Szene, in der der Präsident die aus der Vertreibung zurückgekehrte Elka Strojani erneut zum

²³⁴ Siehe Janša, Janez: Transnationale Minderheiten ohne Nationen: Publikumsgespräch mit Janez Janša und Maja Stickler [u.a.] im Anschluss an die Performance *Slovene National Theatre*. brut im Künstlerhaus Wien, 29. April 2009. Mitschrift liegt bei Verfasserin vor.

Übersiedeln drängt, wendet sich Janša dem Publikum zu und nähert sich dem Chor, wie auf Abbildung 6 zu sehen ist.



Abb. 5: Schlusszene von *Slovene National Theatre*: Janša steht in einer Reihe mit dem Chor, behält jedoch einen Abstand

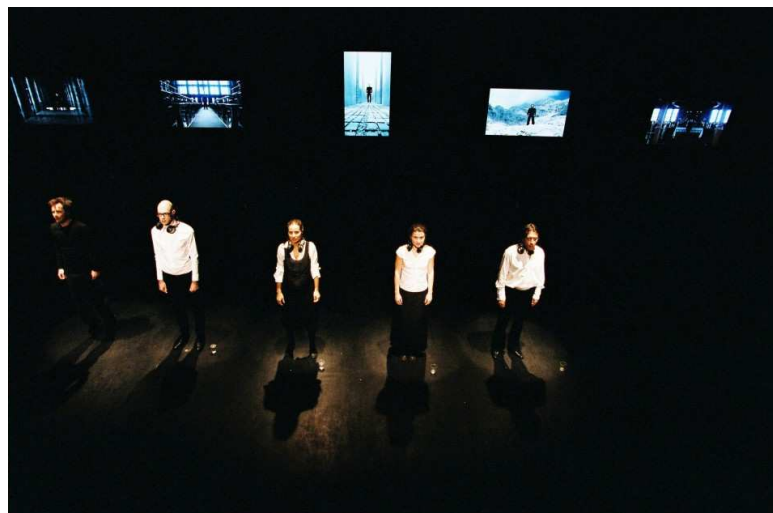


Abb. 6: Schlusszene von *Slovene National Theatre*: Janša hat sich dem Chor angenähert

Die Schlusszene kulminiert in einem kollektiven ‚tzigani-Mantra‘, einem zehnminütigen, durch Lautsprecher verstärkten choralartigen Wortschwall aller fünf PerformerInnen. Das Wort ‚tzigani‘ wird so lange wiederholt, bis es sich in seiner Omnipräsenz auflöst. Durch das immer wiederkehrende Rezitieren scheint es im Sprachgemenge zu verschwinden, um kurz darauf wieder aufzutauchen. Janša beginnt nach fünf Minuten, im Stand auf und ab zu springen. Währenddessen zeigen die Bildschirme wiederum Janša, an slowenisch bedeutsamen Orten, an denen nach Vorurteilen keine ‚Zigeuner‘ anzutreffen sind: eine

Kirche, der höchste slowenische Berg, die Nationalbibliothek, das Parlament und ein Museum.²³⁵ Die Performance endet mit plötzlicher Stille und Dunkelheit.

8.3.3. *Slovene National Theatre* und die „Aufteilung des Sinnlichen“²³⁶

Slovene National Theatre thematisiert Macht und Machtgefälle, sowie die Konstruktion der Welt durch die Medien. Janša reproduziert die mediale Verzerrung der Wirklichkeit auf mehreren Ebenen. Die Wirklichkeit der Ereignisse, die von den Medien vorgefiltert wird, wird von Janša selektiert und von PerformerInnen gehört und auf slowenisch wiedergegeben. Das Publikum rezipiert die Botschaft am Ende des Kommunikationsweges in einer von DolmetscherInnen übersetzten Version, was noch einen zusätzlichen Wahrnehmungsfilter bedeutet. Gleichzeitig neben dieser Befragung von medialer Konstruktion, macht Janša mit seinem ‚Re-voicement‘ einen Versuch von Objektivität, indem er dem Aufnahmetext selbst nichts hinzufügt oder verändert.

Slovene National Theatre basiert zwar auf einem real geschehenen Konflikt, durch die Montage der Medienaufzeichnungen wird die Handlung jedoch als scheinbar zufällige, sinnlos wirkende Aneinanderreihung von Diskussionen und Problemen inszeniert, denen das Publikum mit Ohnmachtsgefühl gegenübersteht.

Während der gesamten Aufführung sind sowohl der Chor, als auch die DolmetscherInnen und das Publikum mit Kopfhörern ausgestattet. Diese spezielle Rezeptionssituation bewirkt eine gefühlte Isolierung der Individuen voneinander. Hier ist jedoch anzumerken, dass diese spezielle Situation durch die Simultanübersetzung entsteht und in der slowenischen Originalfassung nicht auf diese Art gegeben ist. Für ein slowenisches Publikum, das der Performance in der eigenen Sprache und ohne Kopfhörer und Simultanübersetzung beiwohnt, ergibt sich vermutlich eine andere Rezeption. Mit der Übersetzung kommt eine zusätzliche Ebene ins Spiel, die den Blick des deutschsprachigen Publikums auf den slowenischen Staat von Außen mit einbezieht.

Mit der Performance setzt Janez Janša dem sozialpolitischen Problem der Ausgrenzung ein Theater entgegen, das sowohl in Form, als auch im Inhalt politisch sein will. Mit seinem Mix aus Realität, Bühne und Reflexion²³⁷ will Janša, der in seiner Theorie maßgeblich von Rancière beeinflusst ist, das Polizeiliche sichtbar machen. Dies sollen auch zu Ende die Bildschirme mit Orten, an denen vorurteilsbehaftet keine Zigeuner sind (Kirche, Berge, Museum, etc.) zeigen, wie er im Publikumsgespräch nach der Performance erwähnt. Janša

²³⁵ Vgl. http://www.maska.si/en/productions/performing_arts/slovene_national_theatre/, Zugriff: 13. Jänner 2010 sowie <http://www.aksioma.org/sng/index.html>, Zugriff: 13. Jänner 2010.

²³⁶ Vgl. Rancière, Jacques: 2008(a).

²³⁷ Vgl. <http://www.aksioma.org/sng/index.html>, Zugriff: 13. Jänner 2010.

formuliert so die lähmenden Gefühle gegenüber den Geschehnissen, die persönlich nicht beeinflussbar scheinen.

Die Beschimpfungen der Dorfbevölkerung, die in einem ‚neutral‘ wirkenden Gestus der SchauspielerInnen wiedergegeben werden, transportieren die xenophoben Hasstiraden auf eine sachlich wirkende Ebene, wodurch eine Neutralisierung der Worte erreicht wird. Dies könnte ein Weg sein, das Verhalten der Politik darzustellen, die durch ihr Nachgeben im Streitfall eine Legitimation der Vertreibung erreichte. Der Performance wohnt ein Konflikt inne, der aber nicht als dialektisches Drama, sondern in einer Form inszeniert wird, die Handlungsunfähigkeit, Stillstand und Ohnmacht zeigt. Konsens scheint hier eine Unmöglichkeit zu sein, was sich in der starren Haltung der PerformerInnen manifestiert. Die Gruppe der vier PerformerInnen, die die Geschehnisse übermitteln, wird im Programmheft als „antiker Chor“²³⁸ beschrieben. Der Einsatz des „antiken Chors“ als Vermittler der Handlung ist eine interessante Komponente an der Performance, die im Zusammenhang mit dem Begriff der Gemeinschaft einer näheren Untersuchung bedarf. Hierzu soll kurz auf verschiedene Interpretationen des Chors in der Geschichte eingegangen werden:

