



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„*DAS THEATER SURPLUS* -

DIE THEATERSPRACHE DER NEEDCOMPANY IN DER
„SAD FACE/HAPPY FACE“ TRILOGIE“

Mag. art Agnes Hasun

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreuerin /Betreuer:

Prof. Dr. Krassimira Kruschkova

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	7
Einleitung.....	9
1. "I need company!": Über Jan Lauwers und die Needcompany.....	14
1.1. Theater zwischen verschiedenen Sprachen, Disziplinen und Institutionen.....	14
1.2. Gemeinsam aber nicht demokratisch: Über die Arbeitsweise der Needcompany	19
2. „Zwischenräume“: Intermedialität, Simultaneität und Synästhesie	23
3. Die Entwicklung der Theatersprache der Needcompany bis zur „Sad Face/Happy Face“ Trilogie	34
3.1. Das Theater im Sturm erobern: Die flämische Theaterwelle der 70er und 80er Jahre und die Einflüsse der Performance Art.....	34
3.2. Unter der Leitung von niemandem: Das Epigonentheater zlv.....	40
3.3. Die Gründung der Needcompany und frühe Arbeiten.....	43
3.4. Ausflüge ins Repertoire: Die Shakespeare Bearbeitungen der Needcompany.....	45
3.5. Vom „tödlichen Cocktail“ zur Pop Ästhetik: Die „Snakesong“ Trilogie und „Images of Affection“	50
4. Die Theatersprache in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie	55
4.1. „Sad Face/Happy Face“: Drei Geschichten über das Wesen des Menschen.....	55
4.1.1. „Isabella’s Room“.....	60
4.1.2. „The Lobster Shop“	67
4.1.3. „The Deer House“.....	74
4.2. Narration	78
4.2.1. Postdramatisch: Lauwers` Umgang mit Drama bzw. Text.....	78
4.2.2. Geschichten Erzählen als direkte Kommunikation mit dem Zuschauer.....	81
4.2.3. Fragmentierung: Über das Spiel mit Unterbrechungen und Lücken	90

4.3. Sprache.....	95
4.3.1. Mehrsprachigkeit und Fremdsprachigkeit	96
4.3.2. Zwischen gesprochenem und geschriebenem Wort: Der Umgang mit Übertiteln in den Arbeiten der Needcompany	101
4.3.3. Theater der Stimmen: Zwischen Sprachlosigkeit und Schrei.....	103
4.3.4. Die Musik als Erweiterung der Sprache	107
4.3.5. Kollektiver Gesang: Ritual und Gemeinschaft	114
4.4. Körper	117
4.4.1. Détachement: Zwischen Spielen und Nicht-Spielen	117
4.4.2. Präsenz und Absenz des lebenden und toten Körpers auf der Bühne.....	125
4.4.3. „My thinking on art is all about time“: Über Zeitstrukturen und Zeitverzerrung.....	132
4.4.4. Tanz : Zwischen Ekstase und Zerbrechlichkeit	137
4.4.5. Körper und Blick: Der Zuschauer als Voyeur	143
4.5. Raum.....	149
4.5.1. Das Entstehen von (Grenz-) Bildern auf der Bühne	149
4.5.2. Bühnen-Ästhetik	155
4.5.3. Neue Medien.....	161
4.5.4. Verräumlichte Dramaturgie: Das Spiel mit Raum und Fläche	164
5. Conclusio: Der erweiterte Raum	169
6. Literaturverzeichnis.....	175
7. Abbildungsverzeichnis	185
8. Abstract	188
8.1. Deutsche Zusammenfassung.....	188
8.2. English abstract.....	190
9. Lebenslauf	193

VORWORT

Ausgangspunkt der folgenden Arbeit zur Theatersprache der Needcompany war der tiefe Eindruck und die Faszination, die die Uraufführung der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie im Zuge der Salzburger Festspiele am 1. August 2008 bei mir als Zuschauer hinterlassen hat: Sowohl auf emotionaler Ebene als auch auf inhaltlicher bzw. formaler Ebene.

Die unterschiedlichen Ausdrucksformen (Sprache, Schauspiel, Tanz, Musik, Raum und neue Medien), die Jan Lauwers in seinen Arbeiten mit der Needcompany fließend mit einander verbindet, haben an diesem Abend in meiner Vorstellungskraft ein dichtes Netz an Bildern und Bedeutungen entstehen lassen. Am Ende der mehr als sechs Stunden dauernden Aufführung in der alten Salzsäle der Halleiner Pernerinsel hatte mich jener Eindruck erfasst, den Hans-Thies Lehmann so treffend mit „einer Party entfernter Bekannter“, „*einem Abend bei (und nicht mit) Jan und seinen Freunden*“¹ bezeichnet: Die Darsteller schienen mir auf merkwürdige Weise vertraut; es war, als ob ich an dem Geschehen auf der Bühne, an den Geschichten, die Lauwers in der Trilogie verarbeitete, auf eigentümliche Weise teilhaben konnte. Das Prinzip der „Gemeinschaft“, das laut Lauwers nicht nur als Grundlage für den Namen der Truppe diente („*I need company!*“²) sondern auch in allen Arbeiten der Truppe Programm ist, hat sich hier auf eindrucksvolle Weise auch auf mich als Zuschauer übertragen.

Ausgehend von dieser persönlichen Theatererfahrung entstand bei mir das Interesse, mich mit der hochgradig individuellen Theatersprache, die Jan Lauwers mit der Needcompany seit nun mehr 25 Jahren entwickelt hat, näher auseinander zu setzen. Mit ihren Arbeiten war ich erstmals 2004 in einer Vorlesung zur „Snakesong“ Trilogie von Prof. Dr. Krassimira Kruschkova an der Akademie der Bildenden Künste in Berührung gekommen.

Nun möchte ich im Zuge meiner Diplomarbeit an Hand einer Analyse der einzelnen Ausdrucksformen sowie der „Zwischenräume“, die zwischen ihnen entstehen, dem bleibenden Eindruck auf die Spur kommen, den die „Sad Face/Happy Face“ Trilogie bei

¹ Lehmann, Hans-Thies: *Détachement. Zum Spiel bei Jan Lauwers*. In: Lauwers, Jan: Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Frankfurt am Main: Fischer, 2008. S.161f.

² Lauwers, Jan: *Jan Lauwers*. Homepage des Kaaithaters Brüssel. 2008. Online unter: <http://www.kaaithater.com/page.jsp?id=219&lang=en>. Letzter Zugriff: 14.9.2010.

mir als Zuschauer hinterlassen hat. Im Sinne Lehmanns, der das Theater als „Ganzheit aus evidenten und verborgeneren kommunikativen Prozessen“³ bezeichnet, soll in dieser Arbeit am Beispiel der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie die Ganzheit jener Ausdrucksformen entschlüsselt werden, über die die Needcompany mit dem Zuschauer in sehr direkter und offener Weise kommuniziert. Dabei soll der Versuch unternommen werden, den Mehrwert bzw. das „Surplus“, das der Aufführung und der Wahrnehmung des Zuschauers durch die Intermedialität zwischen den einzelnen Ausdrucksformen hinzugefügt wird, in Worte zu fassen.

Besonderer Dank gilt dabei vor allem Prof. Dr. Krassimira Kruschkova für ihre fundierte Betreuung und die stets inspirierenden Anregungen während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit. Darüber hinaus möchte ich Jan Lauwers und der Needcompany selbst für einige großartige Theaterabende danken, sowie Heike Posch (Szene Salzburg), Elke Janssens (Needcompany), Karen de Cooman (Kaaitheater Brüssel) und den Salzburger Festspielen für die Unterstützung auf der Suche nach weiterführendem Material zu den Arbeiten der Needcompany. Nicht zuletzt gebührt mein Dank meinem Freund und meiner Familie, deren Bekräftigung und Ermutigung mich im Laufe dieser Arbeit sowie während meines gesamten Studiums begleitet haben.

³ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008. S.13.

EINLEITUNG

Seit knapp 25 Jahren hat Jan Lauwers mit der belgischen Needcompany eine sehr persönliche und einzigartige Theatersprache entwickelt, die in dieser Arbeit an Hand der aktuellen „Sad Face/Happy Face“ Trilogie näher beleuchtet werden soll. Die Needcompany zählt heute zu den so genannten „Klassikern“ der Avantgarde und wird von Hans-Thies Lehmann als einer der bedeutendsten Vertreter des postdramatischen Theaters bezeichnet. Von Brüssel ausgehend, hat die Truppe die internationale Theaterszene seit Jahren wesentlich beeinflusst und ihr entscheidende Impulse gegeben. Wie Sigrid Bousset, Frederik Le Roy und Christel Stalpaert in ihrem Vorwort zu der die Needcompany behandelnden Aufsatzsammlung „No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare“ beschreiben, trug die Truppe in den letzten Jahren wesentlich zu einem „Wiederbeleben und Neugestalten“ des Mediums Theater bei.⁴

Jan Lauwers hat mit der Needcompany die Grenzen des Sprechtheaters bzw. des traditionellen linearen Erzähltheaters hinter sich gelassen und durch die Kombination einer Vielzahl an theatralen Ausdrucksformen eine sehr individuelle Theatersprache entwickelt: „A unique idiom of theatrical expression“⁵, wie Lehmann es bezeichnet. Lauwers hat sich intensiv mit neuen Wegen der Wahrnehmung im Theater auseinander gesetzt und experimentiert seit Jahren mit neuen Formen des Schauspiels, der Ästhetik und dem Umgang mit Bewegungen, Sprachen und Bildern. Die Arbeiten der Needcompany werden oftmals als hochgradig visuell bezeichnet; und tatsächlich lassen sie mitunter geradezu „magische“ Theatermomente vor den Augen des Zuschauers entstehen. Dennoch geht ihre Bedeutung und Vielschichtigkeit weit über ein Spiel mit rein visuellen Reizen und Bildern hinaus.

Lauwers greift in seinen Produktionen mit der Needcompany auf eine ganze Reihe an Ausdrucksformen – wie etwa Sprache, Schauspiel, Tanz, Musik, Raum und neue Medien – zurück und lässt aus ihnen ein neues Ganzes entstehen. Dabei sind die

⁴ Bousset, Sigrid/Le Roy, Frederik/Stalpaert, Christel: *Introduction*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Ghent: Academia Press, 2007. S.16.

⁵ Lehmann: *Détachement. On Acting in Jan Lauwers` Work*. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Gent: Academia Press, 2007. S. 70.

„Zwischenräume“ – also die Übergänge, Überschneidungen und Lücken – zwischen den einzelnen Ausdrucksformen von großer Bedeutung.

An Hand der drei Teile der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie, die erstmals im August 2008 bei den Salzburger Festspielen in voller Länge gezeigt wurde, sollen in dieser Arbeit die unterschiedlichen Ebenen, die in den Produktionen der Needcompany mit einander verbunden werden, ebenso wie die „Zwischenräume“, die zwischen ihnen entstehen, näher beleuchtet werden. Ihrer Beschreibung sowie den Beobachtungen, die daraus abgeleitet werden können, wird innerhalb der Arbeit ein breiter Raum gewidmet sein.

Dabei soll jedoch nicht von einer reinen Aufzählung der unterschiedlichen Ausdrucksformen ausgegangen werden, sondern von einer Kombination derselben untereinander. Durch sie entsteht für den Zuschauer – so die zentrale These der Arbeit – ein Mehrwert, der über die reine Addition der Einzelteile hinausgeht. In der vorliegenden Arbeit soll daher der Versuch unternommen werden, dieses „Surplus“, das der Aufführung bzw. der Wahrnehmung des Zuschauers durch die Intermedialität zwischen den einzelnen Ausdrucksformen hinzugefügt wird, in Worte zu fassen.

Ausgehend von dem Begriff des „Surplus“, der sowohl englisch als auch französisch gelesen werden kann und damit auf die beiden grundlegenden Sprachen in den Stücken der Needcompany verweist, bezieht sich der Titel der Arbeit („Das Theater Surplus“) sowohl auf das Theater *als* Surplus als auch auf das Theater *des* Surplus in den Aufführungen der Needcompany:

Durch die unterschiedlichen Medien und die Simultaneität, mit der diese parallel zu einander auf der Bühne ablaufen, entstehen für den Zuschauer Übergänge, Überlappungen und Leerstellen, in denen er selbst aktiv werden muss, selbst entscheiden muss, worauf er seine Aufmerksamkeit richtet, und sich die Aufführung aus ihren Einzelteilen neu zusammen setzen muss. Durch diese neue – für das postdramatische Theater charakteristische – aktive Rolle des Zuschauers, wird er in das Geschehen auf der Bühne quasi mit einbezogen und fungiert – wie Lehmann es formuliert – als ein „Koproduzent“⁶ der Aufführung.

⁶ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. In: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny: *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, 2004. S. 49.

Darüber hinaus wird die direkte Kommunikation mit dem Zuschauer durch eine Reihe theatraler Mittel – wie etwa den offenen Schauspielstil, den Lauwers in den Arbeiten der Needcompany etablierte – weiter verstärkt. Es entsteht ein gemeinsamer, quasi barrierefreier Raum zwischen Bühne und Zuschauerraum. Durch das Miteinbeziehen des Zuschauers und das Herauslösen aus seiner passiven, beobachtenden Position ergibt sich für ihn ein hoher Grad der Involviertheit und dadurch – so meine Überzeugung – ein bleibender Eindruck, der den Rahmen der Aufführung weit überdauert.

Die vorliegende Arbeit soll zeigen, wie die einzelnen Ausdrucksformen in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie mit einander verbunden werden, durch welche Überschneidungen und Lücken der Zuschauer dazu herausgefordert wird, selbst aktiv zu werden, und wie Lauwers mit der Kommunikation zum Publikum spielt und dadurch die „gemeinsam geatmete Luft“⁷ des Theaters zwischen Darsteller und Zuschauer spürbar werden lässt.

Während die drei Stücke der Trilogie („Isabella’s Room“, „The Lobster Shop“ und „The Deer House“) im Zentrum der Betrachtung stehen, soll am Rande der Arbeit auch auf einen ähnlichen bzw. unterschiedlichen Einsatz der Ausdrucksformen in den früheren Produktionen der Needcompany verwiesen werden. Darüber hinaus werden die Beobachtungen immer wieder auch in Bezug zu Hans-Thies Lehmanns Theorie des postdramatischen Theaters gestellt, zu dem die Arbeiten der Needcompany gezählt werden können.

In Bezug auf den Forschungsstand des Themas lässt sich feststellen, dass zwar – analog zum Theaterschaffen der Needcompany in den letzten 25 Jahren – eine stete theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihren Arbeiten statt gefunden hat, aber dennoch kein Übermaß an Literatur vorhanden ist. Obwohl die Needcompany im Bereich der Avantgarde seit Jahren etabliert und international bekannt ist, wurden ihre Arbeiten nur selten einem breiten Publikum zu Teil. Daher fand bisher auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihrem Theaterschaffen in Avantgarde spezifischen Kreisen statt, wobei die meisten Impulse dazu seit jeher von Belgien und Deutschland ausgingen. Einige Wissenschaftler und Theaterschaffende wie Marianne Van Kerkhoven, Erwin Jans, Tom Stromberg, Jean-Marc Adolphe, Hans-Thies Lehmann,

⁷ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.12.

u.a. beschäftigen sich seit Jahren immer wieder mit Lauwers' Arbeiten und sind mit der Needcompany eng verbunden. Eine Vielzahl an vorhandenen Texten behandelt jedoch vor allem die Inszenierungen der 90er Jahre, zu denen auch regelmäßig Artikel in der Zeitschrift „Theaterschrift“ erschienen sind. Zur aktuellen „Sad Face/Happy Face“ Trilogie gibt es weniger Literatur, vor allem in Bezug auf den letzten Teil, „The Deer House“, und die Gesamtheit der drei Stücke sowie mögliche Vergleiche und stückübergreifende Analysen. Daher soll die vorliegende Arbeit dazu beitragen, diese Lücke – wenn auch nicht zu schließen – so zumindest zu verkleinern und eventuell neue Fragestellungen aufzuwerfen.

Die Bearbeitung des Themas basiert auf den Aufführungen der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie bei den Salzburger Festspielen 2008 und den Gastspielen am Burgtheater in den Saisonen 2009/2010 sowie 2010/2011, in denen die Needcompany ein „Artist in Residence“ Engagement an der Burg innehatte. Darüber hinaus dienten vor allem die als Buch erschienenen Texte der Trilogie (Titel: „Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen.“) und die von Christel Stalpaert, Frederik Le Roy und Sigrid Bousset zusammengestellte Aufsatzsammlung „No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare“ als wesentliche Quellen. Lehmanns „Postdramatisches Theater“ sowie Schriften von Erika Fischer-Lichte und Chiel Kattenbelt zur Performativität bzw. Intermedialität bildeten die theoretische Basis dieser Arbeit und wurden u.a. durch Programmhefte der Szene Salzburg und der Wiener Festwochen sowie durch Interviews mit Jan Lauwers und Artikel aus den Zeitschriften „Theaterschrift“ und „Theater heute“ ergänzt.

Zu Aufbau und Methode der Arbeit ist zu sagen, dass im Anschluss an diese Einleitung ein kurzer Einblick in die Needcompany als multilinguale und äußerst vielseitige Theatertruppe sowie in ihre Arbeitsweise unter der Leitung von Jan Lauwers gegeben werden soll.

Im zweiten Kapitel wird jener Bereich der „Zwischenräume“ im Zentrum stehen, der durch die Überlagerung der einzelnen Ausdrucksformen in den Arbeiten der Needcompany entsteht. Dabei sollen vor allem die Begriffe Intermedialität, Simultaneität und Synästhesie näher beleuchtet werden. Die eingangs erwähnte These eines „Surplus“, das beim Zuschauer durch eben diese „Zwischenräume“ und seine

eigene Aktivität, dieselben zu füllen, entsteht, soll in diesem Abschnitt weiter ausgeführt werden.

Im dritten Teil der Arbeit wird die Entwicklung der Theatersprache der Needcompany seit der Gründung des „Epigonentheaters zlv“ vor dem Hintergrund der flämischen Theaterwelle der 80er Jahre und den Einflüssen der Performance Art skizziert. Da eine genauere Auseinandersetzung mit dem 25jährigen Theaterschaffen der Needcompany den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, soll in diesem Kapitel nur ein kurzer Überblick über ihre früheren Arbeiten gegeben werden, um aus ihnen die Entwicklung der aktuellen Theatersprache für die „Sad Face/Happy Face“ Trilogie ableiten zu können.

Im vierten und zentralen Kapitel der Arbeit erfolgt schließlich eine Analyse der Theatersprache der Needcompany an Hand der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie, wobei diese in die Bereiche Narration, Sprache, Körper und Raum gegliedert ist. Dabei sollen die fließenden Übergänge zwischen den einzelnen Ausdrucksformen, die in den Produktionen der Needcompany von zentraler Bedeutung sind, auch in der Struktur dieser Diplom Arbeit nachempfunden werden: Daher wird etwa im Kapitel „Sprache“ sowohl die gesprochene Sprache als auch die Sprache der Musik Platz finden, während im Abschnitt „Körper“ die Bereiche Schauspiel, Bewegung und Tanz mit einander verbunden werden. Die Einordnung der Themenbereiche in die einzelnen Kapitel kann dabei auf Grund ihrer fließenden Übergänge immer nur als Arbeitsstruktur verstanden werden, wobei nicht etwa die Grenzen zwischen den einzelnen Bereichen sondern vor allem ihre Überlappungen betont werden sollen.

Abschließend werden in Kapitel fünf die Ergebnisse der Arbeit unter dem Aspekt eines erweiterten, gemeinsamen Raumes zwischen Bühne und Zuschauerraum zusammengefasst.

1. "I NEED COMPANY!": ÜBER JAN LAUWERS UND DIE NEEDCOMPANY

1.1. Theater zwischen verschiedenen Sprachen, Disziplinen und Institutionen

1986 von Jan Lauwers und Grace Ellen Barkey in Brüssel gegründet, versteht sich die Needcompany als eine internationale Theatertruppe, die sich sowohl zwischen verschiedenen Sprachen als auch in unterschiedlichen theatralen Disziplinen wie Schauspiel, Tanz und Musik bewegt.

Der 1957 in Antwerpen geborene Künstler Jan Lauwers gilt als Leiter der Truppe und arbeitet innerhalb der Needcompany sowohl als Regisseur als auch als Schriftsteller, Bühnenbildner, Lightdesigner und Videokünstler. Er kam ursprünglich aus der bildenden Kunst zum Theater und studierte zuvor Malerei an der Kunstakademie Gent. Bis heute ist er parallel zu seinem Theaterschaffen mit der Needcompany als bildender Künstler tätig, wobei beide Bereiche einander gegenseitig beeinflussen und inspirieren. 1979 gründete er gemeinsam mit einer Reihe Künstlern aus unterschiedlichen Disziplinen das Epigonenensemble, das 1981 in Epigonentheater zlv unbenannt wurde und an Stelle einer Führung durch einen Einzelnen als Kollektiv tätig war. Nach der Auflösung der Truppe im Jahr 1985 gründete Lauwers schließlich gemeinsam mit der Tänzerin, Schauspielerin und Choreographin Grace Ellen Barkey, mit der er auch heute noch zusammenarbeitet, die Needcompany.

Im Namen der Truppe ist bereits einer ihrer wichtigsten Wesenszüge enthalten: das Verlangen bzw. die Suche nach Gemeinschaft. „*I need company!*“ Die Entstehung dieses Namens geht – so Lauwers – auf die Zeit zurück, in der das Epigonentheater zlv bereits aufgelöst war und die Needcompany kurz vor ihrer Geburtsstunde stand:

„Ritsaert ten Cate from Mickery Theatre in Amsterdam asked me to do another production. ‘But I don’t have a company anymore, the Epigonentheater has been disbanded, I need company’. And that’s how Needcompany was formed. I set it up in 1986 with Grace Ellen Barkey. Hugo de Greef helped us put a company together.”⁸

Wie Jan Lauwers in seinen Interviews wiederholt betont hat, ist es diese „company“, diese Gemeinschaft, die er in seiner Theaterarbeit braucht, um kreativ sein zu können.

⁸ Lauwers: *Jan Lauwers*. Homepage des Kaaitheaters Brüssel. a.a.O.

Während Lauwers als bildender Künstler oder Schriftsteller allein in seinem Studio malt oder schreibt, arbeitet er am Theater in einer Gruppe, in der sich jedes Mitglied in den künstlerischen Prozess mit einbringen kann. In einem Gespräch mit Hans Ulrich Obrist anlässlich der Uraufführung der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie meinte Lauwers dazu: „As an artist I need to be alone and at the same time I always try to find a confrontation as soon as possible. I need company. When you have company, you have a conflict. A conflict situation in a positive sense.“⁹

Die Zusammenarbeit innerhalb seiner Theatertruppe ist eine sehr enge, die oft über viele Jahre gewachsen ist und durch monatelange Tourneen zusammengeschweißt wurde. Obwohl die Needcompany in Brüssel stationiert ist, befindet sie sich meist weit über die Hälfte des Jahres gemeinsam auf Tournee in einer Vielzahl an Ländern. Nicht umsonst hat Lauwers seine Truppe seit jeher als „kleine Familie“ bezeichnet. Von seinen Darstellern erwartet er ein sehr großes Engagement für die Truppe, deren Produktionen stets im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens der Darsteller stehen sollen:

„Die Schauspieler, mit denen ich arbeite, leben [...] ihre Rollen, sie entscheiden sich als ganze Person für eine Arbeit und springen nicht von der Werbefilmproduktion am Vormittag über die Stadttheaterprobe am Nachmittag in eine Abendvorstellung der Needcompany. Das wäre völlig unmöglich.“¹⁰

Die Needcompany zeichnet sich einerseits durch ihre Internationalität und Multilingualität und andererseits durch ihre große Vielseitigkeit aus. Mit Arnd Wesemann kann man sie durchaus als „film-theatre-dance-poetry-company“¹¹ bezeichnen, ohne damit bereits alle Ausdrucksformen zu nennen, die in ihren Arbeiten mit einander verbunden werden. Auch die Zusammensetzung der Truppe ist äußerst vielseitig: Jan Lauwers scharf in der Needcompany Künstler aus den unterschiedlichsten Disziplinen um sich, von Schauspielern über Tänzer und Musiker bis hin zu bildenden Künstlern. Sie alle bringen Elemente aus ihren ursprünglichen Disziplinen in die Arbeiten der Needcompany mit ein, agieren aber stets auch in den jeweils anderen Ausdrucksformen.

⁹ Obrist, Hans Ulrich: *“My thinking on Art is all about Time”. Jan Lauwers in conversation with Hans Ulrich Obrist.* In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S.17.

¹⁰ Bergelt, Martin: *The Snakesong Trilogy. Martin Bergelt im Gespräch mit Jan Lauwers über Theater und Tod.* In: Katalog der Wiener Festwochen 1998. Wien: Wiener Festwochen, 1998. S. 90.

¹¹ Wesemann, Arnd: *On the Photos of Maarten Vanden Abeele.* In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Ghent: Academia Press, 2007. S.261.

Für Lauwers sind weniger die künstlerischen Richtungen entscheidend, aus der seine Darsteller kommen, als vielmehr ihre Vielseitigkeit und ihre Vergangenheit, die ihn inspirieren soll: „Ich versuche Leute mit interessanter Vergangenheit zu finden. Sie müssen nicht unbedingt Theatererfahrung haben, es sollen einfach interessante Leute sein.“¹² 2007 meinte Lauwers in einem Gespräch mit Jérôme Sans dazu weiter:

„Theatre work begins with choosing the performers. I take my time over that. I can only write for people who inspire me, people I am in love with, people who are committed to unconditional freedom, so that the all-important relationship of trust can develop. Together, we have to put our lives on the line. I choose performers who constantly dare to question their vanity.“¹³

Wie bereits erwähnt, ist neben der Vielseitigkeit die Internationalität ein wesentliches Merkmal der Truppe: In ihrer derzeitigen Zusammensetzung kommen die Darsteller unter anderem aus Belgien, den Niederlanden, Norwegen, Frankreich, England, Indonesien und Japan und sprechen ebenso viele verschiedene Sprachen. Die Produktionen der Needcompany sind daher oftmals multilingual und stellen bewusst die Spannungen zwischen den unterschiedlichen Sprachen aus.

Einige der Künstler, die derzeit Teil der Needcompany sind, sind – wie etwa Grace Ellen Barkey, Viviane de Muynck, Hans-Petter Dahl, Anneke Bonnema, Misha Downey, Julien Faure u.a. – schon seit Jahren mit der Truppe verbunden. Diese Zusammensetzung wird jedoch auch immer wieder durch neue Darsteller ergänzt. Viele der in der Needcompany zusammengefassten Künstler arbeiten unter deren Fittichen an eigenen Werken und Projekten: So entstanden innerhalb der Needcompany neue Künstlergruppen wie „MaisonDahlBonnema“, „Lemm&Barkey“ und „OHNO COOPERATION“, die sich aus Needcompany Darsteller zusammensetzen und regelmäßig auch eigene Produktionen oder Projekte herausbringen.

Als international tätige Theatertruppe ist die Needcompany nicht an ein einzelnes Theaterhaus gebunden. Dennoch verbindet sie seit Jahren eine enge Zusammenarbeit mit einer Reihe an Theaterinstitutionen, die in den letzten Jahrzehnten zu den wichtigsten Aufführungsorten für die Stücke der Avantgarde zählten: So u.a. das Kaaitheter in Brüssel, das Hebbel Theater in Berlin und das Theater am Turm in

¹² Rüter, Christoph: *Neugier und Risiko. Das Berliner Hebbel-Theater und seine europäischen Partner*. Dokumentation auf VHS. Arte. Ausstrahlung: 18.11.1997.

¹³ Lauwers, Jan/Sans, Jérôme: *Restlessness*. Published on the occasion of the exhibition "Restlessness", Centre for Fine Arts, Brussels, March 02, 2007 - May 06, 2007. Brüssel: Mercatorfonds, 2007. S.163f.

Frankfurt. Diese Häuser, an denen statt mit einem Ensemble durchwegs mit freien Theatertruppen gearbeitet wird, gehören seit den 80er und 90er Jahren zu jenen Institutionen, die sich – wie Hans-Thies Lehmann beschreibt – durch „Kooperation und mutiges – nicht schnell entmutigtes – Engagement für bestimmte Künstler“ der Avantgarde ausgezeichnet haben, auch wenn deren Arbeiten zunächst keine durchschlagenden Erfolge erzielten.¹⁴

Neben einer Reihe an Festivals wie etwa der Kampnagel Fabrik in Hamburg, der Szene Salzburg, den Wiener Festwochen und dem Festival Mondial du Theatre in Nancy, gehörten diese Häuser bereits in den 80er Jahren zu den wichtigsten Aufführungsorten der Avantgarde und wurden – wie Franke Eckhard 1992 in „Theater heute“ schrieb – zu einem „Ort der Erneuerung“, einem Ort der „Erprobung des Ungewohnten“.¹⁵

Auch Lauwers' Arbeiten konnten am Kaaithheater, am Hebbel Theater und am Theater am Turm seit den 80er Jahren regelmäßig gezeigt werden. Wie Nele Hertling, die Leiterin des Hebbel Theaters in Berlin beschreibt, war und ist es das Ziel ihres Theaters, dem Künstler die Freiheit und Möglichkeit zu geben, durch mehrere Produktionen hinweg mit einem Publikum zu arbeiten und dadurch sein eigenes Publikum zu finden.¹⁶ Die Finanzierung der Needcompany Produktionen funktionierte seit jeher vor allem über ein Netz aus Koproduktionen, zu dem – neben den genannten drei Häusern – u.a. auch Institutionen wie die Wiener Festwochen, das Mickery Theater in Amsterdam, das Théâtre de la Ville in Paris, das Kunstzentrum „de Singel“ in Antwerpen, die Salzburger Festspiele, das Schauspielhaus Zürich, das Festival D'Avignon, die Brooklyn Academy of Music in New York und viele andere zählen.

Die Tatsache, an keine Theaterinstitution direkt gebunden zu sein, sieht Lauwers als einen großen Vorteil seiner Arbeit mit der Needcompany:

„I have never been absorbed by any theatre institution, not even the Kaaithheater. Working in a major organisation does not add value to your work. To a certain extent all these institutions are still “the enemy”. As an artist one does not help to determine the policy of these institutions, in fact it is not allowed. And that makes it a comfortable position: I can bite the hand that feeds me.“¹⁷

¹⁴ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.37.

¹⁵ Vgl. Franke, Eckhard: *Belcanto, Schrei, Arie. Eckhard Franke über neues von Heiner Goebbels und Michael Simon, Jan Lauwers und Jan Fabre im Frankfurter Theater am Turm*. In: Theater heute 1992. No. 4. Berlin: Friedrich, 1992. S. 22.

¹⁶ Vgl. Rüter: *Neugier und Risiko*. a.a.O., 1997.

¹⁷ Lauwers: *Jan Lauwers*. Homepage des Kaaiththeaters Brüssel. a.a.O. Letzter Zugriff: 14.9.2010.

Dieser Aspekt ist auch in Zusammenhang mit dem aktuellen „Artist in Residence“ Engagement der Needcompany am Burgtheater interessant. Es mag verwundern, dass Lauwers diese Zusammenarbeit gerade mit einer der bedeutendsten Bühnen des deutschsprachigen Raumes eingeht, die in ihrer Geschichte und vielfach auch in der Gegenwart stark mit dem klassischen, „dramatischen“ Theater (wie Lehmann es ausdrückt) verbunden ist. Das „Artist in Residence“ Engagement an der Burg, das in den Saisonen 2009/2010 sowie 2010/2011 eine Reihe an Aufführungen der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie sowie ein neu erarbeitetes Stück mit Darstellern des Burgtheaters für März 2011 vorsieht, stellt für die Needcompany aber auch einen Versuch dar, über einen längeren Zeitraum hinweg größeren Publikumskreisen in Wien bekannt zu werden und gleichzeitig – als „Gast“ – keine direkte Abhängigkeit einzugehen.