Der Chor, der in Fest und Kult des antiken Griechenland einen überragenden Stellenwert hatte, was zahlreiche überlieferte Dithyramben zu Dionysosfesten und andere Fragmente zu belegen scheinen, hat im antiken Theater seinen Platz als „eigenständige, vielgestaltige, metrisch komplexe, nicht dramatische, theatrale Gestaltung“.²³⁹ Mit Aischylos bekommt die Tragödie den ersten Protagonisten, der aus dem Chor hervortritt. Das Heraustreten des Protagonisten aus dem Chor wurde in unterschiedlicher Weise gedeutet:

Dieser Schritt, in dem das dramatische Theater des Abendlandes gründet, ist theoretisch unterschiedlich fokussiert worden. Zum einen wird die Geburt des ‚modernen Subjekts‘ wahrgenommen, das mit seiner Loslösung vom Ch[or] eine einzelne Stimme zur Bekundung seines Leids gewinnt und in der Äußerung seines Schmerzes, im Aufschrei, entsteht. Zum anderen wird von Friedrich Nietzsche in der Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik (1872) die Trennungsgewalt dieses Schritts betont, durch den die Individuation, in dionysische und apollinische Anteile gespalten und zwischen ihnen pendelnd, sich mit unsicherem Ausgang vollzieht. Zum dritten wird dieser Schritt als unhintergehbare Niederlage der Ch[or]s gedeutet, der im antiken Drama nur noch eine Teilform bildet und auf der Bühne der gr[echischen] Theaters als ‚kranker Chor‘ erscheint (...)²⁴⁰

Der Chor steht in seiner nicht-dramatischen, kommentierenden Weise außerhalb der Handlung und wurde deswegen etwa in der deutschen Klassik als Sprachrohr des Dichters beziehungsweise der gesamten Menschheit interpretiert. Max Reinhardt wiederum sieht den Chor als ‚idealisierten Zuschauer‘, als eine Masse gegenüber der Masse der ZuschauerInnen und als Repräsentant und Stellvertreter des gesamten Volkes. Bei Einar Schleef erlebt der Chor eine Renaissance. Dieser interpretiert die Einzelfigur als vom Chor

²³⁸ Slovene National Theatre. Programmheft. Hrsg. brut Koproduktionshaus Wien, 2008. Künstlerische Leitung: Thomas Frank, Haiko Pfof.

²³⁹ Haß, Ulrike: Chor. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hrsg. E. Fischer-Lichte [u.a.] – Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005, S. 49.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

ausgeschlossene, der Chor biete jedoch keine Alternative, vielmehr sei er das Rauschhafte, die Droge zur Gemeinschaftsstiftung. Die Verwendung des Chors bei Schleef wurde von Ulrike Haß in einer Richtung gedeutet, die auch für die Diskussion von *Slovene National Theatre* interessant scheint: „Inhaltlich ist die Chorfigur geeignet, denen Auftritt zu verschaffen, die ihrer öffentlichen Stimme beraubt sind“.²⁴¹

In welcher Form jedoch benutzt Janša den Chor? Der vierköpfige Chor in *Slovene National Theatre* kommt nicht zur Ruhe: In emotionsloser Weise spuckt er schwallartig Worte aus, Pfiffe, Rufe, ‚Stimmen aus dem Volk‘. Wütende, romafeindliche Beschimpfungen und endlose Politikerreden, aber auch namentlich genannte Individuen gehen aus dem Chor hervor. Er stellt die Fakten dar, verhilft ihnen, ans Licht zu kommen, stellt aber durch seine starke Bühnenpräsenz (im Vergleich zu Janšas Rolle im Hintergrund) auch das Polizeiliche, die Sichtbaren und Mächtigen in den Vordergrund.

Die Konflikte und Personen werden durch die emotionslose Art ihrer Darstellung entindividualisiert. Die Ereignisse in der Performance sind nicht mit Zeit und Ort angegeben und werden dadurch ihrem historischen Zusammenhang entnommen, auch wenn das Gezeigte auf realen Ereignissen basiert. Dieses Isolieren der Handlung aus individuell-persönlichen und geschichtlichen Zusammenhängen kann auch die Verwendung des Chors in *Slovene National Theatre* erklären: Der Chor als anonyme Gruppe bietet eine ‚neutrale‘ Grundlage für die Wiedergabe der konfliktreichen Handlung. Janšas Chor stellt geschehene Handlungen zwar aus, handelt jedoch nicht selbst, wie der Chor ja auch im ursprünglichen, antiken Sinne nicht die Handlung vorantreibt, sondern begleitet oder untermalte. Die Aufgabe zu handeln, fällt in Tragödie und Komödie üblicherweise dem Protagonisten zu.

Hat Janšas ‚tzigani-murmelnde Figur‘ die Funktion des Protagonisten, der aus dem Chor hervorgeht und aus ihm ausgeschlossen ist? Das künstlerische Tun von Janšas ‚Rolle‘ auf der Bühne, beschränkt sich, wie oben beschrieben, auf die Umrundung des Chors mit großem Abstand, und das irritierende Murmeln des Wortes ‚tzigani‘. Doch kann dabei wirklich die Rede von Handlung sein?

Hierzu soll ein kurzer Blick auf die Definition von ‚handeln‘ geworfen werden. Handlung wird definiert als ein Tun, das materielle oder immaterielle Veränderungen herbeiführt²⁴² und ist neben dem narrativen Teil, der Fabel im herkömmlichen Theater auch das Tun, die Bewegung auf der Bühne, also das künstlerische Handeln. Im traditionellen Sinne wird die Fabel oder der Plot als Konfliktentfaltung zwischen verschiedenen Personen in geschlossener und kausaler Form gesehen. „Auch im postdramatischen Theater können H.[andlung]en jenseits eines narrativen Kontextes oder einer geschlossenen Fabel auf der

²⁴¹ Ebd., S. 52.

²⁴² Vgl. ebd., S. 136.

Bühne eingesetzt werden. Sie sind nicht durch eine Figurenpsychologie motiviert und widersetzen sich durch ihre Hermetik, Simultaneität oder permanente Wiederholung dem Akt der Bedeutungszuweisung.²⁴³

Inwiefern kann Janšas ‚tzigani-Figur‘ als eine Handelnde gesehen werden? Die Figur hält sich die meiste Zeit der Performance im Dunkeln auf, bewirkt durch ihr Murmeln jedoch eine Irritation. Im Gegensatz zum Chor ist Janšas ‚Figur‘ die einzige, die sich im Raum bewegt, am Schluss sogar auf und ab hüpf.

Wie die ‚tzigani‘ Thema und Grund des Streits sind, aber nur wenig Anteil daran haben, spielt auch die ‚tzigani-Figur‘ Janšas nicht mit, sie ist in der Aufteilung des Sinnlichen nur schlecht seh- und hörbar. Janšas Figur symbolisiert das ‚nicht-vorhandene‘, das politisch ohnmächtige und sprachlose. Das Politische findet ohne die Roma statt, sie sind im Raum des Streithandels nicht inkludiert, obwohl sie gleichzeitig zum Mittelpunkt der Debatte gewählt wurden: Sie sind als leise Irritation vorhanden, aber nicht vertreten. Die Roma-Familie hat keinen Ort, sie wird von Dorf zu Dorf geschickt, sie sind nicht anwesend im politischen, gemeinschaftlichen Raum. In ihrer Weigerung, die Häuser zu verlassen, stellt die Großmutter der Strojan-Familie dieser Machtstruktur aber einen Widerstand entgegen.