Wie Hans-Thies Lehmann in seinem Werk „Postdramatisches Theater“ festgehalten hat, sind die meisten großen Theaterhäuser denkbar ungeeignet, Avantgarde Theater zu tragen *bevor* es breite Anerkennung findet.¹⁸ Nun gehört die Needcompany aber zweifelsohne zu den Klassikern der Avantgarde, ist international bereits bekannt und hat an renommierten Häusern und mit anderen Größen der Theaterszene – wie etwa der Forsythe Company – gearbeitet. Dennoch waren die Besucherzahlen für die einzelnen Aufführungen der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie am Burgtheater bisher leider eher enttäuschend. Das Stammpublikum des Hauses, das am Burgtheater im Vergleich mit anderen Theatern zahlenmäßig besonders groß ist, scheint gegenüber der unkonventionellen und daher ungewohnten Theaterform der Needcompany durchaus Berührungssängste zu haben. Interessant wird in diesem Zusammenhang auch die Rezeption der ersten gemeinsamen Neuproduktion der Needcompany mit Darstellern des Burgtheaters sein, die am 5. März 2011 unter dem Titel „Die Kunst der Unterhaltung: Needcompany spielt den Tod von Michael König“ im Akademietheater uraufgeführt wird.

Wie Lauwers selbst beschreibt, kann er nur durch die Unabhängigkeit von Theaterinstitutionen seinen eigenen Rhythmus im künstlerischen Schaffensprozess aufrechterhalten:

¹⁸ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.36.

„Ich arbeite seit ungefähr zwanzig Jahren für das Theater, und in dieser Zeit habe ich zwanzig Produktionen herausgebracht, also im Schnitt nicht mehr als eine pro Jahr. Die fest angestellten Regisseure in den Theatern verdienen zwar gut, aber sie müssen sechs oder sieben Produktionen machen – das wären in der gleichen Zeit also für mich 140 statt zwanzig Produktionen! Ich glaube nicht, dass man das wirklich gut machen kann.“¹⁹

1.2. Gemeinsam aber nicht demokratisch: Über die Arbeitsweise der Needcompany

In Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffensprozess der Needcompany ist auch ihre Arbeitsweise interessant: Einerseits wird bewusst auf das Kollektiv und auf das Sich Einbringen jedes einzelnen Darstellers der Truppe gesetzt, andererseits nimmt Jan Lauwers als Leiter der Truppe eine sehr zentrale und durchaus dominante Position innerhalb der Gruppe ein: Er ist derjenige, der das Konzept entwickelt und zu einem großen Teil die Texte schreibt, der während der Entwicklung des Stückes als Regisseur fungiert, sowie das Bühnenbild und in einigen Produktionen auch das Licht und die Video Sequenzen gestaltet.

Lauwers selbst hat wiederholt betont, dass er bei einer Inszenierung Text, Bühnenbild, Licht und Regie in einer Person vereinen will und alles „selbst in die Hand nehmen und selbst entscheiden“²⁰ will. Daher arbeitet er speziell in den letzten Jahren fast ausschließlich mit selbst geschriebenen Texten. Die Rolle des Regisseurs, der ein anderes, schon fertiges Werk inszeniert, also „nur 50 Prozent der künstlerischen Arbeit leisten kann“, ist ihm zu wenig, wie er immer wieder betont.²¹

Die Stücke der Needcompany bestehen zu Probenbeginn oftmals nur als grobes Konzept und entstehen erst im Verlauf den Proben, während der jeder einzelne Darsteller sich einbringen kann. Gemeinsam werden Ideen, Szenen, Bilder und Abläufe entwickelt, die sich durch die Vielseitigkeit der Darsteller und die unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen, aus denen sie stammen, zu einem Ganzen zusammensetzen.

Dennoch wäre es irreführend, diese gemeinsame Arbeitsweise als eine demokratische bzw. gleichberechtigte zu bezeichnen. Trotz allen Mitspracherechts fungiert Lauwers

¹⁹ Lehmann, Hans-Thies: *Ein Gespräch mit Jan Lauwers von Hans-Thies Lehmann*. In: Wiener Festwochen 1951- 2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Residenz Verlag: Wien, 2001. S. 144.

²⁰ Bergelt: *The Snakesong Trilogy*. a.a.O., 1998. S. 90.

²¹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.194.

als zentrale Figur und unumstrittener Leiter des Ensembles: Er hält während des gesamten Probenprozesses die Fäden in der Hand, trifft die künstlerischen Entscheidungen und geht – wie er selbst 1998 in einem Interview mit Martin Bergelt betonte – von einer gemeinsamen, aber keinesfalls demokratischen Arbeitsweise aus:

„Meine Arbeitsweise ist [...] nicht demokratisch. Aber natürlich ist Theater eine Zusammenarbeit und Schauspieler sind keine Instrumente, sondern Partner. Ich liebe meine Schauspieler und möchte, dass ihre Fähigkeiten so gut wie möglich zur Entfaltung kommen. Dazu müssen wir uns kennen lernen und gegenseitig vertrauen.“²²

Trotz Lauwers' zentraler Rolle innerhalb der Gruppe profitieren die Arbeiten der Needcompany sehr deutlich vom Mitgestalten der Darsteller während der Probenphase: Durch die vielfältigen künstlerischen Disziplinen, aus denen die einzelnen Darsteller stammen, bringt jeder etwas anderes in die Arbeit mit ein. Lauwers meinte dazu 2001 in einem Gespräch mit Hans-Thies Lehmann:

„Ich habe zum Beispiel kein Problem, einen Raum zu entwerfen. Das geht ganz schnell. Aber dann kommt die Arbeit mit den Schauspielern, und das bedeutet die wirkliche Herausforderung. Und ich zum Beispiel leide immer darunter, dass ich die Sprache des Tanzes nicht beherrsche. Da brauche ich Hilfe, einen Choreographen, Leute aus der Gruppe, die mich unterstützen. Ich weiß, dass ich diese Sprache nicht mehr wirklich erlernen kann.“²³

Auf Grund der engen Zusammenarbeit und Nähe innerhalb der Truppe wird die Needcompany gerne auch mit Andy Warhols „Factory“ verglichen. Auch bei Warhol war „die Beziehung zwischen der Gruppe und dem einzelnen Individuum in permanenter Bewegung“²⁴, so Sigrid Bousset. Darüber hinaus zeichnen sich – wie Frederik Le Roy beschreibt – sowohl Warhol als auch Lauwers dadurch aus, dass sie die Grenzen verschiedener künstlerischer Disziplinen fließend überschreiten und den Prozess künstlerischen Schaffens mehr als einen kollektiven denn als einen individuellen definieren.²⁵

Auch Lauwers selbst kann diesem Vergleich mit Warhols „Factory“ durchaus etwas abgewinnen und meinte dazu 2007:

“When Warhol was asked if he wasn't irritated by all the people hanging around him, he replied that it wasn't the people hanging around him, but he around the people. I can really relate to that.”²⁶

²² Bergelt: *The Snakesong Trilogy*. a.a.O., 1998. S. 90.

²³ Lehmann: *Ein Gespräch mit Jan Lauwers von Hans-Thies Lehmann*. a.a.O., 2001. S. 143.

²⁴ Vgl. Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.27.

²⁵ Vgl. Le Roy, Frederik: *When Pop meets Trauma. On Needcompany's Images of Affection*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.234.

²⁶ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.163f.

Beim Publikum entsteht während den Aufführungen der Needcompany mitunter der Eindruck, dass das Geschehen auf der Bühne spontan bzw. improvisiert ist. Dieser Eindruck, mit dem Lauwers gezielt spielt, ist jedoch irreführend: Zwar entstehen während der Proben einige Elemente der späteren Aufführung durch Improvisation und das bereits erwähnte Involvieren der Darsteller in gestalterische Prozesse, diese Elemente werden jedoch am Ende der Probenzeit ganz genau festgelegt und im Timing auf einander abgestimmt. Dadurch sind in der Aufführung selbst auch kleinste Gesten und Bewegungen geplant und kaum eine Aktion auf der Bühne wird tatsächlich improvisiert. Auch Lehmann spricht davon, dass der Zuschauer in den Aufführungen der Needcompany bewusst den Eindruck gewinnen soll, es handle sich um Improvisation.²⁷ In Wahrheit ist jedes einzelne Element auf der Bühne „das Ergebnis von sehr genauen Proben und strengem Timing“²⁸, wie Erika Rudle schreibt.

Wie bereits erwähnt, arbeitet Lauwers zu einem großen Teil mit selbst geschriebenen Texten. Seine Shakespeare Bearbeitungen während der 90er Jahre waren bisher seine einzigen Ausflüge ins Repertoire. In anderen Produktionen verwendete Lauwers Ausschnitte aus literarischen Werken von Moravia, Joyce, u.a., die er auseinander nahm, neu zusammensetzte und mit eigenen Textstellen verband.

Zu Beginn der Proben gab es bei früheren Produktionen oftmals ein fertiges Skript, bei aktuelleren Arbeiten setzt Lauwers immer mehr auf lose Konzepte, Materialsammlungen und Textstellen, die erst während der Proben zusammengesetzt werden. Nach der „Snakesong Trilogie“ 1998, meinte er dazu:

„Im zweiten und dritten Teil der Trilogie gab es ein komplett ausgearbeitetes Skript. Der erste Teil dagegen war anfangs sehr viel offener. Das Skript von „Le Désir“ wurde von den Schauspielern anfangs vehement abgelehnt. Für die nächste Produktion werde ich überhaupt kein Skript vorgeben, sondern nur mit einigen Ideen und mit Musik arbeiten. Ich habe zwar eine genaue Vorstellung davon, wie das dann aussehen soll, welche Atmosphäre hergestellt werden soll, aber vieles wird zunächst unbestimmt sein. Konkret kann das soweit gehen, dass ich Viviane auffordere, an einer bestimmten Stelle irgendetwas zu sagen, einen Ton zu erzeugen. Für einen Schauspieler ist das eine ganz schwierige Situation, so ganz ohne Gerüst zu agieren.“²⁹

Die Arbeitsweise der Needcompany zeichnet sich auch durch eine Auseinandersetzung mit so genannten „offenen“ Theaterformen aus, die die Grenzen zwischen Theater und

²⁷ Vgl. Lehmann: *Ein Gespräch mit Jan Lauwers von Hans-Thies Lehmann*. a.a.O., 2001. S. 140.

²⁸ Rundle, Erika: *A delicious meal. Needcompany's Morning Song*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.269f.

²⁹ Bergelt: *The Snakesong Trilogy*. a.a.O., 1998. S. 90.

Museum oder auch zwischen Probe und Aufführung verschwimmen lassen. Dazu gehören unter anderem Installationen, die Lauwers in Museen aufbaut, um sie anschließend mit seinen Darstellern in einer Art Performance zu bespielen. Auch die so genannten „Needlabps“ – eine Reihe von Abenden, an denen das Publikum Einblick in das Erarbeiten eines neuen Stückes, Films oder Projektes nehmen kann – werden regelmäßig an unterschiedlichen Theaterhäusern veranstaltet. Der Begriff „Needlabp“ schließt dabei – so Sigrid Bousset – sowohl den Wunsch nach einem Experiment als auch nach Gemeinschaft mit ein: „On the one hand there is the need for the laboratory (lab) – for experimentation, testing limits, etc. – and on the other there is the desire for a ‚lap‘, the need for intimacy and protection“.³⁰

³⁰ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.27.

2. „ZWISCHENRÄUME“: INTERMEDIALITÄT, SIMULTANEITÄT UND SYNÄSTHESIE

Sowohl in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie als auch in den früheren Arbeiten der Needcompany werden eine ganze Reihe an Ausdrucksformen wie Text, Sprache, Schauspiel, Tanz, Musik, Raum und neue Medien mit einander kombiniert. Sie existieren nicht für sich alleine, sondern überlappen bzw. ergänzen einander und verbinden sich zu einem neuen Ganzen. Dabei sind die Übergänge und Überschneidungen der einzelnen Ausdrucksformen gleichermaßen bedeutend wie die Lücken, die von Lauwers bewusst offen gelassen werden, damit der Zuschauer selbst aktiv werden muss, um sie zu füllen.

Beeinflusst durch meine eigene Theater Erfahrung mit der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie im Sommer 2008 bei den Salzburger Festspielen, soll hier die These aufgestellt werden, dass es genau diese „Zwischenräume“ zwischen den einzelnen Medien sind, in denen die Aufführungen der Needcompany ihre volle Kraft und den bleibenden Eindruck auf den Zuschauer entfalten können.

Dieser Eindruck geht zweifelsohne über die reine Addition der einzelnen Ausdrucksformen hinaus: Durch die Überlagerung der einzelnen Medien entsteht ein Mehrwert an Bedeutung und theatralem Ausdruck. Die Interaktion zwischen den Ausdrucksformen erzeugt eine Vielzahl an Möglichkeiten, an Interpretationen, an Text und Subtext. Der Mehrwert ergibt sich einerseits aus der Kombination der spezifischen Darstellungsmuster der einzelnen Ausdrucksformen, die Lauwers oftmals einem Medium entnimmt, um sie in anderes zu „übersetzen“ und in diesem weiterzuentwickeln. Andererseits arbeitet er bewusst mit Leerräumen, mit Lücken, die dem Zuschauer die Möglichkeit geben, aktiv zu werden und sich die Aufführung selbst zusammenzusetzen.

Um diese These zu überprüfen, sollen im Anschluss an dieses Kapitel die einzelnen Ausdrucksformen in der Theatersprache der Needcompany an Hand der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie untersucht und zu einander in Bezug gestellt werden. Zuvor wird das soeben begonnene Kapitel die „Zwischenräume“ unter den Aspekten der Intermedialität, Simultaneität und Synästhesie näher beleuchten.

Die Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Medien in den Arbeiten der Needcompany sowie das gegenseitige Reagieren der Darstellungsweisen auf einander können mit dem Begriff der *Intermedialität* beschrieben werden. Darunter wird ein Verhältnis des Austausches, der Mischung, Interaktion oder auch Transformation zwischen verschiedenen Medien in einer Kunstform oder einem Medium verstanden.³¹ Zur Intermedialität im Theater gibt es – analog zur weiten Verbreitung von intermedialen Formen im Theater der Gegenwart – gerade in den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten eine Vielzahl an Untersuchungen, die an dieser Stelle nur gestreift werden können.

Das Theater bietet wie keine andere Kunstform eine Bühne für Intermedialität, so Chiel Kattenbelt. Es schafft einen Raum, in dem die verschiedenen Künste einander treffen können. Kattenbelt sieht das Theater als das einzige Medium an, das alle anderen Medien in sich aufnehmen kann, ohne die Spezifität bzw. Materialität der in sich aufgenommenen Medien durch seine eigene zu beeinträchtigen. So wird beispielsweise gefilmtes Theater vom Film absorbiert, sodass es nicht länger Theater sondern Film ist. Das Theater jedoch kann z.B. das Medium Film/Video auf der Bühne verwenden, ohne ihm seine Materialität zu nehmen, da es nach wie vor tatsächlich projizierten Film zeigt. Kattenbelt bezeichnet das Theater daher als ein „Hypermedium“, das alle anderen Medien in sich enthalten bzw. aufnehmen kann.³²

Auch Peter Boenischs Beobachtung, dass es ein „reines Theater“ ohne den Einfluss anderer Medien niemals gegeben hat bzw. geben kann, geht in die gleiche Richtung: Theater an sich ist ein Medium, das bereits in seinem Kern andere Medien – wie etwa die Sprache – verwendet, um Information zu senden und zu speichern, während es im gleichen Moment den Prozess der Informationserzeugung ausstellt.³³

Laut Kati Röttger ist Theater bereits per se als intermediales Geschehen zu bezeichnen. Ihrer Definition entsprechend ist Intermedialität jene „Dynamik der medialen Transformation oder Transmission, die *in und zwischen* den Medien stattfindet“. Da

³¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2005. S.159.

³² Vgl. Kattenbelt, Chiel: *Multi-, Trans- und Intermedialität: Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien*. In: Schoenmakers, Henri [Hrsg.]: *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 127ff.

³³ Vgl. Boenisch, Peter M.: *Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance*. In: Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel [Hrsg.] *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2006. S.113.

Theater als ein Prozess zu verstehen ist, „der sich in einem bestimmten Raum in einer bestimmten Zeit mittels der gleichzeitigen Anwesenheit von (und daher zwischen) Akteuren und Zuschauern konstituiert“³⁴, ist die Intermedialität dem Theater grundsätzlich zueigen.

Unter Intermedialität im engeren Sinne versteht man aber, so Kattenbelt, vor allem die Kombination von verschiedenen Medien bzw. Ausdrucksformen innerhalb einer Theaterraufführung, die nicht getrennt *von* einander sondern in Wechselwirkung *zu* einander stehen.³⁵ Dabei bleibt einerseits stets ein Bereich der Trennung und Differenzierung zwischen den Medien bestehen, andererseits entsteht ein Bereich der Verbindung und hybriden Überlappung.³⁶ Die einzelnen Ausdrucksformen beeinflussen sich gegenseitig, die Grenzen zwischen ihnen werden aufgeweicht, es entsteht Interaktion. Mit dem Begriff Medien ist dabei nicht notwendigerweise ausschließlich der Einsatz von neuen Medien und Technologien gemeint, sondern viel mehr alle Arten von Ausdrucksformen, die – wie Freda Chapple schreibt – als „Performer“ gemeinsam auf der Bühne agieren.³⁷

Intermedialität ist freilich keine Neuerfindung des zeitgenössischen Theaters; bereits in der historischen Avantgarde waren Medienwechsel und Medienwechselwirkungen wichtige Merkmale in unterschiedlichen Kunstformen – so auch im Theater.³⁸ Im postdramatischen Theater erlebt die Kombination verschiedener Medien schließlich eine neue Blüte. Durch das Zusammenspiel heterogener Ausdrucksformen entsteht eine Vielfalt an Perspektiven auf der Bühne, es werden neue Wege der Repräsentation und neue dramaturgische Strategien hervorgebracht: neue Wege, wie Worte, Bilder und Ton auf die Bühne gebracht werden, neue Wege, wie Körper in Zeit und Raum positioniert werden können, neue Wege, um zeitliche und räumliche Wechselbeziehungen herzustellen.³⁹

³⁴ Röttger, Kati: *Intermedialität als Bedingung von Theater: Methodische Überlegungen*. In: Schoenmakers, Henri [Hrsg.]: *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven*. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 117.

³⁵ Vgl. Kattenbelt: *Multi-, Trans- und Intermedialität*. a.a.O., 2008. S. 126.

³⁶ Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. a.a.O., 2005. S.159.

³⁷ Vgl. Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel: *Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance*. In: Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel [Hrsg.] *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2006. S.22.

³⁸ Vgl. Kattenbelt: *Multi-, Trans- und Intermedialität*. a.a.O., 2008. S. 126.

³⁹ Vgl. Chapple/Kattenbelt: *Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance*. a.a.O., 2006. S.12.

Nicht zuletzt resultiert daraus aber auch eine Neudefinition und Neusensibilisierung der aufeinander einwirkenden Medien selbst.⁴⁰ In Lauwers' Arbeiten mit der Needcompany entsteht dies auch durch das Erweitern eines Mediums mit den Darstellungsmustern eines anderen: So werden etwa filmische Mittel wie der Schnitt oder die Montage in das Spiel der Darsteller und die Dramaturgie des Raumes übernommen, sowie skulpturale Elemente aus der bildenden Kunst in das Medium Tanz eingebaut oder auch musikalische Aspekte im Bereich der Sprache weiterentwickelt. Die einzelnen Medien werden durch die Ausdrucksformen der anderen erweitert, ohne dass die ihnen zugrunde liegenden spezifischen Merkmale und Eigenheiten verloren gehen. Die Grenzen zwischen den einzelnen Disziplinen sollen, so Lauwers, nicht niedergerissen werden, die einzelnen Medien sollen in sich bestehen bleiben: „I am involved in several media, but I allow them to remain autonomous. You shouldn't demolish the barriers, you should jump over them.“⁴¹

Zwar ist die klare Trennung sowie Hierarchisierung verschiedener Medien – sowohl hinsichtlich ihrer Darstellungsweisen als auch der damit verbundenen Wahrnehmungsformen – aufgehoben, dennoch bleiben die einzelnen Medien, wie Sprache, Schauspiel, Tanz, Musik, Film, Raum, usw. in sich erkennbar. Die Übergänge zwischen den Szenen, in denen beispielsweise „ein Schrei zu einem Lied wird und ein chaotisches Durcheinander in poetischer Choreographie endet“⁴² – wie Erwin Jans schreibt –, sind von großer Bedeutung und tragen wesentlich zur Lebendigkeit und Vielschichtigkeit der Needcompany Arbeiten bei. Dennoch lässt sich jede Disziplin – auch wenn oft mehrere Disziplinen gleichzeitig im Einsatz sind – immer noch als das erkennen, was sie ist. Gerade durch ihre Eigenheiten lassen die einzelnen Ausdrucksformen im Zusammenspiel mit einander eine große Dynamik innerhalb der Aufführung entstehen.

Auch Paul Dujardin and Anne Mommens, Direktoren des Centre for Fine Arts in Brüssel, sprachen anlässlich Lauwers' Ausstellung „Restlessness“ von den verschiedenen Medien in seinen Arbeiten, die in ihren Grenzen nie völlig aufgelöst werden, sondern ein dynamisches Ganzes ergeben:

⁴⁰ Vgl. Kattenbelt: *Multi-, Trans- und Intermedialität*. a.a.O., 2008. S. 129.

⁴¹ Lauwers: *Jan Lauwers*. Homepage des Kaaithaters Brüssel. a.a.O. Letzter Zugriff: 14.9.2010.

⁴² Jans, Erwin: *Vorwort. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen*. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. *Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen*. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S.9.

“The result is never a fusional total spectacle in which the borders between the genres and the media blur and disappear, but a dynamic whole. Films, music, dance, theatre, visual arts and words lead in ever-changing combinations to an end-result that could equally be a spectacle, a performance, an installation or an exhibition.”⁴³

Die Reibung, die zwischen den einzelnen Medien statt findet, ist auch in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie ein sehr zentrales Element. Karel Vanhaesebrouck beschreibt im Zusammenhang mit „Isabella’s Room“, dass nicht nur die Übergänge und Überlappungen sondern auch die Brüche und Differenzen zwischen den Medien ausgestellt werden.⁴⁴ Durch die Wechselwirkungen und hochkomplexen Vernetzungen zwischen Sprache, Schauspiel, Tanz/Bewegung, Musik, bildender Kunst und neuen Medien entsteht eine Polyphonie der Stimmen, Bewegungen und Aktionen, und somit eine Art Collage.

Interessant ist dabei, dass Jan Lauwers noch vor einigen Jahren in einem Gespräch mit Marianne Van Kerkhoven die „Schwäche und Perversität“ des Theaters als dramatische Kunst kritisierte, da es anstatt seine künstlerische Eigenheit zu nutzen, Gebrauch von anderen Medien und Kunstformen macht. Dennoch setzt er gerade diese Kombination aus unterschiedlichen Medien sehr vielfältig und gezielt in seinen Arbeiten mit der Needcompany ein. Sein Ausspruch über das Theater („A poor means, perverse even, because it uses the other arts.“⁴⁵) erscheint somit aus heutiger Sicht fast wie die spielerische Provokation eines Künstlers, der auch in anderen Kunstformen arbeitet und ursprünglich aus der bildenden Kunst stammt. So spricht Lauwers heute sehr wohl von verschiedenen Medien – er verwendet den Ausdruck „sources of energy“ –, die er in seinen Stücken mit einander verbindet:

„It was John Cage who said you have to have at least 5 sources of energy to achieve good theatre. I took that very seriously. I always have more than 5 sources of energy: The dancers, the actors, the light, the set, the music... Everything is important, everything you see is a choice, a decision.“⁴⁶

⁴³ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.173.

⁴⁴ Vgl. Vanhaesebrouck, Karel: *Jan Lauwers’ Boullibaisse. Isabella’s Room Between Musicality and Narrativity*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.287.

⁴⁵ Adolphe, Jean-Marc: *From Epigontheater to Invictos. The Birth of an Artist’s Theatre*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.46.

⁴⁶ Obrist: *“My thinking on Art is all about Time”*. a.a.O., 2008. S.15.

Es ist auch eine gewisse Form von Rastlosigkeit, die Lauwers im Einsatz unterschiedlicher Medien sucht, wie er 2007 im Gespräch mit Jérôme Sans anlässlich der Ausstellung „Restlessness“ verriet:

“I use as many different means of expression as I possibly can. At first I found that frustrating; now I see it as a blessing. I am no longer afraid of it. The restlessness it causes serves as a driving force. Every medium raises different questions.”⁴⁷

Lauwers' Umgang mit den unterschiedlichen Ausdrucksformen in den Arbeiten der Needcompany ist auch durch das Prinzip der *Fragmentierung* und der damit verbundenen *Simultaneität* bestimmt: Die Handlung wird selten linear gezeigt, sondern in Fragmente aufgespaltet. In raschem Wechsel wird sie unterbrochen, dann wieder aufgenommen oder simultan an einem anderen Ort der Bühne – oftmals auch in einem anderen Medium – fortgesetzt.

Die Gleichzeitigkeit ist dabei ein sehr wesentliches gestalterisches Element: Bilder, Stimmungen und assoziatives Material werden parallel zu einander in unterschiedlichen Zonen der Bühne gezeigt. Ein Darsteller beginnt eine Geschichte zu erzählen, ein anderer greift sie auf, wieder ein anderer drückt die spontan aufkommenden Emotionen durch Bewegung aus, wie Audronis Liuga im Zusammenhang mit dem „Lobster Shop“ beschreibt.⁴⁸ Die Simultantechnik drückt dabei nicht unbedingt ausschließlich Ereignisse aus, die im Zuge der Handlung zeitgleich zu einander ablaufen, sondern bringt u.a. die Mehrschichtigkeit der Wirklichkeit, die Pluralität verschiedener Erscheinungen, die Bilder eines Traumes oder der Erinnerung zum Ausdruck.

Die Gleichzeitigkeit mehrerer Aktionen und verschiedener Ausdrucksformen setzt beim Zuschauer auch eine Entscheidung voraus: Da es unmöglich wird, das ganze Geschehen auf der Bühne gleichzeitig wahrzunehmen, muss er von Moment zu Moment entscheiden, worauf er seine Aufmerksamkeit richtet. Eine ausschnittshafte Wahrnehmung wird durch die Simultaneität unvermeidlich. Der Zuschauer wird dazu herausgefordert, zugleich auf das konkrete Einzelne zu achten und dennoch das Ganze wahrzunehmen. Karel Vanhaesebrouck spricht in diesem Zusammenhang von den Blicken des Zuschauers, die “wie Pingpong Bälle” hin und her springen:

⁴⁷ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.157.

⁴⁸ Vgl. Liuga, Audronis: *The World of the Lobster Shop*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.152f.

„Some characters are dancing at stage right, others kissing at stage left, and still others are singing at centre-stage. The eyes of the audience have no choice but to follow, shuttling like a ping-pong ball from left to right and back again.“⁴⁹

Durch die Gleichzeitigkeit und das Springen zwischen verschiedenen Medien wird der Zuschauer dazu angeregt, selbst aktiv zu werden und das Geschehen in seinem Kopf zu einem Ganzen zusammen zu setzen. Im Zuge dieses Wahrnehmungsprozesses arbeitet Lauwers bewusst mit *multiplen Sinneseindrücken* und der Überforderung des Zuschauers. Seine Arbeiten setzen sich stets aus einer Vielzahl an Sinneseindrücken zusammen, mit denen der Zuschauer gleichzeitig auf unterschiedlichen Ebenen – visuell, auditiv, haptisch bzw. taktil – konfrontiert wird und durch die er in seiner Wahrnehmung oftmals überfordert wird. Während auf visueller Ebene gleichzeitig Eindrücke aus Spiel, Körper, Bewegung, Tanz, Raum, Licht, Kostüm, neuen Medien, usw. entstehen, gibt es auch auf akustischer Ebene eine Vielzahl an Überlagerungen aus Sprachen, Stimmen, Klängen, Geräuschen und Musik. Oder wie Eckhard Franke es bereits Anfang der 90er formulierte: „Es weht und wabert und schmettert durch den Raum. [...] Erzählung, Gesang, Deklamation in verschiedenen Sprachen.“⁵⁰

Ein bekanntes Beispiel für das Überfordern der Wahrnehmung des Zuschauers durch eine Überladung an Sinneseindrücken ist zweifelsohne die Sturm Szene im 5.Akt von „Needcompany's King Lear“. In den Texten von Christel Stalpaert und Klaas Tindemans finden sich Beschreibungen dieser chaotischen, fast halluzinatorischen Szene, bei der der Zuschauer durch eine übergroße Kondensation an Zeichen regelrecht überfordert wird: Neben einem großen Maß an Bewegung (Rennen bis zur völligen Erschöpfung) werden zeitgleich zu den irritierenden Stroboskop Effekten des Lichts und zur Musik von „The Residents“ Regie- und Bühnenanweisungen durch die Figur des Kent/Narren (Dirk Roofthoof), der hier als eine Art Inspizient oder Regisseur fungiert, in ein Mikrofon gebrüllt. Neben diesen Anweisungen und dem Text der Darsteller wird die Überladung der akustischen Ebene durch imitierte Geräusche des Krieges wie Schüsse oder schrille Todesschreie vor einem Mikrofon weiter verstärkt. Die Dynamik der Szene steigert sich immer weiter, sie wird schneller und lauter, zuletzt scheinen sogar die Übertitel durch den immer schneller werdenden Text aus den Fugen zu geraten: Sie kommen nicht mehr nach, die gesprochenen Worte auf dem Bildschirm

⁴⁹ Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers' Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.286.

⁵⁰ Franke: *Belcanto, Schrei, Arie*. a.a.O., 1992. S. 21.

abzubilden, werden schneller und schneller und enden schließlich in dem Wort
helphelphelphelphelphelp....^{51 52}

Der Text wird hier sowohl in seiner gesprochenen als auch in seiner geschriebenen Form (Übertitel) zu einem Rhythmus, zu einer Bewegung, die mit dem Medium des Tanzes in Lauwers' Arbeiten vergleichbar ist, wie Elke Van Campenhout erwähnt: Die Sprache wird selbst zum Tanz.⁵³ Erwin Jans spricht in diesem Zusammenhang von einem „Übermaß an Sprache“: Die Sprache wird unaufhörlich an ihre Grenzen getrieben, bis an den Punkt an dem sie sich auflöst und keine eindeutige Bedeutung mehr transportieren kann.⁵⁴

Obwohl diese Sturm Szene aus „Needcompany's King Lear“ ein besonders deutliches Beispiel für die Überforderung der Sinne der Zuschauer darstellt, finden sich ähnliche Szenen in einer Vielzahl der Needcompany Stücke. Der Zuseher sieht sich dabei mit vielfachen und uneindeutigen Schichten und Zeichen konfrontiert und muss sich – um der Aufführung folgen zu können – von der vertrauten Erfahrung der kognitiven Wahrnehmung verabschieden.

Durch die multiplen Eindrücke auf visueller und akustischer Ebene wird mitunter auch der haptische bzw. taktile Sinn des Zuschauers über Reize, Empfindungen, Fühlen bzw. Spüren angesprochen: Sei es ein schrilles, nicht enden wollendes Geräusch, das beim Zuschauer eine „Gänsehaut“, einen Schauer, ja sogar einen realen Schmerz auslösen kann, oder das Gefühl von Kälte bzw. Wärme, das durch Musik, die Darstellung, den Monolog oder den Tanz einer der Figuren auf der Bühne hervorgerufen wird.