Janša gibt den Roma eine Stimme, indem er sie nicht psychologisch motiviert darstellt oder auf Mitleid des Publikums abzielt. Er gibt ihnen eine Stimme, indem er sie ‚unterrepräsentiert‘. Janša zeigt die Roma, indem er sie auslässt. Sein Protagonist ist ein nicht-dramatischer, ein ‚nicht-sichtbar-handelnder Held‘.

Mit diesen Mitteln stellt Janša die Frage nach einer zeitgemäßen Tragödie, wie es auch auf seiner Internetseite zur Performance heißt: „The combination of the traditional theatre form with contemporary mediality creates a shattering event and re-opens the question of tragedy in the present day.“²⁴⁴

²⁴³ Ebd., S. 137.

²⁴⁴ http://www.maska.si/en/productions/performing_arts/slovene_national_theatre/, Zugriff: 13. Jänner 2010.

9. Resümee: Postdramatisches Theater als ‚postgemeinschaftliches‘ Theater?

Ziel der vorliegenden Arbeit war, wissenschaftliche Diskurse über den Begriff der Gemeinschaft mit der Theorie des postdramatischen Theaters zu verknüpfen und anhand von Beispielen aus dem gegenwärtigen postdramatischen Theater zu diskutieren.

Resümierend sollen noch einmal einige Fragen und Probleme aufgegriffen und diskutiert werden. Der Absatz 9.1. beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern Parallelen zu ziehen sind zwischen dem zeitgenössischen postdramatischen Theater und den Umbrüchen der postmodernen globalisierten Gesellschaft, inwiefern sich die Veränderungen des Mit-seins im postdramatischen Theater reflektieren. Da postdramatische Theaterproduktionen als ein wesentliches ‚Merkmal‘ beziehungsweise als ‚Methode‘ das Aufbrechen von traditionell etablierten Strukturen, Regeln und Wahrnehmungsformen haben, soll in den Absätzen 9.2. und 9.3. mit den Thesen von Turner, Derrida, Nancy und Rancière auf das Element des ‚Aufbrechens von Strukturen‘ näher eingegangen werden.

In Absatz 9.4. wird die Theorie des postdramatischen Theaters mit Hilfe eines Artikels von Bernd Stegemann noch einmal kritisch befragt. Im letzten Absatz 9.5. soll die Aporie des Gemeinschaftlichen, deren Unlösbarkeit, das Schlusswort bilden.

9.1. Theater als Spiegel der Gemeinschaft?

Eine Frage, die die Arbeit aufgriff, waren die Veränderungen gemeinschaftlichen Seins in der Gesellschaft und deren Reflexion im postdramatischen Theater. Das als ‚traditionell‘ oder ‚konventionell‘ etablierte dramatische Theater, das innerhalb der Gesellschaft nach bestimmten Regeln funktioniert, ging in vergangenen Epochen auf vorhandene kollektive Werte und Normen zurück. Beim postdramatischen Theater lautet hingegen die Regel, dass es keine Regel gibt. Es kann sich nicht mehr in gleicher Form auf einen normativen gesellschaftlichen Kontext beziehen, weil sich dieser in der pluralistischen Demokratie aufgelöst zu haben scheint. Ein gesellschaftliches Fundament, dem ein Regelwerk im Theater entspricht, existiert nicht mehr in gleicher Form wie früher. Natürlich sind Werte, Normen und Strukturen auch für unsere heutige Gesellschaft maßgeblich vorhanden. Sie machen zur Zeit aber eine Veränderung durch. Die aktuellen gesellschaftlichen und gemeinschaftlichen Veränderungen sind dem postdramatischen Theater strukturell eingeschrieben, gleichzeitig vermag es aber auch die Befragung der gegenwärtigen Zustände und Strukturen.

Die dekonstruierenden, experimentellen Formen postdramatischen Theaters sind wesentlich von der Individualisierung und Auflösung von Normen in der Gesellschaft beeinflusst. Von einem Theater politischer Repräsentation und gesellschaftlicher Identitätsfindung sind wir mit gegenwärtigen neuen Theaterformen bei einem Theater der Dekonstruktion von Handlung, kollektiver Repräsentation und formaler Einheit angelangt. Eine Gesellschaft, deren Ontologie die Existenz von Gemeinschaft abgeschafft hat, braucht auch keine gemeinschaftsstiftende Kunst mehr. Postdramatisches Theater setzt Regeln und Normen außer Kraft. Jede Produktion erfindet ihre eigenen Spielregeln, wie auch jedes Individuum seinen Lebensweg nicht mehr von der Gemeinschaft vorgeschrieben bekommt.²⁴⁵

Was das postdramatische Theater verwirft, ist mit den meisten Regeln des traditionellen Dramas vor allem die Tatsache, dass Normen eine allgemeine Geltung haben müssen. Wenn gemeinschaftliche Strukturen, die in der Vergangenheit die Maße und Normen zum individuellen Handeln gesetzt haben, verschwinden, reagiert das Theater, wie auch die Philosophie, auf dieses Verschwinden in spezifischer Weise. Im postdramatischen Theater äußert sich das Verschwinden gemeinschaftlicher Gesellschaftsstrukturen unter anderem in der Dekonstruktion dramatischer Formen.

Von der dekonstruktivistischen Philosophie wurde die identitätsstiftende Funktion, die politische oder religiöse Gruppen boten und als natürliche Zustände präsentierten, als Konstruktion dargelegt. Um diese Veränderungen, und wie sie sich im postdramatischen Theater zeigen, sollte es in der vorliegenden Arbeit gehen.

Wurden früher Konzepte vom Sinn des Lebens von der Religion vorgeschrieben, muss sich das Individuum diesen Sinn nun selbst kreieren. Dem einzelnen Menschen scheinen in dieser heutigen neoliberalen Gesellschaftsform somit wesentlich mehr Freiheiten offen zu stehen. Formen von Identitätsgebung werden heute weniger kollektiv und öffentlich konstruiert, sondern rutschen stärker auf die individuelle, private Ebene.

Doch diese gesellschaftlich errungenen Freiheiten entpuppen sich auch als scheinbare, als determinierte. Wie Rancière in seiner politischen Theorie bemerkt, werden unsere gewohnten Wahrnehmungsformen der Wirklichkeit von der polizeilichen ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ bestimmt und damit eingeschränkt. Normen und Zwänge, die früher von Gemeinschaften auf Einzelne eingewirkt haben, kommen in veränderten, subtileren Formen zum Vorschein.

Wie erwähnt, wird das Phänomen der sozialen Individualisierung und Freiheit begleitet von vorhandenen unsichtbaren Zwängen und unbewussten Strukturen. *White Spot on a*

²⁴⁵ Die neue Freiheit und Individualität ist aber nie eine totale. Gewisse Regeln und Normen sind notwendig, wie jedes ‚Mit-sein‘ durch Trennung entsteht. Genauso wie klassisches Drama oder auch Rituale innerhalb bestimmter Regeln und Grenzen stattfindet, muss auch das postdramatische Theater innerhalb bestimmter Strukturen und mit bestimmten Merkmalen operieren, die von uns ‚Kunst‘ genannt werden.

Darkroom reagiert auf dieses Phänomen, indem es den Spielraum für eine Vielzahl an möglichen Arten zu Handeln offen lässt, jedoch innerhalb eines bestimmten festgesetzten Rahmens bleibt. Die TeilnehmerInnen von *White Spot* können sich zwar innerhalb der Dunkelheit der Performance frei bewegen und äußern, die Rahmenbedingungen (Dauer, Ort, Entzug der visuellen Wahrnehmung) werden jedoch nicht selbst bestimmt. Auch bei *WE* hängt jede der ‚Vorstellungen‘ in ihrer Erscheinung von der Präsenz des Publikums als Gruppe ab, gleichzeitig wird den teilnehmenden Personen aber ein Repertoire an möglichen Gedanken ‚aufgestülpt‘. Die Gedankenblasen sind gleichzeitig privat und öffentlich, das Ergebnis der Performance ist sowohl vorgeformt und entindividualisiert als auch individuell und frei gestaltbar.