Mit dieser Koppelung unterschiedlicher Sinneswahrnehmungen, die in physisch von einander getrennten Bereichen entstehen und dennoch „zusammen empfunden“ werden,

⁵¹ Vgl. Stalpaert, Christel: *Beauty as a weapon against the unbearable cruelty of being in Needcompany's King Lear*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.122f.

⁵² Vgl. Tindemans, Klaas: *Exercises in Regicide. Dramaturgy and Space in Needcompany's Versions of Shakespeare*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S. 114f.

⁵³ Vgl. Van Campenhout, Elke: *Look at what their bodies do to your system!* In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.284.

⁵⁴ Vgl. Stalpaert: *Beauty as a weapon against the unbearable cruelty of being in Needcompany's King Lear*. a.a.O., 2007. S.123.

spielt Lauwers sehr bewusst in seinen Stücken. Dieses Prinzip, das unter dem Begriff der *Synästhesie* zusammengefasst werden kann, ist laut Lehmann ein „impliziter Teil des Regieführens und ein expliziter Teil der Kommunikation“ im postdramatischen Theater. Die Destabilisierung der Sinne wird dadurch bewusst angesteuert.⁵⁵

Das Wort Synästhesie leitet sich aus dem griechischen „synaisthesis“ ab und bedeutet soviel wie „Zusammenempfindung“, „Zugleichempfinden“. Darunter ist die Verschmelzung verschiedenartiger Empfindungen gemeint, indem die Reizung des einen Sinnesorgans nicht nur die ihm eigene Empfindung, sondern auch eine Erregung und Mitempfindung eines anderen Sinnesbereichs hervorruft.⁵⁶

Neben den genannten taktilen Empfindungen, die beim Zuschauer durch visuelle oder auditive Reize hervorgerufen werden können, lassen sich in den Arbeiten der Needcompany auch einige andere synästhetische Beispiele finden: Wenn etwa Theresa in „The Lobster Shop“ ihre Verzweiflung über den Tod ihres Sohnes in den sich zusammenkrümmenden, sich geradezu zerreißen wollenden Bewegungen einer Choreographie zum Ausdruck bringt, oder Salman, der erste geklonte Mensch, sein Gesicht wiederholt zum Schrei verzerrt, dabei jedoch stumm bleibt, vermag man im Zuschauerraum den lautlosen Aufschrei dieser Figuren förmlich zu hören.

Es ist, als ob der Schrei die Vorstellung verlässt und sich gleichzeitig *auf* sie verlässt, wie Krassimira Kruschkova es in einem anderen Zusammenhang (Jérôme Bels „The Show Must Go On“) formuliert hat⁵⁷: Der Schrei verlässt die Theater Vorstellung und verlässt sich gleichzeitig *auf* die Vorstellung bzw. Vorstellungskraft des Zuschauers, der den Schrei in seinem Kopf ergänzt und dadurch hörbar macht.

Nicht nur auf akustischer sondern auch auf visueller Ebene spielt Lauwers mit diesem synästhetischen Koppeln verschiedener Sinnesreize: Auch während jener Szenen, in denen auf der Bühne wenig bis gar keine Aktion zu sehen ist, werden – etwa durch die sensible und hochgradig emotionale Musik – Bilder vor dem inneren Auge des Zuschauers hervorgerufen, die in diesem Moment auf der Bühne gar nicht zu sehen sind. Auch hier verbinden sich die unterschiedlichen Reize in der Wahrnehmung des Zuschauers.

⁵⁵ Lehmann, Hans-Thies. Zit. nach: Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers' Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.290.

⁵⁶ Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. a.a.O., 2005. S.803.

⁵⁷ Vgl. Kruschkova, Krassimira: *Ob?scene. Einleitung*. In: Kruschkova, Krassimira (Hrsg.): *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Vortragsreihe des Tanzquartiers Wien. Maske und Kothurn. 51. Jahrgang, Heft 1. Wien (u.a.): Böhlau, 2005. S. 21.

Lauwers arbeitet sehr bewusst mit diesem Prinzip der Synästhesie, ebenso wie mit seiner Störung bzw. Unterbrechung. Oftmals trennt er die unterschiedlichen Sinneseindrücke von einander und stellt sie einzeln aus. Gerade durch die gezielte Erschwerung der sinnlichen Erfahrung wird diese für den Zuschauer intensiviert: Sie wird, so Hans-Thies Lehmann, als „Suche, Enttäuschung, Entzug oder Wiederfinden bewusst gemacht.“⁵⁸

Lehmann beschreibt, dass sich der Zuschauer durch die Spurensuche nach Zusammenhängen explizit auf die Wahrnehmung der dargebotenen Dinge konzentriert: „Vielleicht lüften sie noch ihr Geheimnis.“ Der menschliche Sinnesapparat wird durch Beziehungslosigkeit und den Entzug von Verknüpfungen selbst aktiv und stellt Ähnlichkeiten, Zusammenhänge und Korrespondenzen her.⁵⁹

Nicht nur in den Stücken, der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie, sondern auch in früheren Arbeiten der Needcompany finden sich Beispiele für das Spiel mit der Sinneswahrnehmung bzw. mit synästhetischen Empfindungen: So etwa zu Beginn der „Snakesong“ Trilogie, als aus dem dunklen Bühnenraum der schwere Atem eines Geigers zu vernehmen ist, ohne dass der Zuschauer ihn in der Dunkelheit sehen kann. Oder auch bei dem stummen Schrei der Darstellerin Ina Geerts am Ende der berühmten Glaspapier-Szene, die später noch genauer erwähnt werden soll. Der Zuschauer kann den Schrei – wie im Fall von Salman im „Lobster Shop“ – sehen, aber nicht hören. Dadurch wird der szenische Körper, wie Krassimira Kruschkova beschreibt, desartikuliert. Stimme und Gesicht, Akustisches und Visuelles verlieren ihren Zusammenhang: „Im stummen Schrei treten Körper und Stimme getrennt und zugleich das eine in der Gestalt des anderen auf“⁶⁰, so Kruschkova.

Durch die Kombination verschiedener Medien auf der Bühne sowie durch die damit verbundenen Prinzipien der Simultaneität und der Synästhesie wird beim Zuschauer – wie auch Freda Chapple und Kiel Kattenbelt in ihren Untersuchungen feststellten – eine verstärkte Reaktion ausgelöst, da er die einzelnen Elemente selbst in seinem Kopf zusammensetzen und organisieren muss.⁶¹ Diese vom Zuschauer geforderte Aktivität, die „Zwischenräume“ zu füllen, ist in den Arbeiten der Needcompany ein zentrales

⁵⁸ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.144.

⁵⁹ Ebenda. S.143f.

⁶⁰ Kruschkova, Krassimira: *Szenische Anagramme. Zum Theater der Dekonstruktion*. Wien: Habilitationsschrift, 2002. S.256.

⁶¹ Vgl. Chapple/Kattenbelt: *Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance*. a.a.O., 2006. S.18.

Element, das – wie eingangs erwähnt – über die Summe der Einzelteile hinaus einen Mehrwert für den Zuschauer entstehen lässt. Die Überlappung der einzelnen Medien macht eine aktive Übersetzungs- und Transformationsleistung auf Seiten des Zuschauers erforderlich. Gerade durch diese Aktivität, durch die Suche nach Zusammenhängen und das Zusammensetzen von Bildern und Bedeutungen in der eigenen Vorstellungskraft entsteht – so meine Überzeugung – ein bleibender Eindruck beim Rezipienten.

3. DIE ENTWICKLUNG DER THEATERSPRACHE DER NEEDCOMPANY BIS ZUR „SAD FACE/HAPPY FACE“ TRILOGIE

3.1. Das Theater im Sturm erobern: Die flämische Theaterwelle der 70er und 80er Jahre und die Einflüsse der Performance Art

Wie Luk Van den Dries in seinem Text „Rubens Never Used Green. Affective Shifts in the Work of Jan Lauwers“ aufzeigt, hatte die Needcompany ihren Ursprung in der flämischen Theaterwelle der 70er und 80er Jahre. Die Truppe, die aus dem 1979 gegründeten Epigonenensemble (ab 1981: Epigonentheater zlv) entstand, war Teil einer wichtigen Welle der Erneuerungen im flämischen Theater, die sich in den späten 70er Jahren sowie den frühen 80er Jahren entwickeln konnte und zu denen neben Lauwers bedeutende Theaterschaffende wie Anna Teresa De Keersmaecker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre, Luk Perceval u.a. gezählt werden.⁶²

Die flämische Theaterwelle zeichnete sich durch ein Brechen mit den Konventionen des Theaters und durch eine große innovative Kraft aus. „Aus dem Nichts“ – so Van den Dries – kam eine neue Generation Theaterschaffender, die das Medium in einer neuen, radikalen Art zu nutzen wusste. Viele von ihnen stammten aus anderen Disziplinen wie der bildenden Kunst oder dem Tanz und brachten daher eine neue Sprache der Bilder ins Theater mit. Auch Jan Lauwers' Needcompany gehörte zu diesen Erneuerern, die das Theater im Sturm eroberten.⁶³

Dennoch kam auch diese neue Generation der Theatermacher in Wahrheit nicht „aus dem Nichts“, wie Van den Dries in seinem Text sogleich relativiert: Auch diese Erneuerer der Theaterszene hatte eine Reihe Vorläufer, die sie beeinflussten und deren Ausdrucksformen sie assimilierten, um ihre eigene Form des theatralen Ausdrucks zu schaffen. Zweifelsohne war besonders der Einfluss der Performance Art, die sich in den 50er und 60er Jahren in den USA und in Europa entwickelt hatte, entscheidend für die Entwicklung des neuen flämischen Theaters.

⁶² Vgl. Van den Dries, Luk: *Rubens Never Used Green. Affective Shifts in the Work of Jan Lauwers*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.53.

⁶³ Ebenda. S.53f.

Van den Dries nennt in diesem Zusammenhang Performances aus den 70er Jahren von Chris Burden sowie Marina Abramovic und Ulay, als Inspirationsquellen für die flämischen Theaterschaffenden. In diesen Performances wurden der Körper, die reale Zeit sowie der reale Raum der Aufführung thematisiert und die Grenzen von Schmerz, Dauer, Aggression, Banalität, usw. ausgetestet. Diese Elemente wurden im Zuge der flämischen Theaterwelle auch in den Bereich des Theaters übernommen.⁶⁴

Da sich auch in Lauwers' Arbeiten – nicht nur in seinen frühen Produktionen mit dem Epigonentheater zlv, sondern auch in den aktuellen Stücken mit der Needcompany – einige Einflüsse aus der Performance Kunst erkennen lassen, soll an dieser Stelle kurz auf diese eingegangen werden.

Der dem Performance Begriff zugrunde liegende Ausdruck „performativ“ wurde – so Erika Fischer-Lichte – erstmals 1955 von John L. Austin im Zuge seiner Vorlesung in Harvard verwendet. Er bezog sich damals auf die Fähigkeit der menschlichen Sprache, durch Worte nicht nur einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern – wie im Fall einer Schiffstaufe oder einer Trauung – eine tatsächliche Handlung zu vollziehen. Seither wird unter dem Begriff „performativ“ – abgeleitet von „to perform“ – verstanden, „eine Handlung zu vollziehen“.

Laut Fischer-Lichte erfüllt das Theater per se immer zugleich – und zu unterschiedlichen Teilen – eine referentielle und eine performative Funktion. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Funktionen hat sich im Theater der 50er Jahre verschoben. Während zuvor die referentielle Funktion und somit die *Darstellung* von Figuren und Handlungen zentral war, wurde nun die performative Funktion und somit der *Vollzug* von Handlungen immer wichtiger.⁶⁵ Dennoch ist die Entdeckung des Performativen in den 50er Jahren – genau genommen – als „Neuentdeckung“ zu bezeichnen, so Fischer-Lichte: Die Schwerpunktverlagerung von der referentiellen Ebene auf die performative lässt sich bereits bis zur historischen Avantgarde der Jahrhundertwende, bis zu Appia, Reinhardt, Artaud, Piscator und zu den Dadaisten, Futuristen und Surrealisten zurückverfolgen.⁶⁶

⁶⁴ Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.53f.

⁶⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo- Avantgarde*. Tübingen [u.a.]: Francke, 1998. S. 2f.

⁶⁶ Ebenda. S. 15f.

Als erste so genannte „Performance“ wird heute üblicherweise eine Aufführung mit dem Titel „Untitled Event“ bezeichnet, die 1952 im Speisesaal des Blackmountain Colleges unter Mitwirkung des Musikers John Cage, des Pianisten David Tudor, des Komponisten Jay Watts, des Malers Robert Rauschenberg, des Tänzers Merce Cunningham sowie der Dichter Charles Olson und Mary Caroline Richards stattfand. Diese Veranstaltung weist sich bereits im Titel mehr als „Ereignis“ denn als Aufführung aus. Im Zuge dieser Performance wurde einerseits die Beziehung zwischen den verschiedenen Künsten innerhalb der Aufführung neu bestimmt, und andererseits das Verhältnis zwischen den Akteuren und den Zuschauer neu ausgelotet, so Fischer-Lichte.⁶⁷

Durch die „performative Wende“ der 50er bzw. 60er Jahre hat sich nicht nur im Theater sondern auch in allen anderen Kunstformen der Schwerpunkt vom *Artefakt* zum performativen *Prozess* verschoben. In der Bildenden Kunst wurde dies unter anderem im Aufführungscharakter der Aktionskunst und Körperkunst sowie bei Künstlern wie Beuys, der Fluxus-Gruppe und den Wiener Aktionisten deutlich.⁶⁸ Im Bereich der Musik setzte der Performativierungsschub u.a. durch die „Events“ und „Pieces“ von John Cage ein, während sich in der Literatur die Grenzen zwischen dem geschriebenen Wort und der Lesung bzw. Aufführung desselben zunehmend auflösten.⁶⁹

Im Theater ging es in der Folge vor allem um eine Neubestimmung der Beziehung zwischen den Darstellern und den Zuschauern. Das Theater wurde nicht länger als Repräsentation einer fiktiven Welt begriffen, die der Zuschauer beobachten, deuten und verstehen soll, sondern als Herstellung eines besonderen Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern. Die Kommunikation zwischen Bühne und Publikum wurde zunehmend wichtiger als die innertheatrale Kommunikation zwischen den dramatischen Figuren auf der Bühne.⁷⁰ Wie Gabriele Klein und Wolfgang Sting schreiben, ging es nicht mehr zentral um das Werk an sich, sondern um einen Akt der Kommunikation, um einen Prozess, um die so genannte „Situation Theater“.⁷¹

⁶⁷ Vgl. Fischer-Lichte: *Theater seit den 60er Jahren*. a.a.O., 1998. S. 2.

⁶⁸ Ebenda. S. 11.

⁶⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Berlin: Suhrkamp, 2004. S.24.

⁷⁰ Vgl. Ebenda. S.25f.

⁷¹ Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang [Hrsg.]: *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript, 2005. S.12.

Eine Reihe der wesentlichsten Elemente der Performance Art wurden auch im flämischen Theater der 70er und 80er Jahre sowie in den Arbeiten des Epigonentheaters zlv weiterverwendet: Dazu gehört zu allererst das explizite Ausstellen einer Handlung, durch die nicht länger eine „fiktive Wirklichkeit“ repräsentiert werden soll, sondern die „tatsächliche Wirklichkeit“ der Theateraufführung betont wird. Es wird keine fiktive Zeit behauptet (keine Jahres- oder Tageszeit, keine historische Epoche), sondern die reale Zeit, die tatsächliche Dauer der Aufführung ausgestellt.

Darüber hinaus wurden oftmals alltägliche, banale Handlungen gezeigt, durch die die untere Grenze der Theatralität – und somit jener Bereich, in dem das Theater auf Banalität bzw. Trivialität stößt – untersucht wurde. Wie Luk Van den Dries beschreibt, konnte eine Choreographie ausschließlich aus einfachsten Schritten und ein Theaterabend aus der endlosen Wiederholung eines einzigen simplen Vorgangs bestehen.⁷²

Ein weiteres Element der Performance Art, das in den 70er bzw. 80er Jahren ins flämische Theater übernommen wurde, war das Auflösen fiktiver Rollen durch die „Real-Präsenz“ des Darstellers. So entwickelte sich zu dieser Zeit ein neuer Schauspielstil, bei dem zwar auf fiktive Rollen nicht durchgehend verzichtet wurde, der Darsteller aber immer wieder aus seiner Rolle ausstieg und als reale Person auf der Bühne spürbar wurde.

Darüber hinaus rückte der menschliche Körper mehr und mehr in den Mittelpunkt: Er wurde auf der Bühne explizit ausgestellt und durch Schmerz, Bewegung und Erschöpfung an seine Grenzen getrieben. Während ein tatsächliches Verletzen des eigenen Körpers in der Performance Art keine Seltenheit war bzw. ist, wurde das Austesten der körperlichen Grenzen im Theater vor allem durch „Anstrengung bis zum Umfallen“ und ohne tatsächliches Zufügen von Verletzungen thematisiert.

Ein weiterer grundlegender Einfluss, der von der Performance Art auf das flämische Theater der 70er bzw. 80er Jahre übergriff, ist die Auflösung der Gattungsgrenzen zwischen Schauspiel, Musik, Malerei, Film und Tanz. In allen diesen Gattungen wurde an Stelle des Werks bzw. Artefakts von nun an der Prozess bzw. die Transformation

⁷² Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.56.

betont. Im Zuge der flämischen Theaterwelle entwickelte sich, so Van den Dries, ein neues Interesse an der Verbindung des Theaters mit anderen Disziplinen (Bildende Kunst, Fotografie, Musik, neuen Medien,...).⁷³ Die Dominanz des Textes wurde durch eine Gleichberechtigung der Medien ersetzt.

Auch das Hinterfragen der Position des Zuschauers wurde aus der Performance Art ins Theater übernommen. Während der Zuschauer in Performances oftmals in irritierende, zutiefst verunsichernde und qualvolle Situation versetzt wurde und dazu herausgefordert war, selbst aktiv zu werden und den Verlauf der Performance – eventuell sogar durch ein Einschreiten bzw. einen Abbruch – selbst mit zu entscheiden, ist beim Theater ein aktives Eingreifen nicht möglich bzw. nicht erwünscht. Dennoch sollte auch im Theater die Passivität einer neuen Form der Interaktion weichen: Da die Handlungen auf der Bühne nur noch zum Teil nach einander passieren, oftmals aber auch gleichzeitig, wird der Zuschauer dazu herausgefordert, sich die Aufführung im Kopf selbst zusammenzusetzen. Er kann die vor seinen Augen und Ohren ablaufenden Aktionen als Material betrachten, das er selbst arrangiert. Der Vorgang des Zuschauens wird somit selbst zur Tätigkeit, zu einer Handlung. Das szenische Ereignis passiert sozusagen „im Zuschauerblick“⁷⁴, wie Fischer-Lichte es formuliert: Jeder Zuschauer erschafft sich seine eigene Aufführung.

Eine Vielzahl dieser Elemente der Performance Art, die die Erneuerer des flämischen Theaters in den Bereich des Theaters übernahmen, finden wir sowohl in den frühen Arbeiten Lauwers' mit dem Epigonentheater zlv, als auch in den ersten Needcompany Stücken und ihren heutigen Aufführungen wieder.

Laut Luk Van den Dries beruhte der große Einfluss der Performance Kunst auf das flämische Theater der 80er Jahre einerseits auf einem Mangel an experimentellen Theaterformen in Flandern in den Jahren zuvor (60er/70er Jahre) und andererseits auf Einschränkungen im Bezug auf Fördergelder. Durch diese waren junge Theaterschaffende zu einer großen Experimentierfreudigkeit und Selbständigkeit sowie zu einem gewissen Risiko regelrecht gezwungen.

⁷³ Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.56.

⁷⁴ Fischer-Lichte: *Theater seit den 60er Jahren*. a.a.O., 1998. S. 6.

Wie Van den Dries schreibt, hatte das experimentelle Theater bzw. Avantgarde Theater in Flandern in den 60er und 70er Jahren kaum Erfolg gehabt, da man sich vor allem auf das so genannte „chamber theatre“ und auf politisches Theater konzentriert hatte. Beides waren Formen, in denen die Sprache zentrales Mittel blieb. Ende der 70er bzw. Anfang der 80er Jahre hatte dieses politische Theater schließlich seine ganze Vitalität eingebüßt und die großen Schauspielhäuser waren nicht in der Lage, innerhalb der jungen Generation Begeisterung für das Theater zu wecken, wie Erwin Jans 1994 in seinem Text „Reden über Stille“ schreibt.⁷⁵ Nur in Form von Gastspielen ausländischer Truppen und später in Form von Festivals – wie etwa am Kaaitheater in Brüssel – konnten die Größen des internationalen Avantgarde Theaters gezeigt werden. Laut Van den Dries war es vor allem diese Diskrepanz zwischen dem flämischen Theater dieser Zeit und den Theaterformen, die auf den Festivals zu sehen waren, die einen Umbruch in der flämischen Theaterwelt brachte. Es entwickelte sich eine neue Generation junger Künstler, die von den internationalen Entwicklungen fasziniert war und mit den bestehenden theatralen aber auch organisatorischen Strukturen brechen wollte.

Auch die Tatsache, dass junge, aufstrebende Theaterschaffende meist ohne Fördergelder auskommen mussten, trug, so Van den Dries, zur Entwicklung von experimentellen Theaterformen in Flandern bei. 1980 gab es 34 eingetragene Theatergruppen, die Fördergelder erhielten. Diese Zahl und auch die Höhe der Fördergelder blieben in den darauf folgenden Jahren gleich.⁷⁶ Dadurch wurden vor allem junge Theatermacher, die am Anfang ihrer Karriere standen, von Förderungen ausgeschlossen und mussten die Ressourcen für ihre Projekte selbst aufstellen. In weiterer Folge lag es an ihnen, ihre Experimentierfreudigkeit und Unabhängigkeit zu beweisen und durch Zielstrebigkeit und die Unterstützung einiger weniger kleiner Truppen oder Institutionen, die bereit waren Kapital zu investieren, zu überleben. Die ersten Schritte bedeutender flämischer Theatermacher – wie Fabre, Lauwers, Van Hove und Perceval – fanden daher in den 80er Jahren außerhalb der Theaterinstitutionen, ohne Fördergelder und zumeist auf eigenes Risiko statt.⁷⁷

⁷⁵ Vgl. Jans, Erwin: *Reden über Stille*. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: *Theaterschrift* 5 - 6. Über Dramaturgie. Brüssel: Theaterschrift, 1994. S. 50.

⁷⁶ Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.56ff.

⁷⁷ Vgl. Ebenda. S.56ff.

Wie Van den Dries beschreibt, machte sich der Einfluss der Performance Kunst auf das flämische Theater der 80er Jahre vor allem außerhalb des Theaters bemerkbar: in Kunstkreisen, in Galerien und Museen. Immer noch gab es eine enorme Spannung zwischen den international geradezu explodierenden, experimentellen Theaterformen und den zögerlichen Versuchen in Flandern. Gerade zu jenem Zeitpunkt, als das Avantgarde Theater international seinen Zenit schon überschritten zu haben schien, löste schließlich eine junge Generation an flämischen Künstlern eine neue Theaterbewegung aus.

Viele der Künstler dieser Generation waren nur lose mit dem Theater verbunden und kamen aus Disziplinen wie der bildenden Kunst oder dem Tanz.⁷⁸ Dazu gehörte auch Jan Lauwers, der nach seinem Kunst Studium in Gent – geprägt durch die Eindrücke, die die Installationen und Performances von Joseph Beuys und Michael Laub bei ihm hinterließen – zum Theater kam. Laub, ein bedeutender flämischer Performance Künstler dieser Zeit, wurde von Lauwers wiederholt als wesentlicher Einfluss auf sein Theaterschaffen genannt:

“The 1970s were more important than the 1980s. Several Flemish artists, like Michael Laub, were responsible for taking theatre in a new direction. Laub made highly repetitive theatre even before Wilson and Glass’ *Einstein on the Beach*, and it was more closely linked to the performance idea.”⁷⁹

3.2. Unter der Leitung von niemandem: Das Epigonentheater zlv

Jan Lauwers gründete 1979 das Epigonenensemble, das 1981 in Epigonentheater zlv unbenannt wurde. „Zlv“ steht dabei für „zonder leiding van“ und bedeutet „unter der Leitung von niemandem“. Das Epigonentheater zlv war ein Ensemble, das Künstler unterschiedlicher Disziplinen verband und in dem die Arbeiten aus einem Kollektiv heraus entstanden, das nicht unter der Führung eines Einzelnen stand.

Zu den ersten Aufführungen der Truppe zählten „Night-Illness“ (1981), „Already hurt and not yet war“ (1982), „Simonne la puritaine“ (1982), „Vogel Strauß“ (1983), „Boulevard ZLV“ (1984) und „Incident“ (1985).⁸⁰ Heute bezeichnet Lauwers diese

⁷⁸ Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.58f.

⁷⁹ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.165.

⁸⁰ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.194.

ersten Produktionen mit dem Epigonentheater zlv als eine Zeit, in der ihm und seinen Kollegen gar nicht richtig bewusst war, dass sie Theater machten:

„When we started Epigonen we worked the same way teenagers do when they get a rock band together. So and so plays guitar, so and so the drums, there is no leader. In fact we didn't know back then that we were doing theatre.“⁸¹

Die kollektive Arbeitsweise, in der niemand die alleinige Führung übernahm, war ein wesentlicher Aspekt des Epigonentheaters zlv. Mit der Gründung der Needcompany, die von Beginn an von Jan Lauwers geleitet wurde, änderte sich diese Arbeitsweise deutlich.

Obwohl auch in den heutigen Arbeiten der Einfluss der Performancekunst auf Lauwers' Theaterschaffen noch zu spüren ist, lässt sich dieser vor allem in diesen ersten Theaterarbeiten Lauwers' mit dem Epigonentheater zlv klar erkennen. Lauwers meinte dazu 2007 in einem Interview mit Jerome Sans:

„My work is strongly influenced by performances staged in the 1970s, but then without the sometimes pernicious narcissism whose substance was often too limited. In the 1970s, early 1980s, we tried to formulate an answer to ossified conventional theatre. We threw the linear story out and introduced visual, fragmentary theatre that attached importance to the physical presence of the actors, who we preferred to call performers. Yet it was always very different from 'performance' as such, not least because we worked with performers. In performance art the performer is the artist himself. In the theatre the difference between the creative artist and the performing artist is very important.“⁸²

Lauwers spricht hier davon, dass – obwohl seine Arbeiten durch Performances inspiriert waren –, dennoch ein wesentlicher Unterschied zwischen seinen Theaterarbeiten und der Performance Art besteht: Während in Performances der Künstler selbst der Darsteller ist, ist dies im Theater, in dem es einen Künstler gibt, der das Stück schreibt, inszeniert und gestaltet, sowie Darsteller, die es aufführen, nur selten der Fall.

Dennoch lassen sich an Hand der ersten Produktionen des Epigonentheaters zlv eine Reihe an Merkmalen der Performance Kunst wiedererkennen. Ein wesentliches Element war das Ausstellen einer Handlung und das damit verbundene Verschwimmen der Grenze zwischen Realität und Fiktion. So etwa im Stück „Vogel Strauß“ („De Struiskogel“), das in „Echtzeit“ ein Abendessen unter Freunden zeigte und bei dem ein Huhn auf der Bühne gerupft, zubereitet und gegessen wurde. Wie Jean-Marc Adolphe beschreibt, wurde die Fiktion des Theaters hier durch die reale Zubereitung des

⁸¹ Adolphe: *From Epigonentheater to Invictos*. a.a.O., 2007. S.45.

⁸² Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.164.

Hühnchens durchbrochen.⁸³ Auch in einer anderen Arbeit, der Installation „Background of a Story“ („De achtergrond van een verhaal“), die 1984 für ein Theaterfestival in Antwerpen entstand, hielt die Realität Einzug ins Theater, indem das Publikum in den Zimmern eines tatsächlich bewohnten Hauses umherstreifen konnte.

An Stelle einer linearen Handlung waren visuelle, fragmentarische Eindrücke von zentraler Bedeutung. Die Arbeiten des Epigonentheaters zlv waren hochgradig visuelle Produktionen, in denen die Bilder in rasend schneller Abfolge gezeigt wurden. Die Schwere und Ernsthaftigkeit der Bilder, die oft in dunklen Farben und durch minimalistische Bühnen Arrangements ausgedrückt wurden, wurden im nächsten Moment oftmals durch groteske Momente, Selbst-Relativierung oder ein ironisches Zwinkern wieder aufgehoben. Wie Adolphe erwähnt wurden Musik und Sprache als strukturierende Elemente eingesetzt. Der Prozess und der unvollendete Charakter der Arbeiten sollten stets spürbar bleiben.⁸⁴

Entscheidend war auch ein äußerst hohes Maß an Energie und Bewegung, ein Austesten der Grenzen des Körpers. Die Darsteller des Epigonentheaters zlv schienen sich auf der Bühne über Stunden hinweg beinahe unermüdlich zu bewegen und sich bis zur beinahe völligen Erschöpfung zu verausgaben. So etwa in der Produktion „Incident“, bei der die Darsteller unentwegt auf der Bühne hin und her liefen, einander auswichen oder in einander krachten, während ein 60-Kilo schwerer Sand-Sack über der Bühne rotierte und die Darsteller jederzeit – in einem Moment der Unaufmerksamkeit – zu Boden schlagen konnte.⁸⁵

Wie Jean-Marc Adolphe am Beispiel von „Incident“ darstellt, wurden Handlung und fiktive Rollen durch die pure körperliche Präsenz der Darsteller selbst abgelöst. Er beschreibt, dass ihm die Tatsache, dass es sich um Schauspieler auf einer Bühne handeln könnte, gar nicht in den Sinn gekommen ist, als er die Aufführung in den 80ern sah:

„A portico crammed with punching-ball, chairs, and a handful of people (that they might be actors’ didn’t cross my mind), and nothing more than their incessant, exhausting, cyclical running, which they interrupted only to catch their breath, to look at or touch each other. [...] A bare circus, without acrobatic prowess; a poor theatre, without plot or characters; a raw dance,

⁸³ Vgl. Adolphe: *From Epigonentheater to Invictos*. a.a.O., 2007. S.44.

⁸⁴ Vgl. Ebenda.

⁸⁵ Vgl. Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.165.

without choreographic flourishes. [...] It was proof of living 'actors' who had no need to be borne along by a dramatic repertory."⁸⁶

Diese Beobachtung, dass es sich um „living actors“ handelte, die nicht „aus einem dramatischen Repertoire heraus geboren waren“, war ein weiteres wesentliches Element der frühen Theaterarbeiten Lauwers': Der Darsteller verschwand nicht länger hinter der Maske einer fiktiven Rolle, sondern stellte sich selbst als Darsteller, als Mensch auf der Bühne aus. So wurden in vielen Arbeiten des Epigonentheaters die Darsteller auch mit ihren eigenen Namen angesprochen. Durch das Fehlen der schützenden Maske wurde der Darsteller, der sich auf der Bühne als er selbst dem Blick des Zuschauers freigibt, in seiner ganzen Verletzlichkeit gezeigt.

Simonne Moesen, die damals ein Mitglied des Epigonentheaters zlv war, beschrieb diese Verletzlichkeit an Hand der Produktion „Incident“:

„In that play we show ourselves as we are. In that production I wanted above all to explore love and the vulnerability of someone standing on a stage. The latter issue was dangerous ground: in the end you become so vulnerable that you can no longer stand on a stage, but just sink through the floor.“⁸⁷

3.3. Die Gründung der Needcompany und frühe Arbeiten

Nach dem Auflösen des Epigonentheaters zlv im Jahr 1985 wurde die Needcompany 1986 in Brüssel von Jan Lauwers und Grace Ellen Barkey gegründet. Um die Entwicklung der Theatersprache der Needcompany bis zur aktuellen Trilogie grob nachempfinden zu können, sollen hier die frühen Arbeiten an Hand der ersten Produktion der Truppe, „Need to Know“ (1987), kurz angesprochen werden.

Die Bühnenanordnung in „Need to Know“ erinnerte an den Besprechungsraum eines Unternehmens, wie Jean-Marc Adolphe erwähnt: Die Mitarbeiter einer Firma nahmen um einen großen Tisch Platz und wurden Teil eines Rollen-Spiels, bei dem sie sich vorstellen sollten, dass der Vize Präsident ihrer internationalen Firma von Terroristen entführt wurde.⁸⁸

⁸⁶ Adolphe: *From Epigontheater to Invictos*. a.a.O., 2007. S.43.

⁸⁷ Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.61.

⁸⁸ Vgl. Adolphe: *From Epigontheater to Invictos*. a.a.O., 2007. S.48.

Ein zentrales Element dieser ersten Arbeit der Needcompany war zweifelsohne die lineare Anordnung der Schauspieler, die sich durch stilisierte Gesten ausdrückten und – oftmals an der Rampe – frontal in Richtung Zuschauerraum sprachen. Lauwers setzte fragmentarisches Textmaterial – wie etwa aus Shakespeares „Antonius und Cleopatra“ – ein, das als rhythmisches Konstrukt des Stückes verwendet wurde. Die Lücken im Text wurden genauso wie lautes Lachen oder Einschnitte in den Bereichen Licht und Ton als wesentliche Unterbrechungen, als Zäsuren im Ablauf des Stückes eingesetzt.⁸⁹

Wie Paul Demets beschreibt, zählten – wie in den Arbeiten des Epigonentheaters – auch in „Need to Know“ die Körperlichkeit und das große Maß an Energie zu den zentralsten Elementen der Aufführung. Dabei erhielt das Medium Tanz durch die Choreographie von Grace Ellen Barkey größere Bedeutung: Dem rationalen Aufbau des Stücks wurden irrationale Ausbrüche sinnlicher Körperlichkeit gegenüber gestellt.⁹⁰



Abb. 1: Großes Maß an Energie und Bewegung in "Need to Know", 1987.
Foto: Corneel Maria Ryckeboer.⁹¹

Nicht nur das Ende der kollektiven Arbeitsstruktur stellte einen Unterschied der ersten Needcompany Produktionen zu den Arbeiten des Epigonentheaters zlv dar. Während die Produktionen des Epigonentheaters noch mehr in Richtung Performance Kunst

⁸⁹ Vgl. Adolphe: *From Epigonentheater to Invictos*. a.a.O., 2007. S.49.

⁹⁰ Vgl. Demets, Paul: *Another Kind of Reality. Jan Lauwers' Theatre Work*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.40.

⁹¹ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. a.a.O., 2007. S.6.

tendierten, zeigten die ersten Arbeiten der Needcompany durch das Aufgreifen eines fiktiven Rahmens eine wachsende Theatralität. Der Einfluss der Performance Kunst sowie das „real time/real action“ Prinzip traten mehr und mehr in den Hintergrund.

Dies zeigte sich, wie Luk Van den Dries schreibt, auch im Spiel der Darsteller: Die Präsenz des Darstellers auf der Bühne als „er selbst“ und die energiegeladene Körperlichkeit waren nach wie vor sehr zentral, doch sie wurden durch einen fiktionalen Rahmen ergänzt.⁹² Dem Text kam dabei eine zunehmend größere Bedeutung zu. Aktion und Bewegung sind zwar bis heute zentrale Elemente der Needcompany Arbeiten, dennoch nahm ihre Dominanz im Zuge der ersten Produktionen kontinuierlich ab. Sie wurden durch die Neugier am Auseinandernehmen und Untersuchen eines Textes ergänzt, wie Adolphe es formuliert.⁹³ Die Handlungslinie wurde von nun an deutlicher herausgearbeitet und war von größerer Bedeutung als in den Arbeiten des Epigonentheaters zlv.

Lauwers meinte dazu in einem Gespräch mit Wolfgang Kralicek für die Wiener Festwochen 1991:

„Die Erfahrung, die ich mit *Need To Know*, mit *Ca Va* und vorher mit dem *Epigonentheater* gemacht habe, war nett. Ich habe eine Sache zur anderen gestellt, und etwas Drittes kam dabei heraus. Jetzt verwende ich dieselbe Arbeitsweise, aber darunter gibt es eine Linie, die sehr klar ist. Man muss ihr nicht folgen, aber man *kann* ihr folgen.“⁹⁴

3.4. Ausflüge ins Repertoire: Die Shakespeare Bearbeitungen der Needcompany

Von 1990 bis 2001 erarbeitete die Needcompany fünf Shakespeare Produktionen, wobei die ersten vier – „Julius Caesar“ (1990), „Antonius and Cleopatra“ (1992), „Needcompany’s Macbeth“ (1996) und „Needcompany’s King Lear“ (2000) – neue Shakespeare Bearbeitungen Lauwers’ waren, bei denen er sehr frei mit dem Textmaterial umging. Im Sinne Eckhard Frankes lässt sich sagen, dass Lauwers Shakespeare nicht unbedingt „inszenierte“, sondern sich seines Stoffes, seiner Gestalten

⁹² Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.62.

⁹³ Vgl. Adolphe: *From Epigonentheater to Invictos*. a.a.O., 2007. S.49.

⁹⁴ Kralicek, Wolfgang: *Theater des Augenblicks. Needcompany*. In: Wiener Festwochen: Wiener Festwochen Katalog 1991. 11. Mai – 16. Juni. Wien: Wiener Festwochen Verlag, 1991. S. 126.

und szenischen Konstellationen bediente, um etwas Neues daraus zu formen.⁹⁵ Die Produktion „Der Sturm“ (2001) lässt sich wiederum eher als Inszenierung denn als völlig neue Bearbeitung des Textes sehen.

Die Shakespeare Produktionen waren die einzigen Ausflüge der Needcompany ins klassische Repertoire. In anderen Produktionen – wie der "Snakesong" Trilogie – arbeitete Lauwers mit Textanleihen nicht aus dramatischen sondern aus literarischen Werken, wie etwa von Moravia, Hemingway oder Joyce. Lauwers beschreibt heute diesen Schritt vom Repertoire zum eigenen Schreiben der Stücke, der sich nach den genannten Shakespeare Aufführungen vollzog, als eine wesentliche Entwicklung in seinem Theaterschaffen:

„I have done five Shakespeare plays and that was very useful to me, more as a craftsman than as an artist. I don't stage any plays from the repertoire any more. I find my inspiration elsewhere. Like James Joyce, in the splendour behind every sentence, and Hemingway, in the quick-fire rhythm of his short stories. They helped me write my own pieces. In the nineties I stopped drawing on other people's writing, and started doing it myself.“⁹⁶

Dass sich Lauwers gerade mit Shakespeare intensiv beschäftigte, liegt u.a. an seinem Interesse für das Thema Macht, das auch bei Shakespeare sehr zentral war und bei ihm oftmals in einer einzelnen Person vereint wurde, wie Klaas Tindemans ausführt.⁹⁷ Lauwers setze in seinen Shakespeare Bearbeitungen die Machtspiele und die Beziehungen zwischen den Figuren auf komplexe Weise in räumliche Beziehungen um, wie später noch genauer ausgeführt werden soll. Die Positionierung der Darsteller innerhalb verschiedener Zonen auf der Bühne war genau durchdacht und machte die Spannung zwischen dem realen Machtspiel auf der Bühne, nämlich dem „Kampf um den Raum“, und den Konflikten zwischen den fiktiven Figuren sichtbar.⁹⁸

Da eine genaue Besprechung der Shakespeare Bearbeitungen der Needcompany den Rahmen dieser Arbeit übersteigen würde, sollen an dieser Stelle jene Elemente aus den Shakespeare Bearbeitungen genannt werden, die Lauwers auch heute noch einsetzt. Viele davon werden in der späteren Analyse der Theatersprache der Needcompany innerhalb der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie abermals auftauchen und dort genauer besprochen werden.

⁹⁵ Vgl. Franke: *Belcanto, Schrei, Arie*. a.a.O., 1992. S. 23.

⁹⁶ Lauwers: *Jan Lauwers*. Homepage des Kaaithaters Brüssel. a.a.O. Letzter Zugriff: 14.9.2010.

⁹⁷ Vgl. Tindemans: *Exercises in Regicide*. a.a.O., 2007. S.116f.

⁹⁸ Vgl. Ebenda.

Ein wesentliches Element der Shakespeare Adaptionen Lauwers' war zweifelsohne die Reduktion der Szenen und Charaktere: Lauwers fokussierte auf einige Szenen und ihre emotionale Aussage und reduzierte daher die Handlung auf einige zentrale Sequenzen und Charaktere, wie Felix Sprang ausführt.⁹⁹ Manche Nebenrollen wurden dadurch weggekürzt, andere wurden durch Darsteller übernommen, die im Verlauf der Aufführung mehrere Rollen zu sprechen hatten. Die Darsteller stiegen immer wieder aus ihren Rollen aus und legten eine neue Rolle an – wie „Kleider in einer teuren Boutique“¹⁰⁰, so Arnd Wesemann. Wie Marvon Carlson erwähnt, wurden die Rollenwechsel nach außen hin nur durch einzelne Accessoires oder Requisiten verdeutlicht: Wie etwa in „Needcompany's King Lear“, in dem etwa eine Brille, eine Narrenkappe und ein beidseitig beschriftetes Schild („Albany“/„Cornwall“), das der Darsteller um den Hals trug und bei Bedarf einfach umdrehte, als Requisiten dienten.¹⁰¹

Ein weiteres wichtiges Merkmal in den Shakespeare Bearbeitungen war das Aufbrechen der Chronologie durch das gleichzeitige Darstellen mehrerer Handlungsstränge. An Stelle einer chronologischen Erzählung wurde diese immer wieder unterbrochen und dem Zuschauer dadurch Zeit für eigene Gedanken und Emotionen gegeben.¹⁰²

Auch Lauwers' Umgang mit einem abstrahierten und stark reduzierten Raum, den wir aus den aktuellen Arbeiten der Needcompany kennen, ließ sich bereits in den Shakespeare Bearbeitungen erkennen. Die Bühne war zwar nicht völlig leer, aber in ihrem Aufbau stark reduziert und wurde nur von einigen zwingenden visuellen Schwerpunkten bestimmt bzw. gegliedert. So etwa in „Needcompany's Macbeth“, bei dem der Raum durch einen langen Tisch sowie einige Säulen mit großen Schüsseln aus Eis gegliedert wurde, die zum Teil mit Blut gefüllt waren.¹⁰³

Diese relativ leere Bühne ohne dekorative Objekte vergleicht Klaas Tindemans mit dem Globe Theatre zu Shakespeares Zeiten: Während das Globe mit seinen Balkonen und dem oberen Stock vor allem eine vertikale Perspektive zuließ, verwendet Lauwers vor

⁹⁹ Vgl. Sprang, Felix: *Turns on the narrative turn. Showing and Telling in Needcompany's Early Shakespeare Productions and Isabella's Room*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.133.

¹⁰⁰ Wesemann: *On the Photos of Maarten Vanden Abeele*. a.a.O., 2007. S.260.

¹⁰¹ Vgl. Carlson, Marvin: *Needcompany's King Lear and the Semiotics of Supertitles*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.188f.

¹⁰² Vgl. Sprang: *Turns on the narrative turn*. a.a.O., 2007. S.136.

¹⁰³ Vgl. Tindemans: *Exercises in Regicide*. a.a.O., 2007. S.109f.

allem eine horizontale Perspektive und weite Räume, die sich sowohl in die Tiefe als auch in die Breite erstrecken. Wie im elisabethanischen Theater werden bei Lauwers die im Text erwähnten Orte abstrahiert gezeigt.¹⁰⁴

Auch die Darstellung von Szenen der Gewalt bzw. des Sterbens, die in Shakespeares Stücken in großer Zahl zu finden sind, weist in den Shakespeare Adaptionen bereits große Ähnlichkeiten zur Darstellung in den aktuellen Needcompany Stücken auf. Lauwers bringt diese Szenen nicht explizit sondern abstrahiert auf die Bühne. Die Unmöglichkeit, Mord, Tod oder auch Liebe auf der Bühne direkt zu zeigen, hat ihn – wie Marianne Van Kerkhoven erwähnt- von jeher interessiert:

„You cannot show murder and suicide on stage, nor love. The impossibility of showing things, and yet still showing them, is a contradiction that makes theatre so interesting. In order to do that you try to get closer to abstractions [...]“¹⁰⁵

Die Gewalt in Shakespeares Stücken sowie das Sterben der Figuren setzte Lauwers oft durch Momente völligen Stillstands um. Die dramatische Aktion wurde auf ein Minimum reduziert, die Aktion kam beinahe zu einem völligen Stillstand. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Ermordung Cäsars in „Julius Caesar“, bei der Mil Seghers als Cäsar minutenlang bewegungslos und in völliger Stille auf der Bühne stand und ins Publikum blickte, während die Verschwörer hinter ihm einzeln die Bühne verließen. Da die Reduktion bzw. das Aussetzen der Handlung gerade in gewalttätigen Momenten sowie am Höhepunkt der Handlung auch in den aktuellen Arbeiten der Needcompany ein zentrales Element ist, soll auf dieses und andere Beispiele auch in der späteren Analyse der aktuellen Theatersprache noch genauer eingegangen werden.

Felix Sprang sieht in dieser Reduktion auch eine Reaktion auf unsere Zeit, in der wir von überdeutlichen Bildern der Gewalt in den Massen Medien regelrecht überflutet werden. Laut Lauwers ist es nicht notwendig Gewalt direkt zu zeigen. Kunst hat viel mehr die gegensätzliche Aufgabe: Zeit für Reflektion zu schaffen. Diese Zeit wird dem Zuschauer durch Momente der Deeskalation und der Verlangsamung, in denen die Handlung sozusagen „eine Pause macht“, gegeben.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vgl. Tindemans: *Exercises in Regicide*. a.a.O., 2007. S.102f.

¹⁰⁵ Lauwers, Jan. Zit. nach: Van Kerkhoven, Marianne: *The Elements of Jan Lauwers' Shakespeare Adaptions*. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: *Theaterschrift 11. Rückkehr der Klassiker*. Brüssel: Theaterschrift, 1997. S. 119.

¹⁰⁶ Vgl. Sprang: *Turns on the narrative turn*. a.a.O., 2007. S.135.

Die Abstraktion der Gewalt erfolgte in den Shakespeare Adaptionen der Needcompany auch über die Materialität der Gegenstände auf der Bühne: So etwa in „Needcompany’s Macbeth“, in dem der Zuschauer eine junge Frau (Carlotta Sagna) auf einem Tisch stehen sieht. Sie trinkt Blut aus einer großen Schale und lässt es dann aus ihrem Mund über ihren nackten Körper laufen. Obwohl man das Blut sofort als Theaterblut erkennt, wird einem dennoch die Aggressivität des Bildes eines blutverschmierten Körpers klar. Mit abstrahierten Theatermitteln bringt Lauwers hier einen Akt der Gewalt auf die Bühne, so Marianne Van Kerkhoven.¹⁰⁷ Die Wirkung dieses Bildes auf den Zuschauer beschrieb der Sprachwissenschaftler Klaus Reichert mit den Worten:

„If someone had stabbed anyone we would forget it, because we see it every evening in the news. [...] And you achieve more violence by not acting out the violence, but by imprinting this image on the mind of the spectator.“¹⁰⁸

Auch über die Geräuschkulisse wurde in den Shakespeare Produktionen Gewalt verdeutlicht: Wie etwa durch den Fliesenboden in „Needcompany’s Macbeth“, von dem jedes Geräusch widerhallte, sowie durch den Einsatz von Mikrofonen, die auch die kleinsten Geräusche und Bewegungen verstärkten. Das Geräusch beim Zerspringen von Glas oder Eis auf dem Fliesenboden wurde durch die Mikrofone geradezu potenziert. Es sind diese kleinen Explosionen, diese Momente, in denen etwas zu Bruch geht, die einem Mord und Totschlag vermitteln, obwohl dieser nicht direkt auf der Bühne gezeigt wird, so Tindemans.¹⁰⁹ Durch die Verstärkung über Mikrofone werden diese kleinen Explosionen zu einem tatsächlichen physischen Schmerz vergrößert, wie Sabine Pochhammer schreibt.¹¹⁰

Auch Lauwers’ Umgang mit dem Tod und den Toten auf der Bühne hat sich bereits in den Shakespeare Bearbeitungen herauskristallisiert: Jene Figuren, die innerhalb der Handlung bereits gestorben sind, bleiben weiterhin auf der Bühne anwesend und interagieren mit den Lebenden. So kehrt Cäsar etwa nach seinem stummen Abgang von der Bühne mit einer Reihe an Schaukelpferden zurück, auf denen die anderen Toten des Stückes nach und nach Platz nehmen. Freund und Feind gesellen sich zu ihm.¹¹¹

¹⁰⁷ Vgl. Van Kerkhoven: *The Elements of Jan Lauwers’ Shakespeare Adaptions*. a.a.O., 1997. S. 121.

¹⁰⁸ Pochhammer, Sabine: *Fair is foul and foul is fair. Shakespeare is a Paradox. An Interview with Jan Lauwers and Klaus Reichert*. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: *Theaterschrift 11. Rückkehr der Klassiker*. Brüssel: Theaterschrift, 1997. S. 83.

¹⁰⁹ Vgl. Tindemans: *Exercises in Regicide*. a.a.O., 2007. S.110f.

¹¹⁰ Vgl. Pochhammer: *Fair is foul and foul is fair*. a.a.O., 1997. S. 83.

¹¹¹ Vgl. Tindemans: *Exercises in Regicide*. a.a.O., 2007. S.107.

Das Spiel der Darsteller war bereits in den Shakespeare Adaptionen oftmals frontal ans Publikum gerichtet. Die Akteure sprachen – teils sitzend, teils an der Rampe stehend – meist frontal und im Duktus eines schnellen Memorierens in Richtung Zuschauerraum. Eckhard Franke verwendete dafür – im Zusammenhang mit „Antonius und Cleopatra“ – den Ausdruck „quasi konzertant“¹¹². Die dialogische Form und das Ausspielen einer Szene in Form von szenischer Aktion waren nur am Rande vorhanden. Oftmals hielten sich die Darsteller über längere Strecken des Stückes statisch auf ihrer Position auf und wirkten zum Teil wie ausgestellt. Dies wurde in manchen Produktionen auch durch eine Positionierung auf einem Podest verstärkt, das vorne an der Rampe stand und von Lauwers u.a. für die Figur des Cäsar und später für die Figur des Lear eingesetzt wurde.

Darüber hinaus arbeitete Lauwers bereits in dieser Phase seines Theaterschaffens sehr bewusst mit der Ungezwungenheit und scheinbaren Gleichgültigkeit der Figuren auf der Bühne, wie Rudi Laermans in „The Essential Theatre of Needcompany“ erwähnt. Ihr Auftreten wirkte entspannt, oftmals geradezu indifferent, so als ob ihnen jede Theatralität genommen worden wäre.¹¹³ Sie schienen sich der Tatsache, auf einer Bühne vor Publikum zu agieren, voll und ganz bewusst zu sein, und stellten dieses Bewusstsein und damit den theatralen Akt selbst explizit aus.

3.5. Vom „tödlichen Cocktail“ zur Pop Ästhetik: Die „Snakesong“ Trilogie und „Images of Affection“

Neben den Shakespeare Adaptionen erarbeitete die Needcompany in den 90er Jahren ein weiteres großes Projekt, die „Snakesong Trilogie“ (1994 - 1996). Diese setzte sich aus den drei Teilen „Le Voyeur“ (1994), „Le Pouvoir“ (1995) und „Le Désir“ (1996) zusammen und wurde 1998 erstmals an einem Abend als gesamte Trilogie aufgeführt, wobei Lauwers dazu ein Neu-Arrangement der Szenen aus den drei Einzelstücken vornahm. Neben den Shakespeare Bearbeitungen und der „Snakesong“ Trilogie entstanden in den 90er Jahren auch eine Reihe anderer Produktionen, wie etwa das Diptychon „No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare“ bestehend aus „Caligula“ (1997) und „Morning Song“ (1999).

¹¹² Franke, Eckhard: *Belcanto, Schrei, Arie*. a.a.O., 1992. S. 23.

¹¹³ Vgl. Laermans, Rudi: *The Essential Theatre of Needcompany*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.214.

Im Zusammenhang mit der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie, die den nächsten dreiteiligen Werkzyklus der Needcompany nach der „Snakesong Trilogie“ darstellt, ist vor allem die Entwicklung der Theatersprache vom „tödlichen Cocktail aus Macht, Begierde und Voyeurismus“¹¹⁴ der „Snakesong“ Trilogie (Erwin Jans) zu der positiveren, von Elementen der Pop-Kultur geprägten Darstellungsform in „Images of Affection“ (2002) interessant.

Dieses Stück wird in der Entwicklung der Theatersprache der Needcompany oftmals als zentraler Punkt bezeichnet: „Images of Affection“ entstand anlässlich des 15jährigen Bestehens der Truppe und zeigte deutlich eine Hinwendung zu einer helleren, positiveren Darstellungsform. In der „Snakesong“ Trilogie spielten düstere Themen wie Gewalt, Tod, Voyeurismus, Macht und Begehren eine entscheidende Rolle. Zwar wurden auch in „Images of Affection“ alles andere als oberflächliche Themen verarbeitet – wie zum Beispiel der Verlust eines geliebten Menschen –, doch der Ton der Arbeit wurde zunehmend leichter und ironischer.

In der „Snakesong“ Trilogie griff Lauwers auf Textstellen aus literarischen Werken zurück, so etwa von Moravia („The Angel of Information, in „Le Voyeur“) und Bataille („The Tears of Eros“, in „Le Pouvoir“), und verknüpfte sie mit eigenen Texten. Wie Paul Demets beschreibt, wurden das Thema der Befragung bzw. des Verhörs und die Frage der Schuld in allen drei Teilen aufgegriffen. Während in „Le Voyeur“ vier Frauen wie in einer Reality TV Show zu ihrem Sexualleben befragt wurden, fanden sich in „Le Pouvoir“ Leda und der griechische Gott Zeus vor den höchsten Richtern (der Königin und dem Professor) ein, um die Frage zu beantworten, ob sie den Geschlechtsakt, den Zeus in Gestalt eines Schwans mit Leda vollzogen hatte, genossen hatten.¹¹⁵

Das Thema Voyeurismus sowie das Ausstellen des voyeuristischen Zuschauerblicks, auf das später noch genauer eingegangen werden soll, waren in der „Snakesong“ Trilogie stets präsent. Wie Erwin Jans 2008 in seinem Vorwort zur „Sad Face/Happy Face“ Trilogie zurückblickend schreibt, stellte sich Lauwers im Zuge der „Snakesong“

¹¹⁴ Jans, Erwin: *Das Hirschhaus*. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S.53f.

¹¹⁵ Vgl. Demets: *Another Kind of Reality*. a.a.O., 2007. S.36f.

Trilogie die Frage, was man denn anderes machen kann, als einfach zu *beobachten* (ohne zu versuchen zu verstehen, ohne zu lachen oder zu weinen). Jans schreibt dazu:

„Damals setzte Lauwers dem Gefühl des Unbehagens in Bezug auf unsere Kultur eine Haltung der „Gleichmütigkeit“ entgegen, das „Beobachten, ohne zu lachen oder zu weinen“. Nun finden sich eben jene zwei Emotionen im Kern der Trilogie „Sad Face/Happy Face“ wieder. Also sieht Lauwers zehn Jahre später die Menschen anders. Er sieht immer noch ihr Chaos, ihre Ohnmacht, ihren verzweiferten Kampf mit Begehren und Tod, aber sein Blick ist nicht mehr so dunkel gefärbt. Er sieht die Menschen mit weniger Zynismus und mehr Mitgefühl, weniger Ironie und mehr Empathie.“¹¹⁶

Diese Entwicklung war auch in „Images of Affection“ im Jahr 2002 bereits deutlich spürbar, wie Frederik Le Roy und Luk Van den Dries beschreiben. Die Bühne wurde von Bildern aus früheren Needcompany Produktionen bevölkert: Es waren „images of affection“ (Bilder der Zuneigung), die wiederum neue Bilder entstehen ließen. Auch Le Roy spricht wie Jans von einem düsteren Cocktail aus Erotik und Todessehnsucht und einem stets nach innen gerichteten Blick, der die früheren Arbeiten der Needcompany dominierte. Seit „Images of Affection“ scheint Lauwers wieder mehr in die Kraft des Lebens zu vertrauen.¹¹⁷

Die neue, positivere Darstellungsform in „Images of Affection“ fasst Luk Van den Dries in zwei wesentliche Tendenzen zusammen: Er sieht einerseits einen steigenden Einfluss der Pop-Ästhetik durch hellere Farben und ein stärkeres Betonen der Unterhaltungsebene gegeben und andererseits eine größere Fragmentierung der Handlung.¹¹⁸

So wird in „Images of Affection“ die Handlung nicht linear, sondern in Form von fragmenthaften Erinnerungsbildern erzählt, die im Kopf des Erzählers entstehen und sich mit einander verbinden. Die Geschichte wird aus der Perspektive von Mike erzählt, der in einem einzigen Moment – durch eine Verkettung tragischer Zufälle – die beiden Menschen, die ihm am nächsten gestanden sind, verliert: seine Frau und seinen besten Freund. Ausgehend von diesem Moment wird ein Blick in das Gedächtnis des Erzählers gezeigt, in dem die Szenen und Figuren des Stückes zum Leben erwachen. In kaleidoskopartigen Sequenzen und unter Auflösung der Linearität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird die Handlung aus den Bildern in Mikes Kopf zusammengesetzt.¹¹⁹ Das Stück zeigt, wie unsere Vergangenheit durch unser

¹¹⁶ Jans: Vorwort. *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.9.

¹¹⁷ Vgl. Le Roy: *When Pop meets Trauma*. a.a.O., 2007. S.233.

¹¹⁸ Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.64.

¹¹⁹ Vgl. Ebenda. S.64f.

Gedächtnis zusammengehalten wird und durch ein einziges Ereignis auseinander gerissen werden kann, so Frederik Le Roy.¹²⁰

Der Einfluss der Pop Ästhetik auf die Produktion „Images of Affection“, die – wie Van den Dries schreibt – von Zeit zu Zeit bewusst oberflächlich erscheinen wollte, war u.a. in den Hasen Helmen aus Plastik, die die Darsteller trugen, oder auch im Zitieren der Konservendosen Warhols deutlich zu spüren.



Abb. 2: Pop Ästhetik in "Images of Affection", 2002.
Foto: Maarten Vanden Abeele.¹²¹

Van den Dries spricht davon, dass die Bilder, die in „Images of Affection“ gezeigt wurden – ähnlich wie Warhols Konservendosen – nichts symbolisieren und auf nichts verweisen, sondern Dinge, die uns vertraut sind, wiederverwerten.¹²² Le Roy erkennt nicht nur in den gestapelten Cola Dosen auf der Bühne, sondern auch in dem silbernen Ballon, der in „Images of Affection“ zum Einsatz kam, einen Verweis auf Warhol, genauer gesagt auf seine Installation „Silver Clouds“ aus dem Jahr 1965. Darüber hinaus entstanden durch die grellen Farben, durch die Ästhetik aus Plastik,

¹²⁰ Vgl. Le Roy: *When Pop meets Trauma*. a.a.O., 2007. S.242f.

¹²¹ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. a.a.O., 2007. S.232.

¹²² Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.67f.

Discolichtern und glitzernden Spiegelkugeln sowie durch die eingespielten Pop Songs der Kinks und der Pretenders Verweise auf die Pop Kultur.¹²³

Wie Frederik Le Roy weiter schreibt, geben weder die Sprache noch das Bild in „Images of Affection“ dem Zuschauer die Möglichkeit, sich daran festzuhalten. Jedes Bild, das gezeigt wird, wird im selben Moment hinterfragt. Das, was der Zuschauer sieht, muss nicht notwendigerweise der Realität entsprechen. So lässt Lauwers beispielsweise zu Beginn des Stückes bewusst den Eindruck entstehen, Mike sei ein Schlägertyp oder Türsteher, nur um dieses Bild, das sich der Zuschauer über Mike zusammenreimt, im selben Moment zu relativieren. Wahrheit und Lüge, Bild und Realität können nicht mehr von einander unterschieden werden. Lauwers stellt somit bewusst die Manipulierbarkeit des theatralen Bildes aus und lädt den Zuschauer dazu ein, Bilder – im Theater sowie generell – neu zu sehen und anders zu konsumieren.¹²⁴

Entgegen dem schnellen Konsum von Bildern in der Werbung etabliert Lauwers in „Images of Affection“ sowie in vielen seiner aktuellen Arbeiten ein System der Langsamkeit, indem er Bildern erlaubt, minutenlang anzudauern oder einfach nur stillzustehen, ohne dass dadurch die Handlung entscheidend voran getrieben wird. So etwa in der Eröffnungssequenz von „Images of Affection“, in der Lauwers den Kuss zwischen dem Musiker Maarten Seghers und Caroline (Lisbeth Gruwez) parallel zu Mikes Monolog minutenlang andauern lässt. Laut Le Roy wird durch diese Langsamkeit eine Gegenposition zur heutigen Medien- und Kommunikationsgesellschaft eingenommen und gezeigt, dass die Realität in einer „hyperrealen Welt“ einen Mehrwert darstellt, der sich nicht von Bildern der visuellen Kultur verschlucken lässt.¹²⁵

¹²³ Vgl. Le Roy: *When Pop meets Trauma*. a.a.O., 2007. S.234.

¹²⁴ Vgl. Ebenda. S.238f.

¹²⁵ Vgl. Ebenda. S.239f.

4. DIE THEATERSPRACHE IN DER „SAD FACE/HAPPY FACE“ TRILOGIE

4.1. „Sad Face/Happy Face“: Drei Geschichten über das Wesen des Menschen

Jan Lauwers hat mit der Needcompany von 2004 bis 2008 vier Jahre lang an der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie gearbeitet. Entstanden sind, wie er sagt, drei von einander unabhängige Stücke – „Isabella’s Room“, „The Lobster Shop“ und „The Deer House“ – die durch die Gruppe der Darsteller, die in allen drei Aufführungen annähernd gleich ist, zusammengehalten werden.

In allen drei Stücken ging es Lauwers um die Auseinandersetzung mit der menschlichen Natur. Der Untertitel der Trilogie lautet daher auch „Drei Geschichten über das Wesen des Menschen“. Die menschlichen Empfindungen sowie die Suche des Einzelnen nach seinem Platz in der Gruppe bzw. in der Gemeinschaft sind die zentralen Themen der Trilogie. Der Raum, der diese Gruppe von Menschen umfasst, wurde interessanterweise in allen drei Teilen bereits in den Titel des Stückes mit aufgenommen: „Isabella’s Room“, „The Lobster Shop“, „The Deer House“. Der Raum spielt offensichtlich eine wesentliche Rolle, wodurch auch Lauwers’ Hintergrund als bildender Künstler und Bühnenbildner abermals spürbar wird.