Slovene National Theatre hingegen fragt nach den Orten, die Gruppen besetzen können, die nicht an Formen möglicher Handlungsweisen der Gesellschaft teilhaben dürfen. Die Gruppe der Roma wird von einem Ort zum anderen geschoben, ohne einen Platz oder eine Struktur für sich in Anspruch nehmen zu können.

9.2. Gemeinschaft und Struktur

Wie dargelegt, wurde der Begriff der Gemeinschaft in den Anfängen der Soziologie vor allem dem Begriff der Gesellschaft gegenübergestellt. Diese Dichotomie zwischen dem emotional, familiär-dörflich bestimmten Gemeinschaftsbegriff und der rational-zweckorientiert konnotierten Gesellschaftsdefinition findet sich in Ansätzen auch in Victor Turners Unterscheidung zwischen *Communitas* und *Struktur* wieder. In den vorgestellten Thesen von Derrida, Nancy und Rancière findet sich ebenso eine Dualität von Trennendem und Verbindendem. Sie alle setzen dem Begriff der Gemeinschaft, der in unterschiedlichen Ausprägungen vorkommt, etwas Trennendes, Strukturiertes, Regelhaftes entgegen.

Bei Turner wird der Zustand von *Communitas* der gesellschaftlichen, aber auch der rituellen *Struktur* entgegengesetzt. Dieser Zustand ist in bestimmten Ritualarten Aushebelung alltäglicher Mechanismen, führt aber zwangsweise wieder zu ihnen zurück und stabilisiert sie sogar. Ob Turner den Begriff der *Communitas* für religiöse Rituale oder für kritische und revolutionäre Handlungsweisen verwendet, in jedem Sinn beschreibt er ein Aussetzen von alltäglichen Strukturen und ein damit einhergehendes gemeinschaftliches Gefühl.

Auch das Prinzip der *Gabe* bei Derrida siedelt sich im Aussetzen von solchen gesellschaftlichen Strukturen an. *Gabe* ist bei Derrida ein Phänomen, das der wirtschaftlichen Logik unseres Handelns ein Prinzip der vollkommen utopischen Uneigennützigkeit entgegenstellt. Im Unterschied zu Turners *Communitas*zustand ist diese *Gabe* unmöglich. Trotz dieser Unmöglichkeit ist sie aber als Möglichkeit eine Notwendigkeit in der Motivation menschlichen Handelns.

Das ‚Mit‘ ist bei Nancy ein konsistenzloses Dazwischen, das in seiner Aporie nur durch Trennung existieren kann. Auch hier ist nie ein totales ‚Mit‘, eine Verschmelzung im Sinne einer utopischen Communitas möglich.

Politik ist bei Rancière eine Handlung, die festgesetzte polizeiliche Wahrnehmungsstrukturen durchbricht, indem es ihnen das Prinzip der Gleichheit entgegensetzt. Diese Gleichheit ist wie die Gabe oder das ‚Mit‘ keine reale ‚Substanz‘. Sie ist nicht möglich, doch sie ist Voraussetzung, damit politisch gedacht werden kann.

Bei Turner führt Communitas zwangsweise wieder zur Struktur zurück. Dies beschreibt er als eine untrennbare Dichotomie, die sich zeitlich abwechselt. Bei den drei letztgenannten Theoretikern werden diese Dichotomien aufgelöst. In allen Fällen – Communitas, Gabe, ‚Mit‘, Gleichheit – handelt es sich um einen ‚gesellschaftlichen Kitt‘, der neben Strukturiertheit und Ordnung in seiner Aporie als existenzielle Grundlage von Austausch und Kommunikation fungiert.

9.3. Gemeinschaft und Auflösung von Dichotomien

Derrida, Nancy und Rancière legen in ihrer Beschäftigung mit dem Gemeinschaftlichen einen wichtigen Fokus auf den Begriff der Grenze. Alle drei thematisieren die Wichtigkeit von Oppositionen, nehmen aber auch eine Befragung von herkömmlichen Dichotomien vor. Sowohl der Methode des Dekonstruktivismus, als auch der politischen Philosophie Rancières geht es um das Aufbrechen von Strukturen und deren Neuzusammensetzung.

Etablierte Strukturen der Wahrnehmung sind, sowohl im alltäglichen, als auch im ästhetischen Bereich, eine Folge des Mit-seins. Jede Art von gesellschaftlicher Struktur ist eine Folge von gemeinsamem Zusammenleben. Struktur bedeutet gleichzeitig Trennung und Abgrenzung, aber auch Verbindung. Nach Lyotard ist die Befragung dieser Strukturen, die mit der Postmoderne einher geht, unabänderlicher Teil der Moderne. Selbstbefragung, die Infragestellung des Selbst, wie es im postdramatischen Theater geschehen kann, sind folglich nicht Ausbruch aus dieser Struktur, sondern notwendige Bedingung.

Politisches Theater, wie es von Lehmann definiert wird, überschreitet Grenzen und Strukturen von herkömmlicher Wahrnehmung. So überschreitet *White Spot on a Darkroom* beispielsweise die Grenzen des Paradigmas innerhalb dessen Handlung und Aktivität der Seite der KünstlerInnen und Passivität der Position des Publikums zugeschrieben wird. In *WE* hingegen liegt die Handlung, der Text sehr wohl fest in den Händen der KünstlerInnen. Das Publikum wird jedoch sowohl in die Position der Ausführenden, als auch in die der Betrachtenden gebracht. So wird diese Grenze ironisiert und umgedreht. Hatten traditionell die RegisseurInnen, PerformerInnen oder SchauspielerInnen die Macht über Text und Bild, wird das Bild hier in den Verantwortungsbereich des Publikums überlassen. Verantwortung

und Handlungsmacht über die persönliche Wahrnehmung sind Schlüsselbegriffe zum Begriff der Gemeinschaft im postdramatischen Theater. Den ZuschauerInnen wird die Eigenverantwortung über die Wahrnehmung überlassen, indem die Handlung scheinbar nicht mehr illusionistisch ‚vorgesetzt‘ wird und eine Perspektivenänderung im Wahrnehmungsmodus erfolgt. Innerhalb dieser Eigenverantwortung müssen dem Publikum jedoch nach wie vor Grenzen gesetzt werden, damit Kunst als solche entstehen kann.

Politische Kunst, im Sinne von Rancière und Lehmann, übertritt Grenzen, muss aber auch innerhalb bestimmter Grenzen bleiben. Sie muss „die Wirklichkeit unmöglich machen“, eine eigene Wirklichkeit herstellen, kann natürlich aber immer nur innerhalb der Wirklichkeit und ihrer Grenzen bestehen. Sobald sie bestimmte Grenzen, etwa den Rahmen von Kunst überschreitet und beispielsweise zu Propaganda wird, ändert sich auch ihre Funktion. Dies sollte mit der Analyse von *White Spot* und *WE* aufgezeigt werden, bei denen zwar bestimmte Dichotomien aufgelöst werden, die Auflösung aller Grenzen jedoch nicht im Sinne der Performance liegt. *White Spot* und *WE* verbinden diese zwei Gedankenschritte: sie lösen übliche Theatergrenzen auf, parallel laufend behalten sie aber trotzdem die Kontrolle über den Rahmen der Performance.