Die Basis der einzelnen Stücke ist in allen drei Fällen die Realität, wie Jan Lauwers betont. Speziell der erste und der dritte Teil der Trilogie haben einen persönlichen Bezug zu ihm oder seiner Truppe: Während er in „Isabella’s Room“ den Tod seines Vaters ausgehend von dessen umfangreicher Sammlung an ethnologischen Objekten aus Afrika verarbeitete, war es in „The Deer House“ der Tod des Bruders einer Needcompany Tänzerin im Kosovo Krieg, der den Ausgangspunkt des Stückes darstellte.¹²⁶

Wie in allen seinen Stücken greift Lauwers auch in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie immer wieder auf sehr persönliche Themen zurück, die er in den breiteren Zusammenhang unserer heutigen Welt stellt. Mit der Needcompany beschäftigt er sich

¹²⁶ Vgl. Obrist: „*My thinking on Art is all about Time*“. a.a.O., 2008. S.16.

seit jeher einerseits mit düsteren Themen wie Gewalt, Tod und Vergänglichkeit, andererseits stellt er diesen aber – vor allem in seinen neueren Arbeiten – positive Inhalte wie Gemeinschaft, die Suche nach Nähe und Liebe sowie die Kraft der Schönheit gegenüber. Weitere wichtige Themen bei Lauwers sind der voyeuristische Blick sowie das Verhältnis zwischen Wahrheit und Lüge bzw. zwischen Realität und Wahrnehmung. Sex, Gewalt und Tod nennt Lauwers selbst seine „Heilige Dreifaltigkeit“, wobei diese düstere Mischung, wie bereits erwähnt, in den neueren Arbeiten verstärkt aufgebrochen wird.¹²⁷

Dies geschieht, so Lauwers, unter anderem durch die Kraft der Schönheit, die Lauwers der Gewalt, dem Leiden, der Trauer gegenüber stellt: „The power of beauty is the only power you have against violence“¹²⁸, meinte Lauwers einmal und folgt damit Heiner Müller, der davon überzeugt war: „[...] beauty signifies a possible end to horror.“¹²⁹

Lauwers bringt in seinen Bühnenarbeiten stets ein unstillbares Verlangen nach Schönheit zum Ausdruck, dennoch geht es ihm nicht um platte, perfekte Schönheit im eigentlichen Sinn: Für ihn kann Schönheit nur neben Hässlichkeit existieren. Seine ausdrucksstarken Bilder setzen sich stets über die Definition von „schön“ und „hässlich“ hinweg, meistens sind sie beides zugleich.¹³⁰

Lauwers setzt in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie auch in Zusammenhang mit düsteren Themen wie Gewalt und Tod auf einen spielerischen Umgang, indem er sie in abstrahierter Form auf die Bühne bringt. Er spricht sich gegen ein explizites Darstellen von Gewalt auf der Bühne aus:

„Ich zeige keine Gewalt, höchstens mentale Gewalt. Wer einfach platte Gewalt sehen will, soll sich die Nachrichten im Fernsehen anschauen. Da hat man einen Schockeffekt. Theater kann nicht schockieren. Kunst soll nicht schockieren, sondern zum Nachdenken anregen.“¹³¹

Auch der Umgang mit dem Tod und den Toten wird von Lauwers abstrahiert und dadurch teilweise ironisiert: Die Toten bleiben auf der Bühne anwesend und interagieren weiter mit den Lebenden auf der Bühne und dem Publikum im Zuschauerraum.

¹²⁷ Vgl. Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.17.

¹²⁸ Lauwers, Jan. Zit. nach: Stalpaert: *Beauty as a weapon against the unbearable cruelty of being in Needcompany's King Lear*. a.a.O., 2007. S.126.

¹²⁹ Müller, Heiner. Zit. nach: Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.67.

¹³⁰ Vgl. Stalpaert: *Beauty as a weapon against the unbearable cruelty of being in Needcompany's King Lear*. a.a.O., 2007. S.129.

¹³¹ Rüter: *Neugier und Risiko*. a.a.O. Ausstrahlung: 18.11.1997.

Abgesehen von den eben genannten Themen, zeichnen sich die drei Stücke der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie allesamt durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Verlust eines oder mehrerer geliebten Menschen aus. Es geht um die Trauer und Leere, die danach zurück bleibt, und um vielfältige Wege, damit fertig zu werden bzw. dennoch Trost und Glück in anderen Bereichen des Lebens wiederzufinden. Diese beiden Seiten des Lebens, die glückliche und die schmerzhaft, sind bereits im Titel der Trilogie („*Sad Face/Happy Face*“) festgehalten. Sie werden als zutiefst menschliche Empfindungen gezeigt, die in jedem Menschen verankert sind.



Abb. 3 „Drei Geschichten über das Wesen des Menschen“ –
Salman und Nasty am Titelbild der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie.
Foto: Eveline Vanassche.¹³²

An Hand der Trilogie lässt sich, wie Erwin Jans es beschreibt, feststellen, dass sich Lauwers' Einstellung zum Menschen seit dem „tödlichen Cocktail aus Macht, Begierde und Voyeurismus“ in der „Snakesong“ Trilogie der 90er Jahre gewandelt hat: In der aktuellen Trilogie zeigt er weniger Zynismus und mehr Mitgefühl, weniger Ironie und

¹³² Jan Lauwers & Needcompany: *Needcompany Homepage*. Online unter:
http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=q&t=EN&session=20557#.
Letzter Zugriff: 27.1.2011.

mehr Empathie für den Menschen, so Jans.¹³³ Er sieht daher auch keinen Zufall darin, dass die Schlange der "Snakesong" Trilogie durch den Hirsch in „The Deer House“ ersetzt wurde: „Die Schlange schafft Zwietracht. Das Hirschhaus hält eine Gruppe von Menschen zusammen.“¹³⁴ Während die Schlange für Hinterlist, Verführung, Kälte und Verrat steht und darüber hinaus – obwohl hier von Snake-„songs“ die Rede ist – stumm ist, wird der Hirsch mit Stolz, Anmut, Kampfeslust und einer gewissen mystischen Kraft assoziiert.

Als das Herzstück der aktuellen Trilogie und damit auch als die wichtigste Veränderung in der thematischen Auseinandersetzung der Needcompany bezeichnet Jans den Zusammenhalt in der Gruppe:

„Während die Gruppe oder Gemeinschaft in früheren Stücken kein Herzstück hatte und letztendlich auseinander brach, scheinen sie in Sad Face/Happy Face stärker zu werden, eben weil sie sich ihrer Endlichkeit bewusst sind.“¹³⁵

Darüber hinaus spricht Jans auch von einer größeren Leichtigkeit im Schreiben und Inszenieren, die Lauwers über die Jahre hinweg entwickelt hat: „Die Leichtigkeit, die es braucht, um sich dem Unerträglichen zu nähern.“¹³⁶ Er arbeitet mit flüchtigen Bühnenmomenten und stellt diese der „Schwere des Seins“ gegenüber. So werden in der aktuellen Trilogie Tiefgründigkeit und Banalität, die Probleme der Welt und die kleinen menschlichen Sorgen einander gegenübergestellt. Intellektuelle Distanz wird mit emotionaler Nähe kontrastiert.¹³⁷

Immer wieder greift Lauwers zwischen weltumspannenden Problemen auf das Hier und Jetzt zurück: auf seine Darsteller, die Truppe, die Empfindungen des Menschen, auf Alltägliches, geradezu Banales. Dadurch entsteht in seinen Arbeiten eine große Leichtigkeit, die auch den Zuschauer erfasst. Der Theaterkritiker Florian Malzacher brachte diese Leichtigkeit in seiner Kritik zu „Isabella’s Room“ sehr treffend auf den Punkt:

„Schwer zu sagen, wann und wie das Ganze zu schweben begann, leicht flirrend. Wie die heitere, ganz leise Traurigkeit diese unangestrengte Energie erreicht hat, diese Schwerelosigkeit

¹³³ Vgl. Jans: *Das Hirschhaus*. a.a.O., 2008. S.53f.

¹³⁴ Ebenda. S.54.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Ebenda. S.55.

¹³⁷ Vgl. Ebenda.

und gleichzeitige Tiefe; Jan Lauwers' *Isabella's Room* [...] ist bei aller Reflektiertheit und Komplexität schlicht berührend.¹³⁸

Es scheint diese Mischung aus Intellektuellem und Emotionalem zu sein, die die Leichtigkeit und zugleich große Eindringlichkeit der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie ausmacht. Oder wie Lauwers selbst es formulierte:

„Art that puts the intellectual above the emotional aspects is necessary, but it is not necessarily the best art. Art that only emphasises the emotional aspect soon becomes quite boring. Achieving a balance, that's what it's about.“¹³⁹

Wie Lauwers beschreibt, beschäftigt sich jeder der drei Teile der Trilogie mit einer anderen Art des Geschichtenerzählens: mit der Vergangenheit, der Zukunft und der Gegenwart des Menschen.

„Isabella's Room“ setzt sich mit der düsteren *Vergangenheit* des 20. Jahrhunderts auseinander und ist das linearste Stück der Trilogie. „I needed this linearity because the occasion for this piece of writing was highly personal: the death of my father.“¹⁴⁰, so Lauwers. Ausgehend von mehr als 4000 ethnologischen Objekten, die Lauwers' Vater ihm vermachte und die zum Teil während der Aufführung auf der Bühne ausgestellt sind, wird das Leben von Isabella Morandi erzählt, das beinahe das ganze 20. Jahrhundert umfasst: die beiden Weltkriege, Hiroshima, den Kolonialismus, die Entwicklung der modernen Kunst (Joyce, Picasso, Huelsenbeck), die erste Mondlandung, David Bowies Ziggy Stardust, die Hungersnöte in Afrika, bis hin zum Aufschwung des rechtsradikalen Vlaams Blocks in Flandern.¹⁴¹

Den zweiten Teil, „The Lobster Shop“, bezeichnet Lauwers als ein Stück über die *Zukunft*, dessen Aufbau dem eines verstörenden Albtraums gleicht: Zeit und Raum werden austauschbar, der Anfang muss nicht der Anfang sein und ein Ende ist nicht immer gegeben, so Lauwers. Das Stück setzt sich in rasanter Bilderfolge mit der Verzweiflung und Trauer eines Paares nach dem Verlust seines Kindes auseinander, sowie mit den Horrorszenarien einer geklonten Gesellschaft der Zukunft, mit

¹³⁸ Beck, Wolfgang/Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S.423.

¹³⁹ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.162.

¹⁴⁰ Lauwers, Jan: *Sad Face/Happy Face*. Homepage Needcompany. Online unter: http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=v&id=11018&t=EN&session=41364. Letzter Zugriff: 4.5.2010.

¹⁴¹ Ebenda.

Bootflüchtlingen und Straßenkämpfen, brennenden Autos und der Suche nach Geborgenheit.¹⁴²

Der dritte Teil, „The Deer House“, setzt sich schließlich mit der zerbrechlichen und unsicheren *Gegenwart* des Menschen auseinander, so Lauwers. Einerseits mit der politischen und gesellschaftlichen Realität um uns herum und andererseits mit dem Medium Theater selbst: Mit der Realität der Needcompany Darsteller in dem Moment, in dem sie auf der Bühne stehen. Die Darstellung einer Truppe von Schauspielern, die sich selbst spielen, gehörte bereits in früheren Arbeiten, wie etwa „Julius Caesar“, zu Lauwers' beliebten Motiven.¹⁴³ Denn: „Good theatre always examines the reality of the medium itself,“¹⁴⁴ so Lauwers.

Auslöser für das Schreiben von „The Deer House“ war eine tragische Nachricht, die die Truppe auf ihrer Tournee vor einer Vorstellung in Frankreich erreichte. Der Bruder der Tänzerin Tijen Lawton, Kerem Lawton, war als Kriegsphotograf im Kosovo erschossen worden: „Suddenly the war knocked on the door of the dressing rooms of Needcompany.“¹⁴⁵ Rund um diesen Ausgangspunkt schuf Lauwers ein Stück über eine Theatertruppe, die mit der harten Realität der Welt um sie herum konfrontiert wird,¹⁴⁶ und über eine Familie, die in großer Abgeschiedenheit in einem „Hirschhaus“ lebt und dennoch von den Folgen des Krieges eingeholt wird.

4.1.1. „Isabella's Room“

„Isabella's Room“ ist eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts, die an Hand des Lebens von Isabella Morandi erzählt wird. Sie ist zum Zeitpunkt der Erzählung 94 Jahre alt und blind. Dennoch kann sie auf Grund der Teilnahme an einem Forschungsprojekt über eine kleine Kamera in ihrem Auge, die die Bilder direkt in ihr Gehirn projiziert, sehen. „You have to imagine that Isabella is a woman who is blind, but who can see anyway,“ stellt Lauwers die Figur der Isabella zu Beginn der

¹⁴² Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. Homepage Needcompany. a.a.O. Letzter Zugriff: 4.5.2010.

¹⁴³ Van Kerkhoven: *The Elements of Jan Lauwers' Shakespeare Adaptions*. a.a.O., 1997. S. 123.

¹⁴⁴ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. Homepage Needcompany. a.a.O. Letzter Zugriff: 4.5.2010.

¹⁴⁵ Obrist: „My thinking on Art is all about Time“. a.a.O., 2008. S.16.

¹⁴⁶ Vgl. Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. Homepage Needcompany. a.a.O. Letzter Zugriff: 4.5.2010.

Aufführung vor. Das Sujet der Kamera, die Bilder ins Gehirn projiziert, erinnert dabei auch an Wim Wenders Film „Bis ans Ende der Welt“.

Isabella, gespielt von der fabelhaften Viviane de Muynck, bleibt während des gesamten Abends der unumstrittene Mittelpunkt des Stückes. Rund um Isabella sind all jene Menschen auf der Bühne versammelt, die sie im Laufe ihres Lebens begleitet haben: ihre Zieheltern Anna und Arthur, ihre Liebhaber Alexander und Frank, sowie jene Figur, die Isabellas größte Sehnsucht verkörpert: das Trugbild ihres leiblichen Vater, der „Wüstenprinz“.

Mit ihren Zieheltern Anna und Arthur lebte Isabella einst in einem Leuchtturm auf einer Insel, deren Leuchtturmwärter Arthur war. Ihr Zusammenleben war, wie Lauwers es beschreibt, davon geprägt, zu feiern, zu tanzen, zu trinken, Gedichte zu schreiben und vor allem viel zu lachen. Der Leuchtturm vereint in sich die zwei Themen Meer und Feuer, die Lauwers sowohl in „Isabella’s Room“ als auch im „Lobster Shop“ auf sehr vielfältige Weise aufgreift. Wie Erwin Jans aufzeigt, stellt der Leuchtturm – wie auch die Insel, auf der er steht – einen Übergangsbereich dar:

„An der Grenze zwischen Meer und Land, fest und flüssig, innen und außen. Der Leuchtturm steht auf dem Festland, aber er hat Sehnsucht nach dem Meer. Isabella hat Sehnsucht nach der Wüste, nach dem Wüstenprinzen, nach Afrika.“¹⁴⁷

Nach dem Tod Annas gibt Arthur Isabella ein Bild von ihrem leiblichen Vater, dem Wüstenprinz, der auf einer Expedition verschwand, wie er ihr sagt. Auf der Rückseite des Bildes befindet sich eine Adresse in Paris: Dahinter verbirgt sich ein Zimmer, das unter Isabellas Namen gemietet wurde und überfüllt mit ethnologischen Objekten aus Afrika ist, von denen Isabella annimmt, dass sie Erinnerungsstücke an ihren Vater, den Wüstenprinzen, sind. Das Bild ihres Vaters, das Zimmer und ihre Vorstellung vom Wüstenprinz sind Teil einer Lüge, die Isabella über weite Strecken ihres Lebens begleitet. Erst durch Arthurs Brief nach seinem Tod erfährt sie die Wahrheit¹⁴⁸:

Anna und Arthur waren die leiblichen Eltern Isabellas, ohne dass Anna je davon wusste. Arthur war in seiner Jugend unsterblich in Anna verliebt, doch sie wies ihn zurück.

¹⁴⁷ Jans, Erwin: *Isabellas Zimmer*. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S.22.

¹⁴⁸ Vgl. Ebenda.

Jahrelang unterdrückte er seine Leidenschaft und suchte Zuflucht bei seiner Sammlung: in jenem Zimmer in Paris, das jetzt Isabella gehört. Eines Abends schlug er Anna in einer Kurzschlusshandlung auf der Straße nieder und vergewaltigte sie. In seiner Verzweiflung fasste er einen Plan: Er kümmerte sich um Anna bis sie ihr Bewusstsein wieder erlangte, und erzählte ihr, er hätte sie gefunden und ihr geholfen. Er gewann ihr Vertrauen, sie wurden Freunde und als Anna feststellte, dass sie schwanger war, beschlossen sie die Stadt gemeinsam zu verlassen. So kamen sie auf die Insel, wo sie wie zwei Freunde zusammen lebten. Als Isabella geboren wurde, verstieß Anna sie und bat Arthur, das Kind zu töten. Er setzte es stattdessen vor einem Kloster aus, wo Nonnen Isabella die ersten vier Jahre ihres Lebens aufzogen. Für Anna war Arthur ein Vertrauter, für ihn war es die einzige Möglichkeit, bei seiner großen Liebe sein zu können. Nach vier Jahren überredete Arthur Anna ein Kind zu adoptieren, um ihr Leben ein wenig menschlicher zu machen, und so holte Arthur Isabella aus dem Kloster und sie kam zurück zu ihren wahren Eltern, ohne dass sie oder Anna je die Wahrheit erfuhren.¹⁴⁹

Nicht nur in Zusammenhang mit Isabellas Kindheit sondern während des gesamten Verlaufs des Stückes bleibt das Thema der *Wahrheit bzw. Lüge* ein sehr zentrales, in das sich alle Figuren immer wieder erneut verstricken. Wie Alexander es nach seinen Erfahrungen in Hiroshima formuliert: „Unsere gesamte Existenz basiert auf Lügen. Das einzige, was wir tun können, ist, diese Lüge so gut wie möglich zu verpacken.“¹⁵⁰

Am Ende ihres Lebens mit 94 Jahren blickt Isabella auf ihr Leben zurück, frei von Gram oder Bitterkeit:

„Als Anna starb, fühlte ich keine Trauer. Als Arthur starb, vermisste ich ihn nicht. Als ich den Brief las, bekam ich keinen Wutanfall. Als Alexander verrückt wurde, hatte ich einfach Verständnis dafür. Vielleicht hatten die Nonnen im Kloster einen Bann über mich gelegt ... Keine heftige Bewegung der Seele. Kein emotionales Herumkokettieren. Das hatte mein Vater mich gelehrt. Budhanton. Der friedliche Kreis Buddhas und die Unverwundbarkeit Mark Antons [...].“¹⁵¹

„*Budhanton*“ wurde zu jenem Prinzip, das Isabella ein Leben lang leitete: die Mitte zwischen Zen und Leidenschaft.¹⁵² Das Stück endet schließlich mit einem Tanzsolo des

¹⁴⁹ Vgl. Lauwers, Jan: *Sad Face/Happy Face*. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Frankfurt am Main: Fischer, 2008. S.38f.

¹⁵⁰ Ebenda. S.44.

¹⁵¹ Ebenda. S.56.

¹⁵² Vgl. Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers' Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.292.

Wüstenprinzen (Julien Faure), während alle anderen Darstellern frontal ins Publikum blicken und singen. Am Schluss scheint Isabella nur der Wüstenprinz zu bleiben. Und dennoch weiß sie, dass er nur eine Illusion ist: „Selbst ohne meine Kamera sehe ich ihn kristallklar: Felix. F.E.L.I.X. Und das bedeutet „Glück“ in einer toten Sprache. Betrug und Täuschung.“¹⁵³, sagt Isabella zum Schluß. Auf der Übertitel Tafel erscheinen die Worte „In memoriam Felix Lauwers, 1924 - 2002.“: Das Stück ist Jan Lauwers' Vater gewidmet.

In der Ausarbeitung des Charakters von Isabella Morandi zeigt sich – wie schon in früheren Produktionen – Lauwers' große Bewunderung für Frauen und ihre Stärke auf der Bühne. Bereits in früheren Produktionen spielten Frauen eine zentrale Rolle, so etwa in „No Comment“ (2003), einem Stück, das sich rund um 4 pränante Frauenfiguren entwickelte: eine asiatische Geisha, Salome, Ulrike Meinhof, sowie ein Tanzstück für Tijen Lawton. Auch in seinen Shakespeare Bearbeitungen hat Lauwers oftmals weibliche Figuren aufgewertet, indem er ihnen mehr Raum gab als der Text vorsah und sie in den Mittelpunkt des Geschehens rückte.¹⁵⁴

Während Lauwers' frühere Werke oft von den Themen Tod und Todessehnsucht dominiert waren, zeigt sich über die Figur der Isabella und ihre Liebe zum Leben eine neue, positivere Einstellung zum Menschen.¹⁵⁵ Lauwers ließ in das Stück auch ungewöhnlich viele humoristische und absurde Elemente mit einfließen, wodurch das Lachen hier erstmals eine Allianz mit dem kritischen Denken bildet, wie Christel Stalpaert ausführt.¹⁵⁶

„Isabella's Room“ wurde vielfach – und zu Recht – als Hommage an die große Schauspielerin der Needcompany, an Viviane de Muynck, bezeichnet. Mit ihrer Darstellung der Isabella hat sie gemeinsam mit Lauwers eine Figur geschaffen, die durch ein schier unendliches Ausmaß an Lebenslust, Energie und Menschlichkeit besticht: Isabella liebt das Leben und die Männer. Sie spricht von allen ihren Liebhabern mit Respekt und Zärtlichkeit und bereut nichts, was sie in ihrem Leben

¹⁵³ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.57.

¹⁵⁴ Vgl. Van Kerkhoven: *The Elements of Jan Lauwers' Shakespeare Adaptions*. a.a.O., 1997. S.115ff.

¹⁵⁵ Vgl. Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers' Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.291f.

¹⁵⁶ Vgl. Stalpaert, Christel: *On Art and Life as Roundabout Paths to Death. Melancholia, Desire and History in Isabella's Room*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.327.

getan oder erfahren hat. Sie hat in ihrem Leben viel erlebt und gelitten, dennoch zeigt sie auch im Alter kein Bedauern, keine Trauer oder Melancholie.¹⁵⁷ Oder wie sie selbst in einer Zeile des Liedes „All is Vain“ sagt: „What a waste of time is pain.“¹⁵⁸

Lauwers selbst bezeichnete die Figur der Isabella einmal als „female Zorba the Greek“.¹⁵⁹ Denn auch Alexis Sorbas lebte nach dem Motto, das Leben zu lieben und den Tod nicht zu fürchten. Im Stück beschreibt Alexander seine Beziehung zu Isabella mit den Worten:

„Ich war gern bei Isabella. Sie liebte die Welt aufrichtig, und ich hasste sie. [...] Ihre Leidenschaft für das Leben war reine, unerträgliche Schönheit. Die einzige Waffe gegen die Diktatur der Lüge.“¹⁶⁰

Nicht nur Alexander, sondern auch der Zuschauer selbst ist gerne bei Isabella: De Muyncks Präsenz auf der Bühne gibt der Figur eine Kraft und Ausstrahlung, der man sich als Zuschauer nur schwer entziehen kann. In der Figur der Isabella erzählt sie dem Publikum mit einer derart offenen, positiven und gewinnenden Art aus ihrem Leben, dass es nicht weiter verwundert, dass sich der Zuschauer, sobald Isabella ihre Arme während des Erzählens in Richtung Publikum öffnet – wie sie es oft tut –, direkt in die Handlung mit eingeschlossen fühlt. Darüber hinaus ist es, wie Nancy Delhalle schreibt, zweifelsohne die Erzählung in der 1. Person, die es dem Zuschauer zusätzlich erleichtert, sich mit ihr zu identifizieren.¹⁶¹

Ein zentrales Element in „Isabella’s Room“ stellt die reale *ethnologische Sammlung* dar, die Jan Lauwers’ Vater ihm bei seinem Tod hinterlassen hat und um die herum Lauwers das Stück entwickelt hat. Über 4000 Objekte unterschiedlichster Herkunft hat Lauwers von seinem Vater geerbt, wie er zu Beginn des Stückes erzählt. Ein kleiner Ausschnitt davon liegt wie in einem Museum auf weißen Podesten ausgestellt, sowie an den Seiten und entlang der Rückwand der Bühne verteilt und wird so zu einem wesentlichen Bestandteil der Inszenierung.

¹⁵⁷ Vgl. Stalpaert: *On Art and Life as Roundabout Paths to Death*. a.a.O., 2007. S.324.

¹⁵⁸ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.54.

¹⁵⁹ Jans, Erwin: *A broken community. On Needcompany*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.307.

¹⁶⁰ Jans: *Isabellas Zimmer*. a.a.O., 2008. S.23.

¹⁶¹ Vgl. Delhalle, Nancy: *Care of the Self, Denial of the World. Isabella’s Myth*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.341.

Es sind Objekte, die aus ihrem kulturellen Zusammenhang herausgerissen werden, indem wir den Blick einer anderen Zeit auf sie richten. In der Kolonialzeit wurden die Gegenstände als exotisch angesehen¹⁶², heute führen uns die Erläuterungen der Darsteller vor allem die große Brutalität vor Augen, mit der sie einst verwendet wurden. Erwin Jans spricht davon, dass der gesamte afrikanischen Kontinent in diesen Objekten zum Stillstand kam: versteinert, archiviert, zum Museumsobjekt und Fetisch verkommen.¹⁶³ Die Bandbreite der Objekte reicht von Messern, kleinen Statuen und Masken, über mumifizierte Tiere und Folterinstrumente für Sklaven, bis hin zu einer Reihe an Objekten mit sexueller Konnotation, die oft in Zusammenhang mit der Unterdrückung der sexuellen Lust der Frau stehen. Für Christel Stalpaert wird durch diese Objekte auch Isabellas sexuelle Freiheit in einen breiteren historischen Zusammenhang gestellt.¹⁶⁴ Wie Stalpaert schreibt, relativieren die Objekte durch die weite Zeitspanne, aus der sie stammen, die Dauer eines menschlichen Lebens, wie das von Isabella.¹⁶⁵



Abb. 4: Viviane De Muynck als Isabella mit einigen Ausstellungsstücken der Sammlung.
Foto: Maarten Vanden Abeele.¹⁶⁶

¹⁶² Vgl. Stalpaert: *On Art and Life as Roundabout Paths to Death*. a.a.O., 2007. S.320.

¹⁶³ Vgl. Jans: *Isabellas Zimmer*. a.a.O., 2008. S.23.

¹⁶⁴ Vgl. Stalpaert: *On Art and Life as Roundabout Paths to Death*. a.a.O., 2007. S.321.

¹⁶⁵ Vgl. Ebenda. S.321f.

¹⁶⁶ Lauwers & Needcompany: *Needcompany Homepage*. a.a.O. Letzter Zugriff: 27.1.2011.

Afrika bleibt für Isabella zeitlebens eine Wunschvorstellung. Abgesehen von ihrem kurzen Zwischenstopp in Afrika, als sie ihren verletzten Enkel Frank nach Hause holt, war Isabella nie in Afrika. Wie Nancy Delhalle schreibt, scheint Isabella am Ende selbst Afrika geworden zu sein:

„Isabella has become Africa, that birthplace of fiction and history that gives free rein to its instincts. She no longer has any need for lovers or for the African objects, which she agrees to sell. She has, in sum, become the myth.“¹⁶⁷

In jener Szene des Stückes, in der Isabella in ihr Zimmer in Paris einzieht, werden einige der Objekte von den Darstellern einzeln nach vorne getragen und dem Zuschauer präsentiert, wodurch ein dem Museum ähnlicher Eindruck entsteht. Im Hintergrund ist klassische Musik zu hören, die im Verlauf der Szene immer lauter wird und beginnt das gesprochene Wort, die Erklärungen zu den einzelnen Objekten zu übertönen. Die zwei Ebenen, Sprache und Musik, konkurrieren mit einander. Auch die parallel dazu stattfindenden Tanzszenen steigern sich – analog zur ansteigenden Lautstärke der Musik – kontinuierlich in ihrer Geschwindigkeit, Energie und Intensität. Wie Christel Stalpaert beschreibt, tritt Isabella – und mit ihr das Publikum – in dieser Szene in eine Art Dialog mit den Objekten ein.¹⁶⁸ Lauwers lässt die Objekte in dieser Sequenz ihre Geschichte erzählen und sie mit den Darstellern direkt kommunizieren.

Wie er in einem Gespräch mit Hans Ulbrich Obrist erwähnte, ist es die „Geschichte“ der Objekte, die ihn im doppelten Wortsinn interessierte: „Geschichte“ im historischen Sinn gleichermaßen wie in der Bedeutung von „Erzählung“:

„My father was an obsessive collector of ethnological pieces from Africa and India. I found a human heart in formalin in the cellar of my father's house, as well as the mummy of a baboon. These two objects say something about humanity. What do they mean? Where do they come from? What is their history? And finally what is their story?“¹⁶⁹

Lauwers' Umgang mit den Objekten in „Isabella's Room“ ist ein sehr freier und spielerischer: Als Zuschauer vergisst man rasch, dass es sich um authentische Kunstschatze handelt, die normalerweise in Museen nur hinter dickem Glas präsentiert werden. Keine Requisiten, kein „fake“, sondern Originale. Der spielerische und dennoch respektvolle Umgang Lauwers' mit den Objekten, die sein Vater gesammelt hat und die seit seiner Kindheit das Haus „bevölkert“ haben, ist – so Georges Banu – auch ein Befreien, von dem Einfluss, den sie auf ihn hatten. Indem Lauwers die

¹⁶⁷ Delhalle: *Care of the Self, Denial of the World. Isabella's Myth*. a.a.O., 2007. S.345f.

¹⁶⁸ Vgl. Stalpaert: *On Art and Life as Roundabout Paths to Death*. a.a.O., 2007. S.319.

¹⁶⁹ Obrist: „My thinking on Art is all about Time“. a.a.O., 2008. S.14.

Sammelleidenschaft seines Vaters in seine Kunst integriert, scheinen Vater und Sohn auch auf der Bühne miteinander verbunden zu bleiben. Jan Lauwers ist während der Aufführung auf der Bühne anwesend und übernimmt die Funktion eines Moderators. Es scheint, als würde er vom Rand der Bühne aus den Austausch beobachten, der sich zwischen der Sammlung seines Vaters und seiner eigenen (nämlich seinen Darstellern) entfaltet. Die Sammlungen des Vaters und des Sohnes werden mit einander verbunden, so Georges Banu.¹⁷⁰ Lauwers steht den Objekten, die ihn seit der Kindheit begleitet haben, nicht als Fremder gegenüber. Fast scheint es, als wäre er, während er auf der Bühne durch die Sammlung wandelt, zu Hause angekommen.¹⁷¹

4.1.2. „The Lobster Shop”

„The Lobster Shop” ist die Geschichte eines Paares, Axel und Theresa, das seinen Sohn Jef durch einen tragischen Unfall am Strand verloren hat. Als keine Therapie ihnen helfen kann, ihre Trauer zu überwinden, beschließt Axel, ins Meer zu gehen. Er zieht seinen besten Anzug an und will ein letztes Mal in seinem Lieblingsrestaurant Lobster essen, als der Kellner stolpert und der Lobster samt Sauce auf Axels Anzug landet. Innerhalb dieser einen Sekunde wird Axels geplantes Ritual zunichte gemacht, und sein Leben zerfällt – vor den Augen des Zuschauers – in seine Einzelteile.¹⁷²

Was folgt, ist eine Reihe an albtraumähnlichen Bildern, die in großer Geschwindigkeit vor den Augen des Zuschauers ablaufen, ohne dass er weiß, ob sie real sind, oder ob manches davon nur in Axels Vorstellung existiert. Die geradlinige Erzählung aus „Isabella’s Room“ wird hier durch ein komplexes Zusammenspiel mehrerer Handlungsstränge ersetzt.¹⁷³

Wie Lehmann in Bezug auf den Einsatz von Traum Strukturen im postdramatischen Theater beschreibt, zeichnen sie sich durch eine Non-Hierarchie zwischen Bildern,

¹⁷⁰ Vgl. Banu, Georges: *Portrait of the father as a collector. The Attraction of the Real*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.339.

¹⁷¹ Vgl. Ebenda. S.337.

¹⁷² Vgl. Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. Homepage Needcompany. a.a.O. Letzter Zugriff: 4.5.2010.

¹⁷³ Vgl. Bousset, Sigrid: *I can’t go on. I’ll go on. On Jan Lauwers and Melancholy*. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers’ theatre work with Needcompany*. Gent: Academia Press, 2007. S.301f.

Bewegungen und Worten aus und folgen keinem logischen dramatischen Verlauf.¹⁷⁴ So entsteht im „Lobster Shop“ durch die Fragmentierung der Handlung und die Technik der Collage für den Zuschauer der Eindruck eines Albtraums. Wie Lauwers selbst in seiner Einführung zum Lobster Shop bei der Uraufführung der Trilogie in Hallein im August 2008 erläuterte:

„The story has the construction of a nightmare. And as we all know, a nightmare does not necessarily have a beginning or an end. So if you can't catch the story, don't worry, the story tries to catch you.”

Im „Lobster Shop“ werden verschiedene Handlungsstränge mit einander verbunden: Axel (Hans-Petter Dahl) ist Professor der Genetik und hat einerseits den Bären Sir John Ernest Saint James sowie andererseits Salman, den ersten menschlichen Klon, erschaffen. Dieser ist zwar wissenschaftlich sein großer Durchbruch, menschlich jedoch sein größter Misserfolg. Bis zum Schluss des Stückes wird nicht klar, ob Salman nur in Axels Vorstellung existiert oder ob er durch Salman versucht, das Vakuum zu füllen, das der Tod seines Sohnes Jef hinterlassen hat. (Theresa: „Axel. Bitte. Es gibt kein Zurück. Vergiss Salman. Es hat keinen Sinn, mit deinem Schmerz auf diese Weise umzugehen.“¹⁷⁵)

Im Laufe des Stückes entwickelt sich Salman mehr und mehr zum „Hummermann“, wie er sich nennt, und führt eine Gruppe von jungen Leuten an, die aus Langeweile und Perspektivenlosigkeit Autos in Brand setzen und Geschäfte plündern. „Better barbarity than boredom“, benennt Nicolas Truong das Motto der Gruppe. Er sieht in Salman eine Metapher für jene Menschen „ohne Geschichte“, die unsere heutige, postmoderne Welt bevölkern.¹⁷⁶ Salman und seine Gruppe gehören zu einer neuen Generation von Kindern, die – wie Axels Psychiaterin Catherine im Stück sagt – „keinerlei Anstrengungen unternehmen will, um irgendetwas zu erreichen“.¹⁷⁷ Zerstörung, Rauschgift, Gewalt, sowie Sex ohne die geringste Liebe gehören zu ihren „unerschöpflichen Inspirationsquellen“.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.142.

¹⁷⁵ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.82.

¹⁷⁶ Vgl. Truong, Nicolas: *One must imagine Einstein happy. The Lobster Shop as Postmodernity's Mega-Shop*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.93.

¹⁷⁷ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.83.

¹⁷⁸ Ebenda.

„But what does a lobster mean?“¹⁷⁹ ist jene zentrale Frage des Stückes, die bereits zu Beginn auftaucht, als der Kellner des Lobster Shops Axel mit einem lebenden Hummer in der Hand auf die Straße hinaus verfolgt. – „It’s a metaphor“, lautet die Antwort im Stück. Aber eine Metapher wofür? Diese Frage wird während des gesamten Stückes immer wieder gestellt, jedoch bis zum Schluss nicht vollständig aufgeklärt. So fragt Jef am Schluss des Stückes: „Was bedeutet ein Hummer?“ und seine Mutter, Theresa, antwortet ihm: „Ich wünschte, ich wüsste es, mein Sohn.“¹⁸⁰ Somit bleibt dieser Satz, der – wie Axel im Stück sagt – „eine ungeheure poetische Kraft besitzt“ und dessen Antwort „nicht einfach sein wird“¹⁸¹, eines jener Rätsel, das Jan Lauwers bewusst für die Assoziationen des Zuschauers offen lässt.

Vielleicht ist der Hummer – wie auch Nicolas Truong es andeutet – eine Metapher für den „entmenslichten“ Menschen, der sich mit einer harten Schale umgibt um sich abzugrenzen, der wie ein Hummer als Einzelgänger oder – wie Salman – geklont und ohne Bezug zu seiner Umgebung oder zur Geschichte lebt. Im Stück beschreibt Catherine, wie sich Salman mehr und mehr zum „Hummer-Mann“ entwickelt:

„Salman betrachtete die Hummer, die im „Lobster Shop“ mit fest zusammengebundenen Scheren hockten und auf nichts warteten. Wenn er an den Häusern vorbeiging, waren seine Finger zwischen diese breiten Gummibänder gequetscht, die er aus dem platten Reifenschlauch eines Autos gemacht hatte. Er nannte sich „Hummer-Mann“ und wurde bald der unsichtbare Anführer der Rebellion.“¹⁸²

Salman scheint wie der Hummer auf nichts zu warten und nichts zu fühlen. Wie der Hummer bleibt Salman das ganze Stück über stumm, obwohl es immer wieder den Anschein hat, als wolle er etwas sagen oder es sogar aus sich herausschreien: Immer wieder wirft er sich vorne am Bühnenrand vor einem Mikrofon mit seiner Gitarre in eine Art Rockstar Pose, denn er wurde – wie wir an einer anderen Stelle des Stückes erfahren – mit der DNA von Jimi Hendrix geklont. Mit starrem Blick ins Publikum hebt er die Gitarre über den Kopf, sein Gesicht ist verzerrt, der Mund offen, die Augen weit aufgerissen. Es scheint, als wollte er schreien, doch es kommt kein Ton aus ihm heraus. Ein Eindruck, der durch die Tatsache, dass er stumm vor einem Mikrofon steht, noch weiter verstärkt wird. Während ihm Speichel entlang seines Kinns und entlang des nackten Oberkörpers herunter läuft, streckt er immer wieder die Arme in die Luft, als ob

¹⁷⁹ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.62.

¹⁸⁰ Ebenda. S.90.

¹⁸¹ Ebenda. S.62.

¹⁸² Ebenda. S.84.

er sich in tosendem, wenn auch für den Zuschauer nicht hörbarem Applaus sonnen würde. Immer wieder krümmt sich sein Körper zusammen, er reißt den Mund auf zu einem stummen Schrei, er windet und verrenkt sich, als ob sein ganzer Körper jucken und brennen würde: Seine Haut beginnt sich, wie Theresa im Stück sagt, zu verhärten; er verwandelt sich allmählich in einen Hummer.



Abb. 5: Szene aus dem Lobster Shop, Salman als "Hummer-Mann" am rechten Bühnenrand.
Foto: Eveline Vanassche.¹⁸³

„Langeweile, das ist das Problem. Dein neuer Mensch stirbt vor Langeweile. Seine Langeweile ist so überwältigend, dass sie Autos explodieren und Dämme brechen lässt“¹⁸⁴, sagt Theresa am Schluss des Stückes zu Axel. Am Ende bleibt Salman allein auf der Bühne zurück, er windet sich, sein Gesicht ist zu einer Grimasse verzerrt, er spuckt und schnaubt. Er bewegt sich langsam in Richtung Rückwand der Bühne, er reißt die Arme in die Luft. Blackout. Ende.

Lauwers wirft mit Axels Tragödie und der Thematik der Gentechnik die Frage von *Menschlichkeit und Entmenschlichung* auf, so Sigrid Bousset und Elke Janssen: „Er hält dem steten Drang, die Menschheit zu verbessern, das Argument von der Schönheit der Unvollkommenheit entgegen [...]“¹⁸⁵

Neben der Thematik der Menschlichkeit geht es im „Lobster Shop“ sehr zentral um die geradezu unmenschlich große *Trauer* nach dem Verlust eines Kindes: Axel und seine

¹⁸³ Lauwers & Needcompany: *Needcompany Homepage*. a.a.O. Letzter Zugriff: 27.1.2011.

¹⁸⁴ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.89.

¹⁸⁵ Bousset, Sigrid/Janssens, Elke: *Der Lobstershop*. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. *Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen*. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S.38.

Frau Theresa werden mit ihrer Verzweiflung und der Leere nach dem Tod ihres Sohnes Jef nicht fertig und entfremden sich durch Selbstvorwürfe aber auch gegenseitige Vorwürfe (Theresa: „Ich liebe dich, Axel. Tatsächlich liebe ich dich zu sehr. Aber ich verabscheue, was du getan hast.“¹⁸⁶) immer mehr von einander und von sich selbst.



Abb. 6: Menschlichkeit und Entmenslichung: Jef, Theresa und Axel im "Lobster Shop".
Foto: Eveline Vanassche.¹⁸⁷

Jef (gespielt von Tijen Lawton/Yumiko Funaya) bleibt auch nach seinem Tod stets auf der Bühne anwesend. Durch seine Anwesenheit sowie durch die Interaktion mit den Eltern und seine oftmals wiederholte Verneinung „Aber ich bin doch gar nicht tot..!“¹⁸⁸ wird eine tiefe Emotionalität aufgebaut, die durch seine zutiefst berührenden Tanzsoli und sein Spielen am Klavier weiter verstärkt wird. Der Schmerz der Eltern wird so umso deutlicher spürbar.

Während in „Isabella’s Room“ der Tod von Lauwers’ Vater durch seine Sammlung thematisiert wird und der Tod eines Elternteils als etwas gezeigt wird, das im Leben der Ordnung der Dinge entspricht und das es den Kindern erlaubt zu wachsen und

¹⁸⁶ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.73.

¹⁸⁷ Salzburger Festspiele: *Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen*. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S. 43.

¹⁸⁸ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.70.

erwachsen zu werden, hinterlässt der Tod eines Kindes, das vor seinen Eltern stirbt, im „Lobster Shop“ nur Leere und Chaos, so Nicolas Truong.¹⁸⁹ Er stellt die These auf, dass der große Verlust für Axel und Theresa vielleicht notwendig war, um sich selbst und die Beziehung zu einander neu zu finden: “[...] perhaps the simple truth is that a great loss is needed for the self’s rediscovery.”¹⁹⁰

Rund um den Erzählstrang von Axel und Theresa entsteht ein dichtes Netz aus weiteren Handlungen und Ereignissen. Es tauchen eine ganze Reihe – meist uneindeutiger – Figuren auf: Neben Jef, Salman und dem Bären Sir John Ernest Saint James sind dies Vladimir, ein russischer Lastwagenfahrer, Nasty, eine blutjunge Prostituierte, die sich in Salman verliebt und sich seiner Gruppe anschließt, Catherine, Axels Psychiaterin, sowie Mo, der in der Aufzählung der Rollen des Stückes schlichtweg „ein sich Verwandelnder“¹⁹¹ genannt wird. Tatsächlich bewegt sich seine Figur zwischen einem Kellner, einem Künstler, einem Bootsflüchtling, einem Fischer und einer flüchtigen Bekanntschaft Theresas hin und her.

Genauso uneindeutig wie die Figuren selbst werden auch die Handlung und die Beziehungen der Figuren unter einander gezeigt: Ein- und dasselbe Ereignis, wie etwa Jefs Tod, wird in einer Vielzahl an Varianten erzählt, ohne dass im Laufe des Stückes wirklich klar wird, wie viel davon wahr ist und wie viel sich nur in Axels halluzinierenden Gedanken abgespielt hat. Dadurch wird – wie in einigen anderen Arbeiten Lauwers’ – suggeriert, dass es die *eine* Wahrheit nicht gibt und *mehrere* Wahrheiten neben einander existieren können.

Als eines der Medien, durch die Jefs Tod zur Sprache kommt, setzt Lauwers das Medium Film ein: In seinem Video „C-Song“, das er bereits 2003 für eine Installation drehte, zeigt er als Projektion auf der Bühne den Kampf zwischen zwei Buben am Strand. Der Kampf wird vom Spiel zum bitteren Ernst, als einer der Buben – Jef – nach einem Schlag auf den Kopf nicht mehr aufsteht. Das Meer taucht hier als ein wiederkehrendes Element auf, das – so Audronis Liuga – den Anfang und das Ende von allem darstellt. Am Ende des Stückes kehrt Axel ans Meer zurück, um Frieden und

¹⁸⁹ Vgl. Truong: *One must imagine Einstein happy. The Lobster Shop as Postmodernity’s Mega-Shop*. a.a.O., 2007. S.95.

¹⁹⁰ Ebenda.

¹⁹¹ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.60.

Erlösung zu finden. Doch das Meer bringt weder Erlösung noch gibt es Antworten, es ist, so Liuga, Axels letzte Illusion.¹⁹² Durch das Medium Film wird im „Lobster Shop“ ein Fenster zu jenen Ereignissen aufgemacht, die sich außerhalb des Bühnenraums abspielen. Darauf und auf den generellen Einsatz von neuen Medien in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie wird später noch genauer eingegangen werden.

Der „Lobster Shop“ ist ein Stück über die „Identitätskrise der Postmoderne“¹⁹³, ein Stück über das 21. Jahrhundert, das durch die Angst und Langeweile des Menschen in Flammen steht. Den Hintergrund für die Geschichte von Axel und Theresa stellt eine „Welt am Siedepunkt“ dar:

„eine Welt der Bootsflüchtlinge, Kriminellen, illegalen Einwanderer, der Grenzen der Zivilisation und der Diskussion über den neuen Menschen. Verschiedene Geschichten kommen zu Tage, in denen die Figuren mit den rasend schnellen Entwicklungen in ihrer Welt zu kämpfen haben oder sogar ein amüsiertes Spiel treiben: Gentechnik, Migrationsströme, Religionskonflikte und Gewalt.“¹⁹⁴

Dennoch stellt Lauwers der Schwere „aus sozialen Problemen, Identitätsverlust, Todesangst und privatem Kummer [immer wieder] ein Gegengewicht in Form von Humor, Tanz und Musik“¹⁹⁵ gegenüber. Oftmals sind es gemeinsame Lieder oder Bewegungsabläufe, die zu einer poetischen Choreographie werden, die die Handlung unterbrechen und zeigen, dass die Charaktere auch in der Schwere der Situation noch Energie und Kraft finden, um weiterzumachen.¹⁹⁶

Wie Audronis Liuga beschreibt, finden sich im „Lobster Shop“ eine Reihe aktueller Bezüge zu den politischen, kulturellen und sozialen Problemen im zivilisierten, bourgeoisen Europa unserer Zeit: Terror, Gewalt, brennende Autos, Bootsflüchtlinge, Straßenkämpfe. Zweifellos bezog sich Lauwers 2006, als er das Stück schrieb, auch auf die Unruhen in den Banlieues von Paris und anderen französischen Städten, bei denen im Oktober und November 2005 mehrere tausend Autos angezündet, Geschäfte geplündert und unzählige Straßenschlachten zwischen Jugendlichen und der Polizei ausgetragen wurden. Auch das Thema Kindesmissbrauch, das zum Zeitpunkt der Entstehung des Stückes abermals durch aktuelle Fälle in Belgien in den Medien war,

¹⁹² Vgl. Liuga: *The World of the Lobster Shop*. a.a.O., 2007. S.157.

¹⁹³ Vgl. Truong: *One must imagine Einstein happy. The Lobster Shop as Postmodernity's Mega-Shop*. a.a.O., 2007. S.93.

¹⁹⁴ Bousset/Janssens: *Der Lobstershop*. a.a.O., 2008. S.36f.

¹⁹⁵ Ebenda.

¹⁹⁶ Vgl. Bousset: *I can't go on. I'll go on. On Jan Lauwers and Melancholy*. a.a.O., 2007. S.303.

greift Lauwers – wie Frederik Le Roy anmerkt – durch die Figuren von Vladimir und Nasty auf.¹⁹⁷ Obwohl Lauwers sich selbst davon distanziert, mit seinen Arbeiten politisieren zu wollen, lädt er uns – so Liuga – dazu ein, einen klaren Blick auf die Realität zu bewahren und „in einer unmenschlichen Welt menschlich zu bleiben.“¹⁹⁸

4.1.3. „The Deer House“

Ausgangspunkt für „The Deer House“ war – wie bereits erwähnt – der Tod des Kriegsphotografen Kerem Lawton, des Bruders der Needcompany Tänzerin Tijen Lawton, im Kosovo. Lauwers zeigt im ersten Teil dieser Arbeit Szenen einer Theatertruppe, die sich gemeinsam auf Tournee befindet, und verweist damit auf seine eigene Truppe, die Needcompany. Die Darsteller agieren unter ihren eigenen Namen auf der Bühne. Völlig unvermittelt klopft durch die Nachricht über den Tod des Fotografen der Krieg und mit ihm die Realität an die Umkleideräume der Needcompany.

Ausgehend von Tijens Bericht über den Tod ihres Bruders entwickelt sich der zweite Haupthandlungsstrang des Stückes: die Geschichte einer Familie, die völlig abgeschieden davon lebt, Hirsche zu züchten und ihre Geweihe als Aphrodisiakum nach Asien zu verkaufen. Der Kriegsphotograf Benoit erreicht am Weihnachtsabend das Hirschhaus, um der Familie zu gestehen, dass er Inge, eine der drei Töchter Vivianes, im Krieg erschießen musste: Er war von Soldaten dazu gezwungen worden, zwischen ihr und ihrem Kind zu wählen. Die Familie nimmt Benoit in ihrem Haus auf. Zwischen den einzelnen Mitgliedern der Gemeinschaft, die vom Dach des Hirschhauses zusammengehalten wird, entwickelt sich eine Geschichte rund um Trauer, Rache und Schuld, an deren Ende vier Tote und ein gemeinsames Fest stehen.

Auch in diesem Stück wird die Sehnsucht des Einzelnen nach *Gemeinschaft* – als eines der profundesten Kennzeichen der Needcompany – abermals deutlich. Die Thematik des Eindringlings in eine Gruppe, des Einzelnen gegenüber der Gemeinschaft wird wiederholt aufgegriffen: Einerseits durch Yumikos Auftauchen in den Umkleideräumen der Theatertruppe zu Beginn des Stückes (Sie kennt alle anderen Darsteller mit Namen,

¹⁹⁷ Vgl. Le Roy: *When Pop meets Trauma. On Needcompany's Images of Affection*. a.a.O., 2007. S.241f.

¹⁹⁸ Vgl. Liuga: *The World of the Lobster Shop*. a.a.O., 2007. S.156.

doch niemand kann sich daran erinnern, sie je getroffen zu haben.), andererseits durch die Figur des Fotografen, der in die Gemeinschaft des Hirschhauses eindringt, und schließlich durch das Auftauchen von Tijen, die dort am Ende des Stückes nach ihrem Bruder sucht.



Abb. 7: Sehnsucht nach Gemeinschaft in "The Deer House".
Foto: Maarten Vanden Abeele.¹⁹⁹

Wie Erwin Jans beschreibt, versucht Lauwers im „Deer House“, herauszufinden, was es bedeutet, eine Gruppe zu sein: eine Theatertruppe oder eine Familie bestehend aus Freunden und Bekannten.²⁰⁰ „We are small people, with a good heart. [...] We love each other and it's a real art to build the deer house so strong that it doesn't fall apart,“²⁰¹ singen die Schauspieler zusammen am Ende des Stückes.

Es ist ein Zusammenleben voller Konflikte, Schwierigkeiten und Diskussionen, doch in der Energie und Euphorie des gemeinsamen Gesangs und Tanzes während der Schlussszene wird der Zusammenhalt und das Vertrauen der Gruppe auf eindrucksvolle Weise spürbar. Wie Viviane im Stück sagt: „Ich mag die Ruhe nicht. Ich will den Lärm

¹⁹⁹ Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. *Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen* a.a.O., 2008. S. 44f.

²⁰⁰ Vgl. Jans: *Vorwort. Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.10.

²⁰¹ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.146.

vieler Menschen. Aber kein Jammern.“²⁰² Trotz der vorausgegangenen tragischen Ereignisse wird der Zuseher am Ende mit einem positiven Eindruck, einem Gefühl der Gemeinschaft aus dem Theaterabend entlassen.

Lauwers zeigt sowohl an Hand der Theatertruppe, die durch die Nachricht vom Tod eines ihr nahe stehenden Menschen erschüttert wird, als auch durch die Figur des Fotografen Benoit, der auf einmal aktiv in den Krieg eingreifen muss, statt ihn zu dokumentieren, wie mit einem Mal die Realität bzw. der Krieg in unser Leben hereinbrechen kann. Erwin Jans schreibt dazu:

„Da sind eine Mutter und ein Kind; einer von beiden darf am Leben bleiben. Man drückt ihm eine Waffe in die Hand. Dieses Mal wird er, wenn er abdrückt, kein Opfer aufnehmen, sondern er wird jemanden zum Opfer machen. Er hat die Wahl. Er muss wählen. Er tötet die Mutter. Es ist sein Krieg geworden. Für immer.“²⁰³

Dem entgegen steht im „Deer House“ ein Ausspruch Tijens gegen Ende des Stückes: „Ich bin eine Frau, die ihren Bruder sucht, der dachte, dass dieser Krieg sein Krieg sei. Es ist nie jemandes Krieg. Ein Krieg gehört niemandem.“²⁰⁴

Der Jugoslawien Krieg wird im Stück auch innerhalb der Familie des Hirschhauses „im Kleinen“ widergespiegelt. Die einzelnen Familienmitglieder nehmen Rache an einander, doch jeder einzelne Tod wird dadurch nur noch sinnloser. Lauwers nimmt hier auch auf das Verhältnis zwischen Medien und Krieg in der heutigen Zeit Bezug: Es gibt heute keinen Krieg oder internationalen Konflikt mehr, ohne dass die Medien, allen voran das Fernsehen darüber berichten. Umgekehrt kommt keine Nachrichtensendung mehr ohne Bilder des Krieges und der Gewalt aus.

„*Watch out, the world is not behind you*“²⁰⁵, ist der Text eines Grafittis, das Hans-Petter in „The Deer House“ auf dem Weg ins Theater an einer Holzbrücke gesehen hat. Zugleich ist es auch eine Zeile aus dem Lied „Sunday Morning“ von The Velvet Underground, wobei sie dort „Watch out, the world's behind you. (There is always someone around you who will call. It's nothing at all.)“ lautet. Während in dem Lied also der Eindruck entsteht, die Welt liegt als Vergangenheit hinter uns („It's just the wasted years so close behind“), erscheint das Zitat in „The Deer House“ in einem neuen

²⁰² Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.144.

²⁰³ Jans: *Das Hirschhaus*. a.a.O., 2008. S.50.

²⁰⁴ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.140.

²⁰⁵ Ebenda. S.94.

Zusammenhang: Wenn die Welt nicht hinter uns liegt, bedeutet das dann, dass sie vor uns liegt, dass sie unsere Zukunft ist, dass wir uns nur auf sie einlassen müssen? Oder ist die Welt nicht hinter uns oder vor uns sondern genau da, wo wir sind?

Auch Erwin Jans stellt sich im Zusammenhang mit „The Deer House“ diese Frage:

„Also wo genau ist nun die Welt? Keine irrelevante Frage für jemanden, der Stücke produziert und mit den Ressourcen des Scheins etwas über das Sein sagen möchte. Wo ist die Welt für eine Theatertruppe, die, wie Benoit am Beginn der Vorstellung erzählt, in einem einzigen Jahr 146 Tage auf Tournee war und 103 Vorstellungen in 16 Ländern gegeben hat? Wo endet das Sein und beginnt der Schein, und umgekehrt?“²⁰⁶

Mit eben dieser Frage nach Sein und Schein, nach *Realität und Fiktion* setzt sich Lauwers in „The Deer House“ auseinander. Die Handlung spielt zwar vor dem Hintergrund eines Krieges, der einen klaren Bezug zum Krieg in Jugoslawien herstellt, dennoch ist sie – wie Lauwers betont – nicht explizit im Kosovo angesiedelt. In einem Interview mit Hans Ulrich Obrist wurde Lauwers 2008 gefragt, ob es sich bei „The Deer House“ um Dokumentation oder Fiktion handelt. Er meinte dazu:

“It’s fiction. I don’t want to tell the truth, but it is *my* truth. *The Deer House* is a tragedy. It is said that today we can no longer write tragedies, because the era itself is tragic. [...] In *The Deer House* everybody on stage has their own name. Everyone was involved in the real tragedy, but the story is fiction. I didn’t set it in Kosovo, but in some fairytale world. But Tijen plays herself and shows her grief about her brother to the public. I really am curious to see what will happen, for the audience too. You see theatre and in *The Deer House* you see different ways of expressing grief, in form, in music. But also you see actors acting that they are in pain, and then you have Tijen Lawton, who tells her own story and at the end starts crying. And then you say: “Are they fake tears, or what? What is real? What is not real?” – so this confusion and this realistic drama in the group is another very interesting way to renew theatre.”²⁰⁷

Während es im “Lobster Shop” die verschiedenen Wahrheiten zu ein- und demselben Ereignis waren, die den Zuschauer verwirrten, ist es hier der fließende Übergang zwischen Realität und Fiktion, den Lauwers anstrebte, um den Zuschauer zu verwirren. Die Szene, in der Tijen Lawton auf der Bühne mit frontalem Blick ins Publikum vom realen Tod ihres Bruders im Kosovo berichtet und in der der Zuschauer nicht mehr genau sagen kann, was davon wahr und was erfunden ist, bleibt dem Zuschauer in jedem Fall auf berührende Weise in Erinnerung.

²⁰⁶ Jans: *Das Hirschhaus*. a.a.O., 2008. S.48.

²⁰⁷ Obrist: “*My thinking on Art is all about Time*”. a.a.O., 2008. S.16f.

4.2. Narration

4.2.1. Postdramatisch: Lauwers` Umgang mit Drama bzw. Text

Lauwers` Theaterschaffen mit der Needcompany wird heute zur heterogenen Vielfalt des postdramatischen Theaters gezählt, das Hans-Thies Lehmann 1999 in seinem gleichnamigen Schlüsselwerk beschrieb. Obwohl die Bezeichnung „postdramatisch“ bereits 1987 von Andrzej Wirth zur Charakterisierung zeitgenössischer Theaterformen verwendet wurde²⁰⁸, war es Lehmann, der den Begriff in der Theaterwissenschaft nachhaltig etablierte. Er bezeichnet, so Lehmann, ein „Theater, das sich der Vorherrschaft des dramatischen Textes entledigt hatte, ohne jedoch den immer noch spürbaren Nachhall desselben zu ignorieren.“²⁰⁹

Lehmann umfasst mit diesem Begriff eine große Vielfalt an Theaterformen seit den 70er Jahren, die jenseits des Dramas operieren: In einer „Zeit nach der Geltung des Paradigmas Drama im Theater“, wie er sagt. Er zählt dazu – neben Lauwers – eine Reihe äußerst unterschiedlicher Theatermacher und Gruppen, wie etwa Robert Wilson, Jan Fabre, Heiner Goebbels, Einar Schleef, Klaus Michael Grüber, Peter Brook, Pina Bausch, William Forsythe, die Wooster Group, Forced Entertainment und viele mehr.

Während das Drama als Vorlage für die Theateraufführung im postdramatischen Theater in den Hintergrund tritt und die Prinzipien von Narration und Figuration schwinden, kommt es zu einer stärkeren Fragmentierung der Narration und zu einer Verselbständigung der Sprache.²¹⁰ Dennoch ist der „Nachhall des dramatischen Textes“, wie eben erwähnt, nach wie vor spürbar: Lehmann spricht von den „Gliedern oder Ästen des dramatischen Organismus“, die – wenn auch als abgestorbenes Material – immer noch greifbar sind.

Auch ältere Ästhetiken, „die schon früher der dramatischen Idee auf der Ebene des Textes oder des Theaters den Abschied gegeben haben“²¹¹, werden im postdramatischen Theater aufgegriffen und weiterentwickelt. Lehmann meint damit vor allem das Theater

²⁰⁸ Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. a.a.O., 2005. S.245.

²⁰⁹ Ebenda. S.246.

²¹⁰ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.14.

²¹¹ Ebenda. S.31.

Brechts, aber auch das absurde Theater und das politische Theater der 60er Jahre. Brechts episches Theater bedeutete für das dramatische Theater große Erneuerungen, dennoch blieb die Fabel – anders als später beim postdramatischen Theater – das „A und O des Theaters“, so Lehmann. Er bezeichnet daher das postdramatische Theater als ein post-brechtsches Theater, das sich in einem Raum bewegt, den erst das brechtsche Theater eröffnet hat. Allerdings setzt das postdramatische Theater im Vergleich zu Brecht weniger auf politischen Stil, die Tendenz zur Dogmatisierung und die Emphase des Rationalen.²¹²

Auch in Lauwers' Theaterschaffen leben einige Motive Brechts fort, so Lehmann, jedoch lässt seine skeptischere Weltanschauung kaum Platz für die utopischen Ideen Brechts und die weltverbessernde Macht des Theaters, von der er sprach.²¹³ Auch das absurde Theater der 60er Jahre nahm bereits viele Erscheinungen des postdramatischen Theaters vorweg, dennoch war es genauso wie das politische Theater der 60er Jahre noch klar vom Text dominiert.²¹⁴

Wie Lehmann erläutert, ist der Schritt zum postdramatischen Theater erst durch die Gleichberechtigung zwischen jenen Theatermitteln, die jenseits der Sprache operieren, und dem Text getan: Die Vielzahl an theatralen Ausdrucksformen muss systematisch auch ohne den Text denkbar werden.²¹⁵ Während in den genannten neo-avantgardistischen Theaterformen zwar Teile der dramatischen Darstellungsweise aufgebrochen wurden, aber der entscheidende Konnex zwischen Text und Darbietung bestehen blieb, reißt dieser Konnex schließlich im postdramatischen Theater²¹⁶: Es kommt zu einer *Enthierarchisierung der Theatermittel*, durch die der Text den anderen Ausdrucksformen nicht länger übergeordnet ist.

Auch wenn unter dem Begriff des postdramatischen Theaters eine sehr große Bandbreite an Theaterformen und Theaterschaffenden zusammengefasst wird, die für eine Vielzahl unterschiedlicher ästhetischer Prinzipien stehen, so ist die Enthierarchisierung der Theatermittel dennoch ein durchgängiges Prinzip, das allen

²¹² Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.48.

²¹³ Vgl. Lehmann: *Détachement. On Acting in Jan Lauwers' Work*. a.a.O., 2007. S. 71.

²¹⁴ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.87.

²¹⁵ Vgl. Ebenda. S.89.

²¹⁶ Vgl. Ebenda. S.92.

Formen des postdramatischen Theaters zu eigen ist.²¹⁷ Die Vorherrschaft des Textes wird von einer Gleichstellung der Theatermittel abgelöst. Die Theatermittel emanzipieren sich von einander und ergeben zusammen ein „multilinguales Ganzes“, wie Karel Vanhaesebrouck es beschreibt.²¹⁸

Die Arbeiten der Needcompany zeichnen sich durch eben diese Gleichberechtigung der unterschiedlichen theatralen Ausdrucksformen aus: Text, Sprache, Schauspiel, Tanz, Musik, Raum, usw. stehen einander als gleichberechtigte Partner gegenüber. Der Text wurde – wie Jean-Marc Adolphe beschreibt – seit jeher als ein Bestandteil unter vielen verstanden.

Seit seinen Shakespeare Bearbeitungen in den 90er Jahren geht Lauwers nicht mehr von klassischen dramatischen Texten aus, sondern von Stücken, die er selbst schreibt und in denen der Text als *vielschichtiges Material* verwendet wird, das auseinander genommen und genauestens untersucht wird: Lauwers` Texte unterbrechen sich stetig selbst. Diese Tendenz, das Wortmaterial zu abstrahieren und – ähnlich wie bei Marcel Duchamp – als Alltagsgegenstände, als „objet trouvé“ zu verwenden²¹⁹, sieht Lehmann als eine charakteristische Eigenschaft des postdramatischen Theaters an:

„Lauwers` work in particular is always also an intensive examination of the text. It is more concerned with thinking about and reflecting on the texts, than with representing them with recourse to theatrical means.“²²⁰

Die geschlossene, fiktive Handlung tritt im postdramatischen Theater in den Hintergrund und wird oftmals durch Textfragmente, unzusammenhängende Bilder und eine collagenartige Struktur ersetzt. Die Texte entsprechen oft nicht den Erwartungen, mit denen man dramatischen Texten begegnet. Mitunter ist es – wie Lehmann schreibt – schwer, überhaupt einen Sinn bzw. eine zusammenhängende Bedeutung der Vorstellung auszumachen.²²¹ Durch die Uneindeutigkeit, Polyvalenz und Simultaneität der Zeichen wird der Prozess der Sinnfindung auf der Seite des Zuschauers schwieriger. Er wird immer wieder an die Grenzen seiner Wahrnehmungs- und Verstehensleistungen geführt.²²²

²¹⁷ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.146.