Die Auflösung von Grenzen und Dichotomien wurde mit Derrida am Beispiel von Freund und Feind exemplifiziert. Hier wurde gezeigt, dass der Feind, der Andere, Fremde wichtig ist zur Konstituierung des Selbst, weil er das Ich in Frage stellt und durch diese Infragestellung erst ein Bewusstsein der eigenen Existenz stattfinden kann. Dieses ‚Außerhalb‘ des Feindes entspricht einem Heraustreten, einem ‚Außer-sich-sein‘ (Ekstase)²⁴⁶, einer Infragestellung des Selbst, einem Raum der Reflexion. Wie im Kapitel über Derrida und die Oppositionalität erläutert, kann der Mensch erst durch seine eigene Infragestellung, etwa auch im Theater, Erkenntnis über sich selbst gewinnen. So gilt auch mit Nancy, dass das Mit-sein nur durch Trennung, Abgrenzung existieren kann. Existenz ist nur im ‚Mit‘ und daher im Modus der Abgrenzung denkbar. Die Auflösung von Grenzen wurde mit Turner im rituellen, religiösen Bereich betrachtet. Bei ihm kann der Communitaszustand innerhalb eines Rituals, aber auch innerhalb gesellschaftlicher Phänomene wie der Hippiebewegung entweder zu einer Stabilisierung von hierarchischen Strukturen oder zu deren Veränderung führen. Ersteres, die Stabilisierung von Strukturen, geht bei Turner einher mit der Stärkung von Gemeinschaft im Ritual. Das Ritual helfe der Gemeinschaft, sich zu konstituieren und sich seiner selbst zu vergewissern. Verbunden ist die Selbstvergewisserung immer auch mit einer Repräsentation

²⁴⁶ Interessant ist in dieser Hinsicht, dass der Dionysuskult, der als Ursprung des antiken Theaters gilt, seine Grundlagen im Tanz und in der Ekstase hatte. Diese Ekstase, das ‚Außer-sich-sein‘ und „Heraustreten aus der normalen Existenzweise“ entspricht nach Joachim Latacz einem menschlichen Bedürfnis nach Abgrenzung von der Alltagswahrnehmung. (Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2003, S. 33.)

der Gemeinschaft vor sich selbst. Seine kreative, verändernde Möglichkeit habe das Ritual hingegen durch den liminalen Zustand, durch seine Überschreitung von Grenzen.²⁴⁷

Wie die Unterscheidung Turners zwischen *Communitas* und *Struktur* wurde auch die Funktion von Theater im Laufe der Geschichte oft dichotomisch dargestellt. Entweder, Theater war Repräsentationsmedium der Mächtigen und half somit zur Festigung bestehender Strukturen, oder seine Funktion lag in der Äußerung von Gesellschaftskritik und der Veränderung und Befragung von Strukturen. Mit seiner Herstellung eines Raumes außerhalb alltäglicher Wahrnehmung konnte Theater jedoch immer beides, sowohl stabilisieren als auch verändern.

9.4. Gemeinschaft und Handlung

Der Verzicht vieler postdramatischer Produktionen auf psychologisch motivierte, innerhalb einer zusammenhängenden Fabel handelnde Figuren wird von Bernd Stegemann kritisch betrachtet: „Kein Darstellungsmittel wird vom Postdramatischen als so obsolet von der Bühne verbannt wie die Figur.“²⁴⁸ Doch können Fragen nach Gemeinschaft von einem Theater, das nach der Handlung ansetzt, überhaupt gestellt werden? Kann ein Theater, das nach der Handlung kommt und jegliche Sinnzusammenhänge dekonstruiert, entsprechend auf die Bedürfnisse seines menschlichen Publikums eingehen? Sehnt sich der Mensch nicht trotz aller Unmöglichkeit nach Gemeinschaft? Sehnt sich das Theaterpublikum bei aller Unmöglichkeit von allgemeingültigen Konstruktionen von Welt und Bedeutung nicht trotzdem nach sinnvollen Zusammenhängen in der Handlung? Genügt es, das ‚Mit-sein‘ in seiner grundlegenden existenziellen Funktion in bloßer ‚Mit-Existenz‘ im Theater zu thematisieren, ohne dieses Sein mit (konstruiertem) Sinn zu füllen? Geht nicht eine Gleichheit der künstlerischen Mittel, wie in *White Spot* beschrieben, mit einer Gleichgültigkeit, in dem Sinne, dass alles in gleicher Weise gültig ist, einher? Steckt das postdramatische Theater innerhalb dieses Paradigmas des Individualismus und der Unmöglichkeit von kollektiven Strukturen fest? Drama bedeutet auch Konflikt, doch wie handelt ein Theater, das nach dem Konflikt, nach der Handlung kommt, noch politisch?

Wenn diese Fragen auch nicht im Rahmen der Arbeit beantwortet werden können, zur Beschäftigung damit soll mit Bernd Stegemann ein Blick auf die Struktur der dramatischen Situation geworfen werden: Eine Tragödie beinhaltet einen Konflikt, bei dem beide Seiten Recht haben und dieses Recht einfordern. Daraus ergibt sich eine Unentscheidbarkeit als

²⁴⁷ An dieser Stelle soll aber nicht direkt von gemeinschaftlichen Funktionen von Religion und Ritual zum gegenwärtigen Theater verwiesen werden. Beides hat kulturell immer schon nebeneinander existiert. Ähnlichkeiten zwischen Ritual und Kunst sind zwar vorhanden: Performativität; abgegrenzter, besonderer Raum und besondere Zeit; etc, sollen aber auch nicht überbeansprucht werden.

²⁴⁸ Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. – In: Theater heute 10 (2008), S. 16.

Grundlage der dramatischen Situation. Diese Dialektik der dramatischen Situation beinhaltet zusätzlich noch einen Widerspruch, etwas Trennendes und Vereinigendes zugleich. Als Beispiel wird hier von Stegemann Antigone genannt, die mit Kreon durch Konflikt getrennt, durch Verwandtschaft aber verbunden ist.

Für postdramatisches Theater ist eine Weltbeschreibung in dieser Form nicht mehr zeitgemäß. Aus der Perspektive des postdramatischen Theaters sind sowohl der dialektische Streit, als auch die fiktiven Rollen eine Manipulation des Publikums. Nach Lehmann gilt: „Was als Drama erlebt und/oder stilisiert wird, ist nichts als heillos trügerische Perspektivierung von Geschehen als Handeln“.²⁴⁹ Die real erfahrene Wahrnehmung wird von jedem einzelnen Menschen aus seiner Perspektive konstruiert. Diese Konstruktion werde von Lehmann als Illusion entlarvt. Damit folgt für die Theorie des postdramatischen Theaters eine Abkehr von „der dramatischen Situation als einer Form, Welt in erzählbare Strukturen zu übersetzen“.²⁵⁰ Die Probleme der Gegenwart würden die Darstellungskraft von herkömmlichem Drama übersteigen. Dem folgt ein Bruch mit der dramatischen Situation, seinem in sich geschlossenen Text, seiner Figuren und seiner Geschichten.²⁵¹ Kollektive Weltanschauungen werden verabschiedet, wodurch Ereignisse nicht mehr auf etwas außer sich stehendes, sondern nur mehr auf sich selbst hinweisen. Bernd Stegemann folgert in seiner Kritik:

Die Wirkungsweise dieser selbstgenügsamen Ereignisse ist der Wahrnehmung von realer Welt verwandt. So wie die kontingenten Ereignisse der Welt nur durch den Beobachter eine Perspektive und damit eine Interpretation erfahren, muss der Zuschauer ein solches Kunstwerk selbst mitkreieren. (...) Diese Darstellung von Welt erzeugt eine künstlerische Wirkung, die der Weltwahrnehmung in der Postmoderne überhaupt entspricht. Die Mimesis stellt nicht mehr Welt dar, sondern eine Wahrnehmungsweise von Welt. Die Abbildung soll so unüberschaubar sein wie die Welt. Das Verhältnis von Beobachter und Beobachtetem wird vom Kunstwerk so geformt, dass der Beobachter sich als Mitspieler und Mitautor begreifen muss oder befremdet sich abwendet.²⁵²

Aus dieser Perspektive wird das Subjekt als „historische Konstruktion erkannt, deren Zerfall genüsslich beobachtet wird. Das Ich ist eine Konstruktion. ‚Was ist der Mensch?‘ wird endgültig und nicht ohne Hybris beantwortet: Eine Erfindung!“²⁵³

Aus Stegemanns Sicht kann ein Theater, dass nach der Handlung ansetzt, auch keinen Konflikt, keine Tragödie angemessen darstellen. Kritik übt Stegemann auch an der Selbstreferenzialität und Selbstbezogenheit postdramatischen Theaters, das bloße Dekonstruktion bis zur Auflösung jeden Sinns in den Vordergrund stellen würde, anstatt Sinn zu schaffen.