²¹⁸ Vgl. Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers` Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.286.

²¹⁹ Vgl. Lehmann: *Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. a.a.O., 2004. S. 57.

²²⁰ Lehmann: *Détachement. On Acting in Jan Lauwers` Work*. a.a.O., 2007. S. 70.

²²¹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.36.

²²² Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. a.a.O., 2005. S.248.

Dabei gibt es, so Lehmann, postdramatische Theaterformen, die dem dramatischen Theater noch recht nahe sind, und solche, die nicht einmal mehr den Ansatz einer fiktiven Handlung beinhalten. Im Fall der Needcompany sind Teile einer fiktiven Handlung stets vorhanden, sie wird jedoch immer wieder aufgebrochen: einerseits durch eine Vielzahl an Ausdrucksformen, Bildern und Unterbrechungen und andererseits durch ein Hervortreten des Darstellers hinter der Maske seiner Rolle.

Die Enthierarchisierung des Textes, die Gleichberechtigung der theatralen Ausdrucksformen, das Verwenden des Textes als Material und das Aufbrechen der geschlossenen, fiktiven Handlung sind nur einige der Punkte, die Lauwers' Theaterschaffen mit der Needcompany in direkten Bezug zum postdramatischen Theater stellen. Einige andere charakteristische ästhetische Prinzipien des postdramatischen Theaters werden auch in den kommenden Kapiteln an Hand der Arbeiten der Needcompany angesprochen werden.

4.2.2. Geschichten Erzählen als direkte Kommunikation mit dem Zuschauer

Das Erzählen bzw. „Geschichten Erzählen“ nimmt in den Arbeiten der Needcompany eine besonders große Bedeutung ein. Wie Lehmann unter dem Begriff des „*Theaters der postepischen Narration*“²²³ zusammenfasst, tritt im postdramatischen Theater die Bedeutung des Konversationsdialogs oftmals hinter die direkte Ansprache zurück.²²⁴ Die Handlung wird dadurch für den Zuschauer nicht länger nur über Gespräche der einzelnen Bühnenfiguren unter einander erfahrbar, sondern auch durch Erzählungen oder Berichte, die mitunter direkt an den Zuschauer gerichtet zu sein scheinen.

Durch das Einbeziehen erzählender und kommentierender Redeweisen wird, so Erika Fischer-Lichte, die Fiktion einer abgeschlossenen Bühnenrealität unterbrochen: Die Schauspieler sprechen den Zuschauer mehr oder weniger explizit an.²²⁵ Die szenische Darstellung tritt so in den Hintergrund. Oftmals wechselt die Aufführung zwischen ausgedehnten Narrationen und nur eingestreuten dialogischen Episoden hin und her.²²⁶

²²³ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.195.

²²⁴ Vgl. Ebenda. S.45.

²²⁵ Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. a.a.O., 2005. S.90.

²²⁶ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.196.

Dies ist auch in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie der Fall, in der manche Teile der Handlung dem Publikum in Form von gespielten Szenen oder Dialogen und andere Teile in Form von Erzählungen der einzelnen Figuren – sowohl gesprochen als auch gesungen – mitgeteilt werden.

Lauwers selbst bezeichnete sich 2008 in einem Gespräch mit Hans Ulrich Obrist als „storyteller“²²⁷, als „Geschichtenerzähler“: Er verspürt den Drang, eigene Geschichten zu schreiben oder bestehende umzuschreiben. Sein Interesse am Erzählen von Geschichten wird in der „Sad Face/Happy Face Trilogie“ zweifelsohne besonders deutlich. In allen drei Stücken unterbricht Lauwers den Ablauf der gespielten Szenen immer wieder durch Momente, in denen ein Darsteller dem Publikum einen Teil der Handlung völlig frontal in Form einer Geschichte erzählt. Im Verlauf der Aufführung kommen mehrere Darsteller einzeln zu Wort und erzählen einen Abschnitt der Geschichte aus ihrer Perspektive. Lauwers hat keine Scheu, dem Zuschauer hier zu zeigen, dass er auf der Bühne keine durchgehenden, fiktiven Figuren sieht, sondern Darsteller, die aus ihrer Rolle aussteigen, um dem Publikum eine Geschichte zu erzählen.

Mitunter findet die Erzählung auch parallel zu einer szenischen Aktion statt, die sich in einem anderen Bereich der Bühne abspielt. Manchmal illustriert die szenische Aktion das, was in Form der Erzählung berichtet wird, manchmal jedoch bricht sie mit eben dieser Erwartung des Zuschauers und entwickelt sich in eine andere Richtung weiter. So zum Beispiel als Catherine im „Lobster Shop“ beschreibt, wie Axel nach dem Brand im Garten aufwacht: „Theresa küsst ihn zärtlich, und er wacht auf. Er umarmt sie und beginnt sanft, in ihren Armen zu zittern.“²²⁸ Entgegen dieser Schilderung bleiben Axel und Theresa – auf szenischer Ebene – mit Distanz zu einander auf der Bühne stehen, ohne einander zu berühren.

Speziell „Isabella’s Room“ wird durch den linearen Handlungsrahmen des 20. Jahrhunderts, in den Isabella und die ihr nahe stehenden Figuren ihre Erzählungen einbetten, oftmals als Beispiel für Lauwers’ „wiedererwaches Interesse an der Kraft der

²²⁷ Obrist: „*My thinking on Art is all about Time*“. a.a.O., 2008. S.14.

²²⁸ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.81.

Erzählung“²²⁹ genannt. Für Karel Vanhaesebrouck ist das Stück geradezu getrieben von dem Wunsch und der Notwendigkeit, eine Geschichte zu erzählen. Er bezeichnet es als ein Stück, das in seiner direkten Kommunikation mit dem Zuschauer eine unglaubliche Großzügigkeit beweist.²³⁰ Wie Hans-Thies Lehmann erläutert, ist diese Wiederaufnahme des Erzählens ein generelles Merkmal des postdramatischen Theaters, das darauf zurückzuführen ist, dass das Erzählen in der Medienwelt zunehmend verloren gegangen ist. „Dass dabei die Darbietung von Märchen wiederentdeckt wird, liegt nahe“²³¹, so Lehmann.

Diese *Nähe zum Märchen bzw. zur Fabel* ist im Zusammenhang mit der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie in vielen Aufsätzen und Kritiken angemerkt worden. Dies liegt zum einen an den Inhalten, die oftmals surreale, absurde oder fabelhafte Elemente enthalten. Vor allem im „Deer House“ entsteht durch die Ausstattung (Hirschkörper, Geweihe, Elfenohren, Kostüme) und den Ort der Handlung in Mitten eines Tals ein märchenhafter, ja sogar mystischer Hintergrund.

Lauwers kontrastiert diese Elemente mit Bezügen zur Realität und zu den gesellschaftlichen und politischen Problemen unserer Zeit sowie mit Gewalt und Sexualität. Die drei Stücke der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie sind daher keine Märchen im herkömmlichen Sinn, sondern „moderne Fabeln“, die – wie Erwin Jans es ausdrückt – „den zerrütteten und angespannten Nerven unserer Ära auf den Leib geschrieben sind.“²³² In die gleiche Richtung geht auch Martin Harries' Beschreibung von „Isabella's Room“ als „violent fairy tale of European modernity“.²³³ Wie in einem Märchen werden Gewalt und Schönheit bzw. Glück einander unmittelbar gegenüber gestellt. Es entsteht, so Harries, eine Spannung zwischen dem historischen Trümmerhaufen des 20. Jahrhunderts und den glücklichen Momenten, die oftmals durch einen Pop Song oder eine Tanzsequenz zum Ausdruck gebracht werden.²³⁴

²²⁹ Vgl. Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers' Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.287.

²³⁰ Vgl. Ebenda. S.291f.

²³¹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.197.

²³² Jans: *Vorwort. Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.8.

²³³ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.17.

²³⁴ Vgl. Harries, Martin: *Isabella's Room, or untimely mediations*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.83.

Darüber hinaus tragen natürlich auch die poetischen Bilder, die in den Needcompany Arbeiten vor allem durch Tanz, Bühne, Licht und Musik erzeugt werden, dazu bei, den Stücken eine Nähe zum Märchen bzw. zur Fabel zuzuschreiben.

Durch das Erzählen der Handlung wird diese in den Arbeiten der Needcompany nicht „repräsentiert“ sondern vielmehr „präsentiert“. Eine besondere Spielart dieser Methode ist das *Lesen bzw. Vorlesen auf der Bühne*, das in Lauwers' Arbeiten ebenfalls häufig zum Einsatz kommt. Denn auch das Lesen auf der Bühne kann als Erzählvorgang gesehen werden, als ein Erzählen nach Vorlage eines geschriebenen Textes, durch das die Handlung präsentiert statt in einer szenischen Aktion repräsentiert wird.

Sigrid Bousset bezeichnet das Lesen auf der Bühne als „performative Taktik“²³⁵, die von Lauwers vor allem in früheren Arbeiten eingesetzt wurde. So zum Beispiel in der Shakespeare Bearbeitung „Julius Caesar“ (1990), in der die Darsteller auf der Bühne aufgereiht saßen und den Text des Stückes wie in einer Art szenischer Lesung frontal vorlasen. Shakespeare wurde hier sozusagen mehr „zitiert“ als „interpretiert“, wie Pavis Patrice es beschreibt.²³⁶ Auch in „Caligula“ (1997), das für die Documenta in Kassel geschrieben wurde, saßen die Darsteller hinter Tischen, die zu einer langen Tafel aufgestellt waren, und lasen aus ihren Stücktexten vor. Hier wurde der Eindruck eines Expertenpanels oder einer Pressekonferenz erweckt, wie Janine Hauthal schreibt. Der nicht-theatrale Rahmen der Documenta wurde hier durch die Anordnung einer Konferenz ironisch aufgegriffen.²³⁷ In anderen früheren Arbeiten – wie etwa „Needcompany's King Lear“ – setzte Lauwers das Lesen auf der Bühne nicht im Sinne einer Lesung oder einer Pressekonferenz, sondern im Sinne einer Probe bzw. eines „Spiels im Spiel“ ein. So wurden in „King Lear“ sogar die Regieanweisungen laut aus dem Textbuch vorgelesen.²³⁸

Durch das Lesen auf der Bühne wird – so Hauthal – nicht nur der dramatische Text präsentiert, sondern gleichzeitig auch der Entstehungsprozess dieses Textes in das

²³⁵ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.22.

²³⁶ Vgl. Pavis, Patrice [Hrsg.]: *The intercultural performance reader*. London [u.a.]: Routledge, 1996. S. 8.

²³⁷ Vgl. Hauthal, Janine: *On Speaking and Being Spoken. Reading on Stage and Speaking with Accents in Needcompany's Caligula*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.174.

²³⁸ Vgl. Ebenda. S.186.

fertige Produkt integriert. Die Illusion des konventionellen Theaters, die den Zuschauer glauben macht, dass die Bühnensprache spontan auf der Bühne entsteht, wird dadurch hinterfragt. Dem Zuschauer wird durch das sichtbare Textbuch vor Augen geführt, dass der Text kein spontaner, sondern ein eigens für den Theaterabend geschriebener ist.²³⁹

Darüber hinaus wird durch das Lesen auf der Bühne ein gewisser Abstand, eine Distanz zwischen dem Schauspieler und seinem Rollentext spürbar: Die Einheit zwischen dem Sprecher und dem Gesprochenen wird dekonstruiert. Hauthal spricht hier von einer „doppelten Theatralisierung“: Einer Theatralisierung sowohl der Rede als auch der Stimme: Einerseits wird der Akt des Sprechens (die Rede) explizit ausgestellt, andererseits wird durch den Unterschied zwischen der dem Text eigenen Stimme (nämlich der des Autors) und der individuellen Stimme des vorlesenden Darstellers die Stimme selbst theatralisiert. Die individuelle Aussprache des Lesenden schreibt sich sozusagen in den Text mit ein.²⁴⁰ Durch das Lesen auf der Bühne und den wiederholten Blick des Darstellers in den Zuschauerraum während des Lesens wird auch eine stärkere Adressierung des Zuschauers erreicht, so Janine Hauthal. Der „Sprechraum“ wird von der Bühne auf den Zuschauerraum erweitert.²⁴¹

Obwohl sich Lauwers vor allem in seinen früheren Arbeiten mit dem Lesen auf der Bühne als performative Taktik auseinander gesetzt hat, kommt es auch in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie – wenn auch in verminderter und abgeänderter Form – zum Einsatz. Auch hier wird das Lesen als eine Form des Erzählens genutzt. Lauwers lässt seine Darsteller jedoch nicht mehr – wie etwa in den Shakespeare Bearbeitungen – direkt aus dem Textbuch vorlesen, sondern nutzt Formen wie den Brief oder das Tagebuch als Grundlagen für die Erzählung. So beispielsweise in „Isabella’s Room“, in dem ein Teil der Handlung durch das Vorlesen von Arthurs Brief an Isabella erzählt wird. Oder auch im „Deer House“, in dem die Darsteller immer wieder aus dem Tagebuch des Fotografen vorlesen, das Tijen in den Sachen ihres Bruders gefunden hat. Das Tagebuch ist wie ein Puzzle, durch das die Teile der Handlung mit einander verbunden werden.

²³⁹ Vgl. Hauthal: *On Speaking and Being Spoken*. a.a.O., 2007. S.169f.

²⁴⁰ Vgl. Ebenda. S.172.

²⁴¹ Vgl. Ebenda. S.177f.

Die Funktion, die das Vorlesen auf der Bühne hier erfüllt, hat sich seit den früheren Needcompany Arbeiten, in denen der Darsteller seinen eigenen Rollentext vorlas und dadurch offenbarte, dass es sich nicht um eine spontane Rede handelte, gewandelt: In der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie lesen die Darsteller nicht aus ihrem eigenen Rollentext vor, sondern leihen den Worten anderer Figuren ihre Stimme: Isabella liest Arthurs Brief vor, Tijen/Benoit/Grace etc. lesen aus dem Tagebuch des Fotografen. Dennoch werden auch hier der Akt des Sprechens und die Stimme des vorlesenden Darstellers explizit ausgestellt und dadurch theatralisiert. Auch die verstärkte Adressierung des Zuschauers, von der Hauthal im Zusammenhang mit „Caligula“ gesprochen hat, wird über das Vorlesen auf der Bühne, das frontal und meist nahe am Zuschauer im vorderen Bereich der Bühne bzw. entlang der Rampe statt findet, erreicht.

Diese verstärkte Adressierung des Zuschauers erreicht Lauwers auch über das Etablieren einer oder mehrerer *Erzählerfiguren*, die in vielen seiner Stücke auftauchen. Nicht immer handelt es sich um eigens ausgewiesene Erzählerfiguren, oftmals übernehmen unterschiedliche Darsteller im Laufe des Stückes die Funktion eines Erzählers und berichten einen Teil der Handlung aus ihrer Sicht. Selbst wenn es – wie etwa in „Isabella’s Room“ – eine eigens ausgewiesene Erzählerfigur gibt, so schlüpft diese im Verlauf des Stückes häufig auch in andere Rollen. Lauwers spielt so in vielen seiner Arbeiten mit dem Wechsel zwischen einer erzählenden und einer agierenden/verkörpernden Position seiner Figuren.

Dem Erzähler kommt in den Stücken der Needcompany eine Vielzahl an unterschiedlichen Funktionen zu: Oftmals gibt er die wesentlichen Eckpunkte der Handlung wieder und kompensiert für den Zuschauer die Fragmentierung der Erzählung, indem er die einzelnen Episoden und Fragmente durch Überleitungen mit einander verbindet und zusammenhält, wie Felix Sprang in seinem Text „Turns on the Narrative Turn“ beschreibt.²⁴² Darüber hinaus fungiert der Erzähler mitunter als Kommentator, Ratgeber oder Nachrichtenübermittler und interagiert dennoch weiterhin mit den anderen Darstellern. Eine zentrale Funktion des Erzählers bei Lauwers ist zweifelsohne die bereits angesprochene Adressierung des Zuschauers. Er spricht den Zuschauer direkt an und wird so zu einem „vermittelnden Kommunikationssystem“, wie

²⁴² Vgl. Sprang: *Turns on the narrative turn*. a.a.O., 2007. S.138ff.

Janine Hauthal es bezeichnet²⁴³: Er vermittelt zwischen Bühne und Zuschauerraum. Dieser direkte Kontakt mit dem Publikum ist – wie auch Hans-Thies Lehmann beschreibt – generell eine zentrale Funktion des Erzählers im postdramatischen Theater.²⁴⁴

Die verschiedenen, genannten Funktionen des Erzählers lassen sich bereits in den früheren Needcompany Produktionen deutlich erkennen: In den Shakespeare Bearbeitungen „Julius Caesar“ und „Antonius und Cleopatra“ kündigte eine Erzählerfigur die einzelnen Akte und Szenen an und gab kurze Erklärungen zur Zeit, dem Schauplatz und der Handlung. Die Erzähler übernahmen oftmals auch Textzeilen von Figuren, die auf Grund der Verknappung der Handlung und der Anzahl der Darsteller gestrichen worden waren. Wie Marianne van Kerkhoven beschreibt, wurden die Stücke durch die Einführung dieser Erzähler – trotz der oft drastisch verknüpften Shakespeare Vorlage – zugänglicher und verständlicher.²⁴⁵

In den Stücken „Caligula“ (1997), „Images of Affection“ (2002) und „No Comment“ (2003) setzte Lauwers seine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Erzählformen fort und entwickelte durch die Figur der „Tee-Trinkerin“, die in allen drei Werken vorkommt, eine abstrahierte Form des Erzählens.

Wie Janine Hauthal beschreibt, nahm die Figur der Tee-Trinkerin (gespielt von Grace Ellen Barkey) immer wieder die Funktion eines Erzählers oder eines Inspizienten ein, der durch Ansagen das Geschehen auf der Bühne vorantrieb, unterbrach oder beendete. Darüber hinaus fungierten ihre spärlichen und exakt choreographierten Gesten oftmals als Kommentar, der den Subtext der Szene erläuterte. So konnte die Spannung zwischen zwei Charakteren mitunter allein durch die Fingerbewegungen einer gehobenen Hand der Tee-Trinkerin verdeutlicht werden.²⁴⁶

²⁴³ Vgl. Hauthal: *On Speaking and Being Spoken*. a.a.O., 2007. S.175f.

²⁴⁴ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.195.

²⁴⁵ Van Kerkhoven: *The Elements of Jan Lauwers' Shakespeare Adaptions*. a.a.O., 1997. S. 117f.

²⁴⁶ Vgl. Hauthal: *On Speaking and Being Spoken*. a.a.O., 2007. S.175f.



Abb. 8: Grace Ellen Barkey als "Tee-Trinkerin" in "No Comment", 2003.
Foto: Maarten Vanden Abeele.²⁴⁷

Im Zusammenhang mit „Needcompany’s Macbeth“ spricht Felix Sprang sogar von einem „stummen Erzähler“, den Lauwers in das Stück integrierte: Als die Aufführung beginnt, steht die Darstellerin Carlotta Sagna hinter einer Säule, auf der ein Gefäß platziert ist. Zu hören ist Caccinis „Amarilli“, als die Frau schweigend und zuerst zögerlich, dann ekstatisch, ihre Hand in das Gefäß taucht, das mit Blut gefüllt ist. Die stumme weibliche Figur, die auch am Ende der Aufführung nochmals auftaucht – nackt und mit Blut verschmiert –, ist – so Sprang – weder eine durchgängige, dramatische Figur noch ein Erzähler im eigentlichen Sinn: Doch allein auf Grund des abstrahierten Zusammenspiels ihrer Gesten, des Bluts und der Musik erfüllt sie eine Funktion des versteckten „Zeigens bzw. Anordnens“, die sonst einem Erzähler zueigen ist, so Sprang.²⁴⁸

In der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie greift Lauwers nur in „Isabella’s Room“ auf eine eigens ausgewiesene Erzählerfigur zurück. In seiner Einleitung zu Beginn des Stückes stellt er Misha als Erzähler vor, der darüber hinaus im Laufe des Stückes auch die „erogene Zone“ Isabellas verkörpern wird und als Tänzer und Sänger eingesetzt

²⁴⁷ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. a.a.O., 2007. S.1.

²⁴⁸ Vgl. Sprang: *Turns on the narrative turn*. a.a.O., 2007. S.138ff.

werden wird. In seiner Funktion als Erzähler gibt er durch das Nennen der Jahreszahlen des 20. Jahrhunderts und der historischen Umstände bzw. Ereignisse ein gewisses chronologisches Konstrukt sowie die zeitlichen und räumlichen Koordinaten der Handlung vor. Er versorgt den Zuschauer darüber hinaus mit näheren Informationen zu Isabellas Leben, indem er die einzelnen auf der Bühne gespielten Szenen durch Überleitungen mit einander verbindet.

Zusätzlich gibt es aber sowohl in „Isabella’s Room“ als auch im „Lobster Shop“ und im „Deer House“ eine Reihe an Darstellern, die für einen bestimmten Abschnitt des Stückes eine erzählende Position einnehmen und einen Teil der Geschichte aus ihrer Sicht erzählen.

Im ersten Teil kommen neben Isabella, die aus ihrem Leben erzählt, auch Anna, Arthur („Liar’s Monologue“, Brief an Isabella) und Alexander (Hiroshima Monolog) in längeren, direkt ans Publikum gewandten Textstellen zu Wort. Immer wieder übernehmen die Darsteller darüber hinaus für einen Moment lang die Funktion eines Kommentars: Sie steigen aus ihrer Rolle aus, um Isabella’s Aktionen und Gedanken zu kommentieren. Laut Felix Sprang fallen in diese Kommentarfunktion auch die drei „stummen“ Charaktere: die rechte und linke Hemisphäre von Isabellas Gehirn sowie Felix, der „Wüstenprinz“. Sie verlagern – als Schauspieler und Tänzer – das stimmlose Unterbewusstsein von Isabellas innerer Geschichte nach außen, so Sprang.²⁴⁹

Auch im „Lobster Shop“ nehmen immer wieder unterschiedliche Darsteller eine erzählende Position ein. Neben Axel, der gleich zu Beginn über den Vorfall im Lobster Shop erzählt, schlüpft vor allem Catherine, seine Psychiaterin, im Laufe des Stückes immer wieder in die Rolle einer Erzählerin. Mitunter gehen die Erzählungen fließend vom gesprochenen Wort in ein Lied über. Zum Teil sind es mehrere Figuren, die gemeinsam eine Episode der Handlung erzählen. So beispielsweise als Nasty, Theresa und Catherine gemeinsam bzw. abwechselnd den LKW Unfall vor dem Lobster Shop schildern.

Auch im „Deer House“ kommen die Darsteller im Verlauf des Stückes einzeln zu Wort und erzählen einen Teil der Geschichte frontal ans Publikum gewandt. So beispielsweise Benoit, der am Anfang des Stückes über die zeitintensiven Reisen der

²⁴⁹ Vgl. Sprang: *Turns on the narrative turn*. a.a.O., 2007. S.141f.

Theatertruppe im letzten Jahr berichtet. Oder Viviane, die als Familienoberhaupt die Geschichte des Hirschhauses und ihrer Familie erzählt.

In „Isabella’s Room“ übernimmt zum Teil sogar Jan Lauwers selbst die Funktion eines Erzählers auf der Bühne – wenn auch mehr im Sinne eines Moderators, der die Aufführung mit einer Einführung beginnen lässt. Er stellt die Darsteller und die von ihnen gespielten Figuren vor und führt in die Geschichte und die Umstände ihrer Entstehung ein. Lauwers ist das ganze Stück über auf der Bühne anwesend: Zum Teil als reiner Beobachter, dann wiederum ist er in das Geschehen involviert, singt oder begleitet die anderen Darsteller auf der Gitarre. Durch seine Anwesenheit auf der Bühne spielt er bewusst mit der Rolle des Autors im Theater, der üblicherweise während der Aufführung nicht selbst anwesend ist. Er nimmt die Position eines alles überblickenden „show-ers oder arrangers“ ein, wie Felix Sprang es formuliert.²⁵⁰

Lauwers selbst meinte in einem Interview mit Jerome Sans zu diesem Auftritt in „Isabella’s Room“ als Autor und Darsteller in einer Person:

“I was on the stage myself dressed in a white suit. I wanted to make the audience reflect on the fact that these days we pay more attention to the artist than to the art, but that message didn’t really come across, I think. When Molière wrote *Le Misanthrope* and played the lead role, he was thrown into prison for self-representation! It is the irony of our times that *Isabella’s Room* became a popular international production.”²⁵¹

4.2.3. Fragmentierung: Über das Spiel mit Unterbrechungen und Lücken

Neben der Hinwendung zur Erzählung ist die Fragmentierung der Handlung eines der charakteristischsten Merkmale der künstlerischen Arbeitsweise der Needcompany. Jan Lauwers entfernt sich gezielt von der klassischen dramaturgischen Erzählstruktur, indem er an Stelle einer linearen Handlung eine fragmentierte Erzählweise einsetzt und die Geschichte in ihre Einzelteile dekonstruiert.

Während die Tragödie im klassischen Theater – laut Aristoteles – ein lückenloses Ganzes mit Anfang, Mitte und Ende darstellen und der Einheit von Zeit, Ort und Handlung entsprechen sollte²⁵², um beim Publikum Mitleid und Angst hervorzurufen und es dadurch eine Reinigung (Katharsis) erfahren zu lassen, wird diese lange

²⁵⁰ Vgl. Sprang: *Turns on the narrative turn*. a.a.O., 2007. S.141.

²⁵¹ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.162.

²⁵² Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.61.

unanfechtbare Einheit im postdramatischen Theater gesprengt. Es entwickelt sich, wie Lehmann schreibt, eine neue Theaterpraxis bestehend aus „einzelnen Impulsen, Teilstücken und Mikrostrukturen von Texten“.²⁵³

Die Fragmentierung der Handlung geht – so Lehmann – zurück auf das Nummernprinzip des Kabarett bzw. des Varietés und hat eine Beschleunigung des Aufführungsrhythmus zur Folge.²⁵⁴ Darüber hinaus wird der Zuschauer dazu herausgefordert, selbst aktiv zu werden und die Lücken, die die Fragmentierung innerhalb der Handlung aufreißt, selbst zu füllen. Lehmann schreibt dazu:

„Wenn das Theater als Skizze daherkommt, nicht als fertiges Gemälde, so lässt es dem Zuschauer die Chance, seine Präsenz zu fühlen, zu reflektieren, selbst zum Unfertigen beizutragen.“²⁵⁵

Die Fragmentierung in Lauwers' Arbeiten entsteht oftmals durch unerwartete *Zwischenfälle/Zufälle/Unfälle*, die die Handlung aufbrechen. Audronis Liuga spricht in diesem Zusammenhang von Momenten, in denen sich das Schicksal der Figuren schlagartig ändert, und nennt als Beispiel den Zwischenfall im „Lobster Shop“, bei dem der Kellner einen Lobster auf Axels weißen Anzug fallen lässt. Von einem Moment auf den anderen wird Axels Ritual zerstört und sein Leben in einzelne Bilder und Szenen zerrissen. Es sind Momente wie diese, durch die die Handlung beschleunigt und vorangetrieben wird und durch die sich sowohl für die beteiligten Figuren als auch den Zuschauer ein Augenblick der Reflexion ergibt.²⁵⁶ Auch jene Szene in „Isabella's Room“, in der Alexander Isabella bei ihrem Kennenlernen im Buchgeschäft unabsichtlich in den Arm schießt, oder jener Moment, in dem Maarten im „Deer House“ versehentlich Julien mit einem Bolzenschießer tötet, gehören zu diesen Zwischenfällen, durch die die Handlung mit einem Mal unterbrochen wird.

Auch die Tatsache, dass Lauwers in seinen Arbeiten oftmals *mehrere Varianten* zu ein- und demselben Ereignis entstehen lässt, die alle gleichermaßen gültig zu sein scheinen, trägt zur Fragmentierung der Handlung bei. Sehr deutlich ist dies am Beispiel des „Lobster Shops“ zu erkennen, in dem Jefs Tod in eine Vielzahl an Varianten aufgefächert wird, ohne dass bis zum Ende des Stückes aufgeklärt wird, welche davon

²⁵³ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.93.

²⁵⁴ Vgl. Ebenda. S.103.

²⁵⁵ Ebenda. S.196.

²⁵⁶ Vgl. Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.21.

tatsächlich der Wahrheit entspricht. Die verschiedenen Versionen zu Jefs Tod, die den Unfall am Strand, seine Zeit im Koma, den Brand im Krankenhaus sowie im Haus seiner Eltern, das Verschwinden seiner Mutter oder auch seine Freundschaft zu Vladimir mit einschließen, widersprechen sich mitunter gegenseitig. Bis zum Schluss wird nicht aufgelöst, wie viel davon wahr ist und wie viel sich nur in Axels halluzinierenden Gedanken abgespielt hat.

Am Ende des Stückes gelangt man als Zuschauer zu dem Schluss, dass es hier schlicht und einfach nicht nur *eine* Wahrheit, sondern *mehrere* gibt. Auch Primoz Jesenko erläutert in seinem Text „Narration in a Society of Multiple Truths“, dass es Lauwers um eine „*Vervielfachung der Wahrheit*“²⁵⁷ geht, um das Zeigen der Welt als einen „supermarket of truth“²⁵⁸. Durch die Konfrontation mit mehreren Wahrheiten wird uns die Manipulierbarkeit und Absurdität der Welt vor Augen geführt. Lauwers zeigt hier, dass es nicht nur tatsächliche Wahrheiten, sondern auch Ersatzwahrheiten gibt, die sich der Mensch (hier der Darsteller auf der Bühne) in seinem Kopf zusammensetzt. Der Zuschauer wird somit aufgefordert, selbst zwischen den verschiedenen Varianten zu entscheiden.²⁵⁹

Wie Audronis Liuga aufzeigt, geht es Lauwers um eine gezielte Verwirrung bzw. Verunsicherung des Zuschauers.²⁶⁰ Nicht immer sind die temporalen und kausalen Zusammenhänge in den Arbeiten der Needcompany klar zu erkennen. Oftmals wird sogar bewusst mit der Möglichkeit gespielt, dass das Publikum versuchen könnte, zwischen den einzelnen Episoden einen Zusammenhang herzustellen, der gar nicht besteht bzw. nicht in dieser Form beabsichtigt war.²⁶¹

Innerhalb der „Sad Face/Happy Face“-Trilogie ist zweifelsohne „Isabella’s Room“ das linearste der drei Stücke. Durch die Chronologie des 20. Jahrhunderts und Isabellas Leben wird der Handlung ein lineares Konstrukt vorgegeben, das Lauwers dennoch immer wieder gezielt durchbricht. Wie Nancy Delhalle beschreibt, fungiert diese Kontextualisierung innerhalb des 20. Jahrhunderts als Rahmen, der auf der Seite des

²⁵⁷ Jesenko, Primoz: *Narration in a society of multiple truths*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.160.

²⁵⁸ Ebenda. S.165.

²⁵⁹ Vgl. Ebenda. S.162.

²⁶⁰ Vgl. Liuga: *The World of the Lobster Shop*. a.a.O., 2007. S.154f.

²⁶¹ Vgl. Sprang: *Turns on the narrative turn*. a.a.O., 2007. S.143ff.