²⁴⁹ Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 463.

²⁵⁰ Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. – In: Theater heute 10 (2008), S. 18.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 14.

²⁵² Ebd., S. 14.

²⁵³ Ebd., S. 15f.

Mit den besprochenen Beispielen in der Arbeit möchte ich dieser Kritik einige Argumente entgegenstellen: *Slovene National Theatre* etwa, wird von Janša als „Frage nach einer zeitgemäßen Form von Tragödie“ bezeichnet. Die Performance beherbergt einen Konflikt, dieser wird aber nicht in dramatischer Form wiedergegeben. Die Thematik bezieht sich sehr wohl auf reale Ereignisse, sie verweist auf etwas außer ihr stehendes. Dadurch wird auch auf Mittel der Repräsentation zurückgegriffen, es wird ‚dargestellt‘. Es gibt einen Chor auf der Bühne, der die mediale Verzerrung der Wirklichkeit darstellt. Weiters gibt es einen Protagonisten. Dieser Protagonist, als Repräsentation des Ausgeschlossenen, handelt jedoch nicht im herkömmlichen dramatischen Sinne. Er ist von der Handlung ausgeschlossen, darf nicht ‚mitspielen‘. Er ist dafür doppelt vorhanden, sowohl als Figur auf der Bühne, als auch in den Bildern, die medial und vom ‚Volk‘ von ihm, dem ‚Zigeuner‘, gemacht werden. Er ist anwesend im Raum, aber nicht in der Handlung, nicht als Handelnder.

Janšas Frage nach einer zeitgemäßen Tragödie ist eine politische Frage, deren Konflikt aber durch eine traditionelle Dramatik möglicherweise nicht entsprechend wiedergegeben werden könnte, da eine politische Aufbrechung der ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ intendiert ist.

Auch *WE* und *White Spot* bleiben nicht in einer bloßen Selbstreferenzialität und Selbstreflexion stehen. Beide Performances thematisieren etwa das Zusammensein, das singular pluraler Sein, die Freiheit des Individuums und die Unterschiede zwischen Privatheit und Öffentlichkeit in einer zeitgemäßen, politischen, nicht-dramatischen Form. Beide Performances sind in ihrer Form vollkommen von den aktiven Handlungen des Publikums abhängig und verweisen so, gleichzeitig als Signifikant und Signifikat, auf die veränderten Strukturen unserer individualisierten Gesellschaft.

9.6. Gemeinschaft als notwendige Konstruktion?

Mit dem performative turn hat die Kunst auf etwas verwiesen, das außerhalb von Konstruktion und Bedeutung liegt: auf den Körper, das Materielle.

Diese Materialität stellt sich gegen die Ebene der Logik, was wiederum zur Aporie der Gemeinschaft und deren ‚unmöglichen Möglichkeit‘ führt. Gemeinschaft ist also eine Konstruktion und nichts ‚Natürliches‘, doch nicht nur, weil der Mensch Konstrukte und Ordnungen braucht, um sich zurecht zu finden, sind Konstruktionen von Zusammensein wichtig. Auch eine Kunst, die aus bloßer Dekonstruktion bestünde, würde sich mit der Zeit auflösen, sofern sie nicht anfinde, ihre äußere Form mit Inhalt, Geschichte und Konstruktion zu füllen. So muss sich auch das postdramatische Theater häufig dem Vorwurf der reinen Selbstreferenzialität und Dekonstruktion stellen, seine politische Komponente der

veränderten Theaterstruktur und Wahrnehmungsperspektive wird von Kritikern aber weitgehend ignoriert.

Es gibt Gemeinschaft, weil das Gemeinsame, das Mit-sein, existenziell das Sein ausmacht. Sie ist möglich, aber nicht als einheitliche homogene Gruppe, nicht als eingeschworene Totalität. Sie ist in Form von ‚Mit‘ und ‚Teilung‘, von Mitteilung und Kommunikation anwesend. Sie existiert auch als Idee von Gabe und Gleichheit, auch wenn sie nur durch Trennung existieren und als Idealform (wahrscheinlich, vielleicht) niemals vorkommen kann. Die Idee eines ‚Reinen‘, eines Begriffs wie der ‚reinen‘ Gemeinschaft, stellt auch ein bloßes Konstrukt innerhalb von Logik und Sprache dar. Darauf weist Derrida auch mit seiner Dekonstruktion von metaphysisch gesetzten Grenzen hin. Diese Tatsache manifestiert sich auch im postdramatischen Theater, welches der Ebene der Logik die Ebene des Materiellen, Unlogischen, Körperlichen, Nicht-erklärbaren hinzufügt. Auf dieser Ebene lässt sich auch das Gemeinschaftliche ansiedeln, das zwar nicht erklärbar, nicht möglich, aber in vielen Formen vorhanden ist, wenn auch als Konstrukt.

Als Abschluss sei noch einmal mit Nancy auf die Wichtigkeit des ‚Mit‘ verwiesen:

Denn nicht ‚wir‘ sagen können, ist, was jedes – individuelle und kollektive – ‚Ich‘ in den Wahnsinn treibt, wo es ebenfalls nicht mehr ‚ich‘ sagen kann. ‚Wir‘ sagen zu wollen hat nichts Sentimentales, nichts Familiäres und auch nichts ‚kommunitaristisches‘ an sich. Hier fordert die Existenz, was ihr zukommt, oder ihre Bedingung: Ko-Existenz.²⁵⁴

²⁵⁴ Nancy, Jean-Luc: 2004, S. 73.

Quellenverzeichnis

Literatur

Agamben, Giorgio: Die kommende Gemeinschaft. – Berlin: Merve, 2003.

An universal etymological English dictionary. Hrsg. N. Bailey. – Hildesheim, New York: Olms, 1969.

Aristoteles: Politik. Hrsg. P. Gohlke. – Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1959.

Attali, Jacques: Brüderlichkeit. Eine notwendige Utopie im Zeitalter der Globalisierung. – Stuttgart: Verlag Freies Geisteswesen, 2003.

Beck, Ulrich; Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hrsg.): Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.

Bennington, Geoffrey: Jacques Derrida. Ein Portrait. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001.

Bergfleht, Gerd: Blanchots Dekonstruktion der Gemeinschaft. – Nachwort zu: Blanchot, Maurice: Die uneingestehbare Gemeinschaft. Berlin: Matthes & Seitz, 2007.

Blanchot, Maurice: Die uneingestehbare Gemeinschaft. – Berlin: Matthes & Seitz, 2007 [1983].

Brandstetter, Gabriele: „Mit-Tun“. Partizipation in Performance und zeitgenössischem Tanz. Vortrag im Rahmen des Tanzquartier-Schwerpunkts *Mitsein*. Tanzquartier Wien, 25. Jänner 2008. DV-Mitschnitt.

Böhler, Arno: Aisthesis: Aufstand der Körper. Vorlesung am Institut für Philosophie der Universität Wien im Wintersemester 2009/10. Mitschrift liegt bei Verfasserin vor.

Counsell, Colin; Wolf, Laurie (Hrsg.): Performance Analysis. An introductory coursebook. – London: Routledge, 2001.

Derrida, Jacques: The gift of death (Donner la mort) – Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Derrida, Jacques: Politik der Freundschaft. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000.

Derrida, Jacques: Berühren, Jean-Luc Nancy. – Berlin: Brinkmann & Bose, 2007.

Die Zeit – Das Lexikon in 20 Bänden. Red. J. Weiß. Band 17 A-Glaz. – Hamburg: Zeitverlag Bucerius, 2005.

Edelmann, Gregor; Ziemer, Renate (Hrsg.): Heiner Müller: Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. – Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1996.

Enzyklopädie Philosophie. Hrsg. H. J. Sandkühner. Band 1 A-N. – Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1999.

Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Hrsg. F. Kluge. – Berlin, New York: de Gruyter, 1999.

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Hrsg. W. Pfeifer. – München: DTV, 2004.

Fenger, Josephine: Auftritt der Schatten: Tendenzen der Tanzanalyse und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Tanzästhetik am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts. – München: epodium Verlag, 2009.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Ritualität und Grenze. – Tübingen, Basel: Francke Verlag, 2003.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.

Graf, Fritz: Die kultischen Wurzeln des antiken Schauspiels. – In: Das antike Theater: Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität. Hrsg. G. Binder. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1998.

Habermas, Jürgen: Individuierung durch Vergesellschaftung. S. 443 – In: Beck, Ulrich u.a. (Hrsg.): Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.

Haring, Chris: Publikumsgespräch zur Performance *White Spot on a Darkroom*. Tanzquartier Wien, 26. März 2009. DV-Mitschnitt.

Hermann, Ursula (Hrsg.): Knaurs etymologisches Lexikon. – München: Droemer Knaur, 1992.

Hödl, Hans Gerald: Ritual (Kult, Opfer, Ritus, Zeremonie). – In: Handbuch Religionswissenschaft. Religion und ihre zentralen Themen. Hrsg. J. Figl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 2003.

Hüttler, Michael: Der Körper als Ort der Erinnerungen. Vom Ritual über das Theater zum Bewusstsein – Theateranthropologie. – Dipl.Arbeit: Wien, 1997.

Janša, Janez: Transnationale Minderheiten ohne Nationen: Publikumsgespräch mit Janez Janša und Maja Stickler [u.a.] im Anschluss an die Performance *Slovene National Theatre*. brut im Künstlerhaus Wien, 29. April 2009. Mitschrift liegt bei Verfasserin vor.

Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

Lateinisches Etymologisches Wörterbuch. Hrsg. A. Walde. 3. Aufl. 1. Band. – Heidelberg: Winter, 1938.

Lehmann, Hans-Thies: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. – Berlin: Theater der Zeit, 2002.

Lehmann, Hans-Thies: Mit-Verstehen. Zur Frage einer Hermeneutik der Performance. Vortrag im Rahmen des Tanzquartier-Schwerpunkts *Mitsein*. Tanzquartier Wien, 8. November 2007. DV-Mitschnitt.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. – Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2008.

Lyotard, Jean-François: The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. – In: Performance Analysis. An introductory coursebook. Hrsg. C. Counsell und L. Wolf. London: Routledge, 2001.

- Markt, Nora: Ritualtheoretische Ansätze zum Theater. Am Beispiel der Grenzüberschreitung im Theater Grotowskis. – Dipl.Arbeit: Wien, 2006.
- Marschall, Brigitte: Theater nach dem Holocaust. Dokumentartheater, Popästhetik und Happening. Vorlesung am Institut für Theater-, Film-, und Medienwissenschaften der Universität Wien im Sommersemester 2006. Skriptum liegt bei Verfasserin vor.
- Malzacher, Florian: Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. – In: Theater heute 10 (2008).
- Meister, Monika: Zur Struktur der Teilhabe am Theater. Elfriede Jelinek und die zeitgenössische Bühne. Vortrag im Rahmen des Tanzquartier-Schwerpunkts *Mitsein*. Tanzquartier Wien, 25. Oktober 2007. DV-Mitschnitt.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. – München: Fink, 2002.
- Mersch, Dieter: Kunst und Sprache. Hermeneutik, Dekonstruktion und die Ästhetik des Ereignisses. – In: Ästhetik Erfahrung. Interventionen 13. Hrsg. J. Huber. Wien, New York: Springer Verlag, 2004.
- Metzler Lexikon Theatertheorie. Hrsg. E. Fischer-Lichte [u.a.] – Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005.
- Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hrsg. P. Prechtel und F. P. Burkard. – Stuttgart: Metzler, 1999.
- Morin, Marie-Eve: Jenseits der brüderlichen Gemeinschaft. Das Gespräch zwischen Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy. – Würzburg: Ergon, 2006.
- Mouffe, Chantal: Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. – Frankfurt/Main: 2007.
- Nancy, Jean-Luc: Entstehung zur Präsenz. – In: Was heißt ‚Darstellen‘? Hrsg. L. H. Nibbrig. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994.
- Nancy, Jean-Luc: Singulär plural sein. – Berlin: Diaphanes, 2004.
- Nancy: Die herausgeforderte Gemeinschaft. – Zürich, Berlin: Diaphanes, 2007(a).
- Nancy, Jean-Luc: Corpus. – Zürich, Berlin: Diaphanes, 2007(b).
- Negt, Oskar: Abwrackprämien für Europa: über die nationalen Rettungsmanöver internationaler Krisen. Vortrag im Rahmen des brut-Themenswerpunkts *State of the Nation*. brut im Künstlerhaus Wien, 15. April 2009. Mitschrift liegt bei Verfasserin vor.
- Opielka, Michael: Gemeinschaft in Gesellschaft. Soziologie nach Hegel und Parsons. – Wiesbaden: Verlag für Soziologie, 2004.
- Oxford Latin Dictionary. Hrsg. P. Glare. – Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 1994.
- Rancière, Jacques: Demokratie und Postdemokratie. – In: Politik der Wahrheit. Hrsg. R. Riha. Wien: Turia+Kant, 1997(a).
- Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. – Berlin: Suhrkamp, 2002.

- Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik. – Wien: Passagen-Verlag, 2007.
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. – Berlin: b_books, 2008(a).
- Rancière. Ist Kunst widerständig? – Berlin: Merve, 2008(b).
- Scherr, Albert: Individualisierung – Moderne – Postmoderne. Eine Auseinandersetzung mit dem Individualisierungstheorem in der Perspektive eines kritischen Postmodernismus. – In: Individualisierung und soziologische Theorie. Hrsg. T. Kron. Opladen: Leske+Budrich, 2000.
- Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien. – Berlin: Duncker und Humboldt, 1991.
- Slovene National Theatre*. Programmheft. Hrsg. brut Koproduktionshaus Wien, 2008. Künstlerische Leitung: Thomas Frank, Haiko Pfof.
- Stefanek, Paul: Ritual, Ekstase, Mimesis. Studien zu frühen und späten Formen szenischer Praxis. – Habil.Schrift: Wien, 1977.
- Stefanek, Paul: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen. – Wien: Edition Praesens, 1991.
- Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. – In: Theater heute 10 (2008).
- Thies, Christian: Einführung in die philosophische Anthropologie. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004
- Turner, Victor: From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. – New York: PAJ Publications, 1982.
- Turner, Victor: The Anthropology of Performance. – New York: PAJ Publications, 1987.
- Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Antistruktur. – Frankfurt/Main: Campus Verlag, 1989.
- Uhl, Florian; Boelderl, Artur R. (Hrsg.): Rituale. Zugänge zu einem Phänomen. – In: Schriften der Österreichischen Gesellschaft für Religionsphilosophie. Band 1. Düsseldorf, Bonn: Paregra, 1999.
- Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Hrsg. L. Mackensen. – Wiesbaden: VMA, 2000.
- Van Gennep, Arnold: Übergangsriten (Les rites de passage). – Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag, 1999.
- Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. – Tübingen: J.C.B. Mohr, 1985.
- White Spot on a Darkroom*. Programmheft. Hrsg. Tanzquartier Wien, 2009. Künstlerische Leitung: Sigrid Gareis.
- Wortelkamp, Isa: Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung. Hrsg. G. Brandstetter. – Freiburg, Berlin: Rombach Verlag, 2006.

Wulf, Christoph: Zur Genese des Sozialen: Mimesis, Performativität, Ritual. – Bielefeld: Transcript, 2005.

Zeillinger, Peter: Jacques Derrida. – Wien: Turia+Kant, 2005.

Internet

Aksioma - Institute for Contemporary Arts: www.aksioma.org/sng/index.html, Zugriff: 13. Jänner 2010.

Bergische Universität Wuppertal: Im Unvernehmen. Ein Tag mit Jacques Rancière. Tagung vom 15. bis 16. Mai 2009: www.jacques-Rancière.uni-wuppertal.de/Konzept.html, Zugriff: 24. August 2009.

Choreographic Platform Austria09: www.choreographicplatform.at, Zugriff: 7. April 2010.

Förster, Till: Victor Turners Ritualtheorie. Eine ethnologische Lektüre. 2003: <http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf>, Zugriff 17. Juli 2008.

Haring, Chris: www.liquidloft.com, Zugriff: 7. März 2010.

Janša, Janez: *Slovene National Theatre*: speech material for a number of performers. www.maska.si, Zugriff: 6. Jänner 2010.

Nachtkritik.de: www.nachtkritik.de, Zugriff: 4. November 2010.

Ploebst, Helmut: Artist couples at the Festival imagnetanz at brut, Vienna: "WE" by Amanda Piña & Daniel Zimmermann. Der Standard, Print-Ausgabe vom 17. März 2008. <http://nada-productions.blogspot.com>, Zugriff: 7. April 2010.

Plavcak, Viktorija: A Gypsy Saga: The Strojanc Family Plots Slovenia on the Map. www.thewip.net/contributors/2007/10/a_gypsy_saga_the_strojanc_famil.html, Zugriff: 10. April 2010.

Rancière, Jacques: Gibt es eine politische Philosophie? 1997(b): www.episteme.de, Zugriff: 10. April 2010.

Tanzquartier Wien: www.tqw.at, Zugriff: 10. Jänner 2008.

Abbildungen

Abbildung 1: Aufführungssituation von *WE*, Austrian Choreographic Platform '09: <http://nada-productions.blogspot.com>, Zugriff: 10. April 2010. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Amanda Piña/Daniel Zimmermann (nadaproductions).

Abbildung 2: *WE* im Wiener Burgtheater Kasino: <http://nada-productions.blogspot.com>, Zugriff: 10. April 2010. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Amanda Piña/Daniel Zimmermann (nadaproductions).

Abbildung 3: *WE* in London, Southbank Centre: <http://nada-productions.blogspot.com>, Zugriff: 10. April 2010. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Amanda Piña/Daniel Zimmermann (nadaproductions).

Abbildung 4: Szene einer Dorfversammlung von *Slovene National Theatre*: http://www.maska.si/en/productions/performing_arts/slovene_national_theatre, Zugriff: 13. Jänner 2010. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Janez Janša.

Abbildung 5: Schlusszene von *Slovene National Theatre*: Janša steht in einer Reihe mit dem Chor, behält jedoch einen Abstand: http://www.maska.si/en/productions/performing_arts/slovene_national_theatre, Zugriff: 13. Jänner 2010. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Janez Janša.

Abbildung 6: Schlusszene von *Slovene National Theatre*: Janša hat sich dem Chor angenähert: http://www.maska.si/en/productions/performing_arts/slovene_national_theatre, Zugriff: 13. Jänner 2010. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Janez Janša.

Abstract in Deutsch

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, sowohl historische, als auch zeitgenössische wissenschaftliche Diskurse über den Begriff der Gemeinschaft mit Hans-Thies Lehmanns Theorie des postdramatischen Theaters zu verknüpfen und anhand von Beispielen zu diskutieren. Mit Victor Turners Ritualtheorie, Jacques Derridas Dekonstruktion des Gemeinschaftsbegriffs, Jean-Luc Nancys Theorie des Mit-seins und Jacques Rancières politischer Theorie soll der Begriff der Gemeinschaft von verschiedenen Perspektiven diskutiert werden.

Mit Lehmann wird die Aufbrechung von traditionellen dramatischen Regeln und die Konzentration auf das materiell-körperliche im postdramatischen Theater als Folge der strukturellen Veränderungen der postmodernen, individualisierten Gesellschaft thematisiert. Die Überwindung gewohnter Wahrnehmungsanordnungen führt uns zur politischen Ebene postdramatischen Theaters im Rancière'schen Sinne. Diese ‚Überschreitung‘ von gesellschaftlich gesetzten Grenzen markiert in den besprochenen Theorien zum Begriff der Gemeinschaft eine Stelle, die es gilt, näher zu untersuchen.

Abstract in English

This thesis tries a synthesis between historical, as well as contemporary scientific discourses on the term of community along with Hans-Thies Lehmann's theory of postdramatic theatre and a discussion of examples based on that background. The theories of community discussed in this thesis range from such different perspectives as Victor Turner's ritual theory, Jacques Derrida's deconstruction, Jean-Luc Nancy's term of 'being-with' to Jacques Rancière's political theory.

According to Lehmann, postdramatic theatre reacts to the ongoing structural changes of postmodern, individualized society by deconstructing dramatic rules, dramatic person and theatre plot while focusing on the physical, non-logical level. Breaking with well-known theatre structures is supposed to alter the spectators way of perception in order to point at a different social and aesthetic approach, of which classical drama may not be able to unveil. That leads the to an even political dimension in a Rancière's matter of speaking. This 'crossing of frontiers' set by society, marks a position within the discussed theory, which is worth a closer look.

Lebenslauf

Angelika Kreitner

E-Mail: angelika_kreitner@gmx.at

Ausbildung:

seit Okt 2010	Studium der Internationalen Betriebswirtschaftslehre an der Universität Wien
2004 – 2010	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien mit Schwerpunkt Kulturmanagement
1996 – 2004	GRG Ödenburgerstraße 74, 1210 Wien

Berufspraxis (Auswahl):

seit Mai 2008	Institut für Suchtprävention der Sucht- und Drogenkoordination Wien, 1030 Wien: Projektmitarbeit im Arbeitsbereich außerschulische Jugendarbeit (Projektmanagement einer Fortbildungsreihe, Organisation von Forumtheater-Workshops)
seit Sept 2009	Tanzquartier Wien, 1070 Wien: Leitung/Koordination des Publikumsdienstes
Okt 2009 – Feb 2010	Institut für Kulturkonzepte, 1060 Wien: Seminarbegleitung für den Zertifikatskurs Kulturmanagement (Praktikum)
März 2009 – Juni 2009	Tanzquartier Wien, 1070 Wien: Presse- und Marketingabteilung (Praktikum)