Zuschauers Wiedererkennen und Vertrautheit erzeugt und an dem sich der Zuschauer ein Stück weit festhalten kann.²⁶²

Lauwers springt – so Delhalle – zwischen einem „inneren und äußeren Rahmen“ der Erzählung hin und her: Auf der einen Seite steht der äußere Rahmen des 20. Jahrhunderts, dessen Ereignisse chronologisch durch das Aufrufen der Jahreszahlen, einen dumpfen Schlag auf das elektronisches Drum Pad und die anschließenden, erläuternden Worte des Erzählers aufgelistet werden. Auf der anderen Seite stehen die Szenen zwischen Isabella und ihren Zieheltern, sowie Alexander und Frank, die – ebenso wie Isabellas Wunschvorstellung vom Wüstenprinz – zum inneren Rahmen der Geschichte zählen. Durch diese Szenen sowie durch die Verkörperung der beiden Gehirnhemisphären Isabellas (durch zwei Tänzerinnen) und die Darstellung von Isabellas „erogener Zone“ (durch den Erzähler) erhält der Zuschauer Einblick in ihre Gedanken und Gefühle.

Die Linearität der Handlung ist in „Isabella’s Room“ zwar deutlicher ausgeprägt als etwa beim „Lobster Shop“ oder dem „Deer House“, dennoch wird sie auch hier immer wieder aufgebrochen. Felix Sprang spricht in diesem Zusammenhang von einem *Spiel mit der Erwartungshaltung des Zuschauers*: Über weite Strecken des Stückes verlaufen die zwei großen Meta-Erzählungen, nämlich die Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Biographie von Isabella Morandi, parallel zu einander und sorgen dafür, dass das Publikum mit einem chronologischen Verlauf bis zum Schluss rechnet. Dieser wird jedoch durch unterschiedliche Ausdrucksformen wie Tanz oder Musik, aber auch durch Gespräche zwischen den Lebenden und den Toten oder Rückblenden wie in Form von Arthurs Brief immer wieder unterbrochen. Lauwers gibt dem Zuschauer ein falsches Gefühl der Sicherheit, nur um dieses bereits im nächsten Moment zu erschüttern und ihn dazu zu bringen, seine Wahrnehmung und narrativen Denkmuster zu hinterfragen, wie Sprang schreibt.²⁶³

In „The Deer House“ und vor allem in „The Lobster Shop“ entfernt sich Lauwers deutlich weiter von der für seine Arbeiten überraschend linearen Erzählform in „Isabella’s Room“. Vor allem im „Lobster Shop“ spielt er mit den verschiedenen Zeiten, in denen sich die Handlung abspielt: Die einzelnen Ereignisse werden so in

²⁶² Vgl. Delhalle: *Care of the Self, Denial of the World. Isabella’s Myth*. a.a.O., 2007. S.342f.

²⁶³ Vgl. Sprang: *Turns on the narrative turn*. a.a.O., 2007. S.146f.

einander verwoben, dass der Zuschauer zum Teil nicht mehr genau sagen kann, was zuerst passiert ist und was danach. Durch diese Sprünge in der Zeit wird es dem Zuschauer möglich, „das illusionierte Mitschwimmen zu verlassen“ und selbst aktiv zu werden, wie Lehmann schreibt.²⁶⁴ Er sieht die Theateraufführung als geteilte und gemeinsam verbrauchte Zeit zwischen Akteur und Publikum, die dem Zuschauer immer auch Sprünge und Brüche bieten sollte.²⁶⁵

Ein zusätzliches Mittel der Fragmentierung sind die vielen Kommentare, Einwürfe und kurzen Dialogen, die Lauwers in die Aufführung mit einfließen lässt. Die Darsteller steigen für einen Moment aus ihren Rollen aus, unterhalten sich über ein oftmals alltägliches Thema, das mit der Handlung nicht direkt zu tun hat, und zeigen offen, dass sie sich der Aufführungssituation völlig bewusst sind. Gelegentlich wird mit dem Publikum direkt Kontakt aufgenommen: ein Lächeln ins Publikum oder ein ironischer, augenzwinkernder Kommentar.

Auch durch die Einwürfe, Ratschläge und Kritikpunkte der Toten, die auf der Bühne anwesend bleiben, wird die Handlung für einen Moment lang unterbrochen. Viele dieser kleinen Zwischengespräche sind für die Handlung nicht unbedingt bedeutend, tragen aber wesentlich zur Stimmung, Lebendigkeit und Beziehung zwischen den Darstellern bei. Ein Beispiel dafür ist das Diskutieren und gemeinsame Suchen nach dem Feuerzeug, das Isabella im Laufe des ersten Teils der Trilogie immer wieder verlegt. Diese Szenen fungieren als Unterbrechung und finden oft gleichzeitig zu anderen Gesprächen oder Handlungssträngen statt. Die eingeworfenen Kommentare wirken bei Lauwers oft spontan, als ob sie den Darstellern gerade in diesem Moment durch den Kopf gehen würden. Für einen Moment ist sich der Zuschauer nicht sicher, ob nun die Figur der Isabella oder Viviane de Muynck als sie selbst nach dem Feuerzeug sucht.

Manche der Gespräche zwischen den Darstellern, die sich oft an den Seiten der Bühne abspielen, kann der Zuschauer zwar mit den Augen verfolgen, er kann jedoch nicht hören, was gesprochen wird, wodurch erneut der Eindruck eines privaten Gesprächs zwischen den Darstellern erweckt wird. Darüber hinaus sind es durch den bereits

²⁶⁴ Vgl. Lehmann, Hans-Thies/Varapoulou, Helene: *To be confirmed*. In: Gareis, Sigrid/Kruschkova, Krassimira [Hrsg.]: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Theater der Zeit, 2009. S.53.

²⁶⁵ Vgl. Ebenda.

erwähnten Wechsel der erzählenden Figuren auch die Sprünge in der Erzählperspektive, die die Struktur der Aufführung weiter fragmentieren.

Mitunter gibt es einzelne Figuren, die die Handlung – diesmal nicht als Darsteller sondern innerhalb ihrer Rolle – besonders häufig durch Einwürfe und Kommentare unterbrechen: So zum Beispiel Grace, Vivianes geistig zurückgebliebene Tochter im „Deer House“. Sie fügt dem Stück eine kindliche, naive Ebene hinzu und unterbricht mit ihren euphorischen Einwüfen und Kommentaren, mit denen sie um die Aufmerksamkeit der anderen Charaktere ringt, sowie durch Klatschen und ihr irrationales Lachen immer wieder die Handlung und auch zutiefst traurige Momente des Stückes.

4.3. Sprache

In den Arbeiten der Needcompany wird die Sprache seit jeher als ein problematisches Kommunikationsmittel gezeigt, wie Erwin Jans in seinem Text zu „Isabella’s Room“ ausführt: Sie ist immer mit Macht und Begierde, Unzulänglichkeit und Exzess verknüpft und stößt oft an ihre eigenen Grenzen.²⁶⁶

Es sind diese Grenzen der Sprache, die Lauwers in seinen Arbeiten erkunden möchte. Er experimentiert mit der menschlichen Sprache, indem er seine Darsteller – oftmals gleichzeitig und einander überlagernd – in verschiedenen Sprachen sprechen lässt: Zum Teil in ihrer Muttersprache, zum Teil in einer Fremdsprache. Dabei wird das gesprochene Wort durch die Sprache der Musik und des Gesangs erweitert, was in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie besonders deutlich wird. Die Grenzen zwischen dem gesprochenen und dem gesungenen Wort sind dabei fließend. Daher soll im folgenden Kapitel nicht nur von Sprache im engeren Sinn, also vom gesprochenen Wort auf der Bühne, die Rede sein, sondern – im Hinblick auf die Intermedialität, auf das „Zwischen“, das in den Needcompany Produktionen so entscheidend ist – eine Brücke zwischen Wort und Ton, Sprache und Musik geschlagen werden.

²⁶⁶ Vgl. Jans: *Isabellas Zimmer*. a.a.O., 2008. S.25.

4.3.1. Mehrsprachigkeit und Fremdsprachigkeit

In den Arbeiten der Needcompany werden durch die internationale Zusammensetzung der Truppe stets mehrere Sprachen auf der Bühne vereint. Wie bereits erwähnt, stammen die Darsteller u.a. aus Belgien, den Niederlanden, Frankreich, Indonesien, England, Norwegen und Japan und sprechen auf der Bühne teilweise in ihrer Muttersprache, teilweise aber auch in einer ihnen fremden Sprache. Dieses Sprechen in einer Fremdsprache und mit Akzent wird von Lauwers sehr bewusst eingesetzt. In allen drei Aufführungen der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie wird Englisch und Französisch auf der Bühne gesprochen, wobei im „Deer House“ Niederländisch als dritte Sprache hinzukommt. Darüber hinaus war in der Uraufführung dieses Stückes in jener Szene, in der Yumiko im Umkleideraum in Ohnmacht fällt, auch noch eine japanische Textstelle enthalten, die jedoch in den späteren Aufführungen (Aufführungsserie 2009/2010 am Burgtheater) weggelassen wurde.

Interessant ist die große Bedeutung, die der Mehrsprachigkeit in den Stücken der Needcompany zukommt, auch vor dem Hintergrund des flämisch-wallonischen Sprachkonflikts im Heimatland der Truppe, in Belgien. Während im Norden des Landes, in Flandern, Flämisch gesprochen wird, also ein Dialekt des Niederländischen, wird im Süden des Landes, in der Wallonie, Französisch gesprochen. Brüssel, die Heimatstadt der Needcompany, gilt seit den 60er Jahren als zweisprachig. Hier wird zwar sowohl flämisch als auch französisch gesprochen, dennoch führt dies auch heute noch in einigen Bezirken der Stadt zu großen Konflikten.

Der flämisch-wallonische Sprachkonflikt geht auf das Ende des 19. Jahrhunderts zurück und entwickelte sich von einem rein sprachlichen Konflikt zu einem sozialen, politischen und wirtschaftlichen. In den letzten Jahren hat sich diese Kontroverse so stark zugespitzt, dass der wirtschaftlich stärkere Teil Flandern eine Teilung des belgischen Staates fordert, während der wallonische Teil die Einheit desselben aufrecht erhalten will. Speziell im Gebiet in und um Brüssel, das heute zu 80% aus französischsprachigen Einwohnern besteht, obwohl es geographisch und historisch im flämischen Teil des Landes liegt, eskaliert der Konflikt zusehends: Der Großteil der Jugendlichen spricht nur noch eine der beiden Landessprachen, zweisprachige Ortsschilder werden regelmäßig mit Graffiti übersprüht und die politischen Parteien schüren die Konflikte weiter, indem sie nur die ihrer Sprache zugehörigen Menschen

ansprechen und die Abgrenzung zwischen den zwei Lagern weiter verstärken. Nachdem in den letzten Jahren die Bildung einer belgischen Regierung, der beide sprachlichen Seiten angehören, immer wieder gescheitert ist und Rücktritte sowie Neuwahlen beinahe an der Tagesordnung standen, konnten bei den vorgezogenen Neuwahlen im Juni 2010 die flämischen Nationalisten einen Wahlerfolg verbuchen. Dadurch werden die Bestrebungen nach einer Teilung Belgiens weiter verschärft und eine Aufspaltung immer wahrscheinlicher.²⁶⁷

Umso bemerkenswerter ist es, dass die Needcompany als ein wesentliches Element ihrer Arbeiten die Grenzen zwischen den verschiedenen Sprachen hinter sich lässt und mehrere Sprachen gleichberechtigt auf die Bühne bringt. Lauwers selbst stammt aus Antwerpen in Flandern, viele seiner Darsteller haben in Brüssel studiert oder dort gearbeitet, manche stammen aber auch aus den Niederlanden oder haben ihr Studium in Amsterdam absolviert, wieder andere stammen aus Frankreich oder haben im wallonischen Teil Belgiens studiert. In Lauwers Gruppe ist die Vermischung zwischen flämisch und französisch somit bereits von Grund auf gegeben.

Die Spannungen zwischen den einzelnen Sprachen werden in den Arbeiten der Needcompany bewusst ausgestellt. Dennoch zeigt Lauwers gezielt keinen Kampf zwischen den Sprachen: Es gibt keine Sprache, die gewinnt oder verliert. Vielmehr wird dem Zuschauer vermittelt, dass *jede* Sprache mitunter an ihre Grenzen stößt und dass vieles in Worten gar nicht ausgedrückt werden kann.²⁶⁸ Die Sprache wird so als unzulängliches Kommunikationsmittel gezeigt. Die Spannungen zwischen den einzelnen Sprachen entstehen durch die Diskrepanz zwischen dem Sprechen der Muttersprache einerseits und dem Sprechen einer Fremdsprache andererseits. Die Produktionen der Needcompany sind daher, so Rudi Laermans, nicht allein mit dem Begriff „multilingual“ zu beschreiben. Denn der entscheidende Punkt ist, dass die Darsteller zum Teil die eigene, zum Teil aber auch eine fremde Sprache auf der Bühne verwenden.

Wie Lehmann es ausdrückt, etabliert Lauwers durch die Mehrsprachigkeit einen „gemeinsamen Raum der Sprachprobleme“, in dem die Blockaden der sprachlichen

²⁶⁷ Vgl. Gaul. Bernhard: *Zwischen Luik, Liège und Lüttich*. Zeitungsartikel. Kurier. 28.4.2010.

²⁶⁸ Vgl. Laermans: *The Essential Theatre of Needcompany*. a.a.O., 2007. S.209.

Verständigung sowohl für die Akteure als auch für die Zuschauer erfahrbar werden.²⁶⁹ Der Zuseher muss, wie Rudi Laermans beschreibt, auf Grund der Vielzahl an Sprachen selbst aktiv werden, um zu entschlüsseln, was gesagt wird.²⁷⁰

Oftmals gibt es innerhalb der Stücke einzelne Figuren, wie etwa Arthur in „Isabella’s Room“, die auf der Bühne nur Englisch oder nur Französisch sprechen, wodurch ihnen auch auf sprachlicher Ebene eine Eigenart bzw. Einzigartigkeit eingeschrieben wird. Andere Figuren wechseln – je nachdem mit wem sie sprechen – auf der Bühne zwischen den unterschiedlichen Sprachen hin und her. Dadurch entstehen auch Momente des Nicht-Verstehens bzw. Missverstehens unter den Figuren, durch die Lauwers eine zusätzliche Ebene des Konflikts etabliert. Die Sprache wird so nicht immer als Vermittler zwischen den Menschen, sondern oftmals auch als Barriere gezeigt, die erst überwunden werden muss.²⁷¹ Wie Rudi Laermans ausführt, ist sie ein trügerisches und unzuverlässiges Medium, das nicht immer von allen Beteiligten auf die gleiche Weise verstanden wird. Authentische, klare Sprache – im Sinn von ungehemmter, transparenter Kommunikation – stellt für Lauwers ein Ding der Unmöglichkeit dar.²⁷²

Auch in Bezug auf das Verständnis zwischen Bühne und Zuschauerraum spielt Lauwers mit der Funktion der Sprache als Bedeutungsträger: In einigen Szenen seiner Stücke lässt er den Worten bewusst keine tatsächliche Bedeutung mehr zukommen. Wie Primoz Jesenko beschreibt, wird die Sprache zu einer Vielzahl an Schichten, in denen der Text nur noch aus Andeutungen besteht und unentschlüsselbar bleibt. Der Zuschauer versteht nicht genau, was gesagt wird, aber er beginnt – dadurch angeregt – darüber nachzudenken, was auf der Bühne passiert.²⁷³

Das Prinzip der Polyglossie ist jedoch nicht nur in den Arbeiten der Needcompany sondern generell im postdramatischen Theater allgegenwärtig, wie Hans-Thies Lehmann beschreibt. Es wird dadurch nicht nur die Einheit der nationalen Sprachen demontiert, sondern häufig auch der *physische Akt des Textsprechens* als

²⁶⁹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.269.

²⁷⁰ Vgl. Laermans: *The Essential Theatre of Needcompany*. a.a.O., 2007. S.212.

²⁷¹ Vgl. Stalpaert: *On Art and Life as Roundabout Paths to Death*. a.a.O., 2007. S.329.

²⁷² Vgl. Laermans: *The Essential Theatre of Needcompany*. a.a.O., 2007. S.211.

²⁷³ Vgl. Jesenko: *Narration in a society of multiple truths*. a.a.O., 2007. S.164.

unselbstverständlicher Vorgang bewusst gemacht.²⁷⁴ Dies geschieht in den Needcompany Produktionen vor allem durch das Sprechen mit Akzent, durch das die Sprache des Darstellers der Sprache des Textes gegenübergestellt wird. Neben dem Akzent sind es vor allem die Intonation und das Zögern bzw. Stottern beim Aussprechen eines fremdsprachigen Wortes, durch die der physische Akt des Sprechens als aktiver Gebrauch der Sprache betont wird. Das Sprechen verliert so seine Selbstverständlichkeit und wird selbst zum Ereignis, wie Rudi Laermans es ausdrückt.²⁷⁵

Laut Lehmann ist das Interesse an „verschiedenartigen Sprechmelodien, Tonfällen, Akzenten und ganz allgemein dem unterschiedlichen kulturellen Habitus beim Akt des Sprechens“ ein Charakteristikum des postdramatischen Theaters. Durch die Aussprache des Textes mit Akzent wird eine eigenständige Musikalität entwickelt.²⁷⁶ Auch Janine Hauthal spricht von einer „*Musikalisierung des Textes*“, die durch den spielerischen Umgang mit verschiedenen Akzenten entsteht.²⁷⁷

Im Sprechen mit Akzent wird darüber hinaus die *Materialität der Stimme* eigens ausgestellt. Wie Lehmann beschreibt, enthält die Stimme von jeher einerseits eine emotionale Komponente, durch die das Sprechen bzw. Hören als eine Art von Berührung zu einem sinnlich-erotischen Vorgang wird, und ist andererseits ein Bedeutungsträger für das Medium Sprache. Im postdramatischen Theater wird die Funktion als Bedeutungsträger jedoch zunehmend abgeschwächt und die Stimme als Körper, als Material ausgestellt.²⁷⁸ Es kommt zu einer „*Theatralisierung der Stimme*“.²⁷⁹

Durch das Sprechen mit Akzent, das der Sprache – wie Krassimira Kruschkova ausführt – „gegen den Strich geht“²⁸⁰, wird darüber hinaus die Beziehung zwischen Darsteller und Text thematisiert: Der Darsteller scheint sich den Text erst im Moment der Artikulation anzueignen. Er wird durch den Akzent, so Janine Hauthal, im

²⁷⁴ Vgl. Lehmann: *Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. a.a.O., 2004. S. 57.

²⁷⁵ Vgl. Laermans: *The Essential Theatre of Needcompany*. a.a.O., 2007. S.211.

²⁷⁶ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.156.

²⁷⁷ Vgl. Hauthal: *On Speaking and Being Spoken*. a.a.O., 2007. S.184.

²⁷⁸ Vgl. Lehmann: *Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. a.a.O., 2004. S. 43.

²⁷⁹ Hauthal: *On Speaking and Being Spoken*. a.a.O., 2007. S.182.

²⁸⁰ Kruschkova, Krassimira: *Szenische Anagramme. Zum Theater der Dekonstruktion*. In: Fuhrich, Edda/Haider, Hilde: *Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag*. Zusammengestellt vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien. Wien (u.a.): Böhlau, 2004. S. 237.

Zwischenraum zwischen seinem eigenen Körper (seiner Muttersprache) und der offensichtlich fremden Sprache, die er ausspricht, positioniert. Durch den Akzent wird die Verbindung des Darstellers zu seiner Muttersprache hörbar. Die Persönlichkeit des Sprechers schreibt sich über seine Stimme für einen Moment in den geschriebenen Text mit ein.²⁸¹

Es entsteht eine Diskrepanz zwischen der Stimme des Schauspielers (Betonung, Klangfarbe, Rhythmus, Ton) und den artikulierten Worten des Stücktextes: Die Sprache des Textes bleibt hörbar ein Fremdkörper für den Darsteller. Oder wie Kruschkova es im Zusammenhang mit der „Snakesong“ Trilogie formulierte:

„Fremd im eigenen Körper, fremd im eigenen Sprechen verlieren die Worte ihre Selbstverständlichkeit, das Sprechen wird als körperlicher Akt interessant, als konfuses Ineinander-Übersetzen von Körper und Sprache.“²⁸²

Durch den Akzent wird auch verdeutlicht, dass es sich nicht um einen spontanen Text, sondern um einen eigens verfassten, fiktiven Theatertext handelt. Dem Zuschauer wird vor Augen geführt, dass der Darsteller den Text niemals völlig „beherrscht“ und dass zwischen Darsteller und Text eine gewisse Distanz gewahrt bleibt. Wie Hauthal ausführt, wird durch den Akzent aber auch durch eine falsche Betonung sowie durch Zögern, Stottern oder Verschlucken von Silben, der Widerstand des Körpers beim Versuch, sich einen fremden Text anzueignen, hörbar gemacht.²⁸³ Der Konflikt zwischen Körper und Wort wird dadurch ausgestellt.²⁸⁴

Über die Jahre haben sich in den Needcompany Produktionen – durch das Bewahren der ursprünglichen Akzente – regelrechte Stimm-Persönlichkeiten herausgebildet, die sehr prägnant und charakteristisch sind. Lauwers setzt diese Stimpmpersönlichkeiten in seinen Stücken sowohl im gesprochenen Text, als auch in den Liedern sehr bewusst ein und stellt sie einander gegenüber: die tiefe, rauchige Stimme von Viviane De Muynck, die volle, sonore Stimmlage von Hans-Petter Dahl, den warmen und vertraut wirkenden Bass von Benoît Gob oder die zarte, hohe, geradezu zerbrechliche Stimme von Yumiko Funaya.

²⁸¹ Vgl. Hauthal: *On Speaking and Being Spoken*. a.a.O., 2007. S.179.

²⁸² Kruschkova: *Szenische Anagramme*. a.a.O., 2002. S. 31.

²⁸³ Vgl. Hauthal: *On Speaking and Being Spoken*. a.a.O., 2007. S.180.

²⁸⁴ Vgl. Lehmann: *Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. a.a.O., 2004. S. 57.

4.3.2. Zwischen gesprochenem und geschriebenem Wort: Der Umgang mit Übertiteln in den Arbeiten der Needcompany

Lauwers experimentiert in seinen Arbeiten nicht nur mit dem gesprochenen, sondern auch mit dem geschriebenen Wort: Bereits in früheren Needcompany Produktionen – vor allem in den Shakespeare Bearbeitungen – finden sich eine Reihe an Beispielen für einen experimentellen, oftmals überraschenden Einsatz von Übertiteln, wie Marvin Carlson beschreibt.

So etwa in der bereits beschriebenen Sturm Szene in „Needcompany's King Lear“, in der die Übertitel als eigene Ausdrucksform zum szenischen Chaos auf der Bühne beitragen: Während Kent die Namen der Figuren, die an der Reihe wären, ihren Text zu sprechen, immer schneller und schneller vorliest, rasen auch die Textzeilen auf dem Übertitel Screen immer schneller vorbei. Am Ende degenerieren sie – wie das Geschehen auf der Bühne – in verwirrte, beinahe wahllose Textelemente, die in der Textzeile „helphelphelphelphelp...“ enden, bevor der Bildschirm schließlich endgültig schwarz wird.²⁸⁵

Bereits zu Beginn dieses Stückes waren die Übertitel auf unkonventionelle Weise zum Einsatz gekommen: Gloucester und Kent sprechen ihre ersten Textzeilen nicht selbst, sondern schauen – wie das Publikum – dabei zu, wie die Übertitel den Text an ihrer Stelle kommunizieren. Auch als scheinbarer „Souffleur“ wurden die Übertitel eingesetzt: Immer wieder hält ein Darsteller in seinem Satz inne und überlegt, wie denn nun der „Duke of ...“ geheißen hat. Mit einem raschen Blick auf die Übertitel liest der Darsteller schließlich den passenden Namen vom Bildschirm ab.²⁸⁶

Die genannten Beispiele zeigen, dass Lauwers die Übertitel in seinen früheren Arbeiten mitunter als zusätzlichen Bedeutungsträger bzw. als eigenen Kommunikationskanal einsetzte, der zu der Gesamtbedeutung und Interpretation der Produktion beitrug.²⁸⁷ Darüber hinaus fungierten die Übertitel nicht länger nur als Übersetzungsorgan sondern vermehrt als Kommentar, weswegen Marvin Carlson einen Vergleich mit den Schriftzügen und Plakaten bei Brecht und Piscator anstellt.²⁸⁸ Des Weiteren wurde über

²⁸⁵ Vgl. Carlson: *Needcompany's King Lear and the Semiotics of Supertitles*. a.a.O., 2007. S.199f.

²⁸⁶ Vgl. Ebenda. S.197ff.

²⁸⁷ Vgl. Ebenda. S.194.

²⁸⁸ Vgl. Ebenda. S.188.

den experimentellen Umgang mit Übertiteln in den Needcompany Arbeiten die Materialität des Wortes sichtbar gemacht, so Sigrid Bousset.²⁸⁹

Auch in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie ist das Spiel mit dem Einsatz der Übertitel – wenn auch nicht mehr in so experimenteller Form wie etwa in den Shakespeare Bearbeitungen – immer noch präsent. So wird beispielsweise in „Isabella’s Room“ der Text, der laut Textbuch vom Erzähler zu Franks Begräbnis gesprochen werden sollte, nur als Übertitel gezeigt:

„Beim Begräbnis in Antwerpen spielen sie Musik von Bowie. Einige rechtsextreme Jugendliche versuchen, den Gottesdienst zu unterbrechen. Sie verteilen Flugblätter, auf denen steht, dass Frank von Schwarzen ermordet wurde...“²⁹⁰

Die Übertitel scheinen hier für einen Moment selbst die Position eines Erzählers einzunehmen. Auch während Vivianes Schlaganfall im „Deer House“ kann man ihre Worte, die sie versucht zu sprechen, nur als Stottern hören, jedoch auf dem Übertitel Screen lesen. Dadurch wird der Eindruck, dass sie hängt, stottert und nicht mehr weiter weiß, dem Zuschauer noch deutlicher vor Augen geführt. Zuerst denkt man an einen „Hänger“ der Darstellerin Viviane de Muynck, doch bald wird klar, dass sie innerhalb ihrer Rolle einen Schlaganfall verkörpert.

Auch über das Schriftbild (Größe, Schriftart, Groß- und Kleinbuchstaben) spielt Lauwers mit der Ebene der Übertitel: So werden beispielsweise in jener Szene des „Lobster Shops“ als Axel zu Mo sagt: „Sie sind doch nicht etwa Terrorist? [...] Freunde können explodieren. Bum Bum.“²⁹¹, die beiden letzten Worte in Großbuchstaben und vergrößert auf dem Übertitel Screen dargestellt, als ob bereits durch das Schriftbild eine Explosion verdeutlicht werden würde. Auch als Nasty vom Hämmern der Krähenschnäbel auf das Dach von Vladimirs LKW erzählt, wird das schmerzende Geräusch der Schnäbel durch die verzerrte Schriftart nachempfunden.

²⁸⁹ Vgl. Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.22.

²⁹⁰ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S. 53.

²⁹¹ Ebenda. S. 75.

4.3.3. Theater der Stimmen: Zwischen Sprachlosigkeit und Schrei

Wie Hans-Thies Lehmann in seinem Aufsatz „Prädramatische und Postdramatische Theater-Stimmen“ beschreibt, wird im postdramatischen Theater die Wirklichkeit der Stimme selbst zum Thema.²⁹² Die Stimme, so Patrick Primavesi, verselbständigt sich, sie wird oftmals vom Körper isoliert gezeigt und in ihrer immensen Variabilität vorgeführt.²⁹³

Die *Spannung zwischen Stimme und Körper* wird zum zentralen Element: Oftmals wird dem Zuschauer der Anblick des sprechenden, singenden oder schreienden Körpers vorenthalten, er vernimmt nur dessen Stimme. Auch die Prozesshaftigkeit der Stimme wird u.a. durch die Hervorhebung der körperlichen Anstrengung beim Sprechen, aber auch durch die elektronische Verstärkung der Stimme und ihrer Nebengeräusche wie Atmen, Schlucken oder Räuspern zum Thema.²⁹⁴

Darüber hinaus wird die Stimme im postdramatischen Theater oftmals nach formal-musikalischen oder architektonischen Mustern arrangiert und rhythmisiert. Dies entsteht u.a. durch Repetition, chorisches Sprechen, elektronische Verzerrung sowie Mischung und Überlagerung der Stimmen bis zur Unverständlichkeit. Dadurch entwickelt sich ein „Klangraum ohne feste Grenzen“.²⁹⁵

Viele dieser für das postdramatische Theater typischen Merkmale finden sich in den Aufführungen der Needcompany wieder. So etwa die elektronische Verstärkung der Stimme durch Mikrofone sowie die Streuung der Stimmen durch Gleichzeitigkeit, Mehrsprachigkeit und chorisches Sprechen.

Laut Lehmann wird durch das Sprechen vor einem sichtbaren Mikrofon vor allem betont, dass sich der Sprechende nicht ausschließlich in einem Raum der Fiktion bewegt, sondern zugleich zum Publikum spricht, das die Möglichkeit haben soll, alles deutlich zu hören.²⁹⁶ Der Sprecher nimmt durch das Mikrofon mitunter die Position

²⁹² Vgl. Lehmann: *Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. a.a.O., 2004. S. 58.

²⁹³ Vgl. Primavesi, Patrick: *Stimme +/- Körper*. In: Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hrsg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst*. Bielefeld: Transcript, 2005. S.165.

²⁹⁴ Vgl. Ebenda. S.166f.

²⁹⁵ Lehmann: *Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. a.a.O., 2004. S. 58.

²⁹⁶ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.424.

eines Entertainers, Moderators oder Showmasters ein, der sich direkt ans Publikum wendet.²⁹⁷

Darüber hinaus wird die Stimme über das Mikrofon nicht nur verstärkt, sondern oftmals auch elektronisch verzerrt, aufgenommen und zeitlich versetzt wiedergegeben. Wie Krassimira Kruschkova im Zusammenhang mit Lauwers' „Snakesong“ Trilogie ausführt, kann das Mikrofon als „szenisches Organ“²⁹⁸ bezeichnet werden, das die Stimme veröffentlicht, sie laut werden lässt, sie „buchstäblich entkleidet“: Das Mikrofon „schreibt einen Riss in den Körper der Stimme ein“²⁹⁹, so Kruschkova.

Auch in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie werden Mikrofone dazu eingesetzt, sich in Form einer Erzählung, eines Liedes oder eines vorgelesenen Briefes bzw. Tagebuchs direkt an das Publikum zu wenden. Darüber hinaus werden selbst kleinste Bewegungen und Gesten sowie das hastige Atmen während oder nach einer Tanzszene über feine Mikrofone hörbar gemacht.³⁰⁰ So etwa im „Deer House“ als Tijen am Ende des Stückes nach ihrem intensiven und energiegeladenen Tanzsolo ans Mikrofon tritt, um aus dem Tagebuch ihres Bruders vorzulesen: Ihr erschöpftes Atmen wird durch eben jenes Mikrofon verstärkt, das – kaum später – ihr Weinen und ihre Verzweiflung nach dem Auffinden ihres toten Bruders potenzieren wird.

Wie Krassimira Kruschkova im Zusammenhang mit der „Snakesong“ Trilogie beschrieben hat, wird durch die Verstärkung des Mikrofons mitunter sogar die „gemeinsame Luft zwischen Bühne und Zuschauerraum“ hörbar gemacht. Über eine Szene, in der sich eine Darstellerin neben einem Mikrofon Luft zufächerte, schreibt sie:

„Eine Schauspielerin fächert mit der Hand, einen Atemzug vom Mikrofon entfernt, und die gemeinsame Luft des theatralen hic et nunc wird hörbar, ironisch gebrochen, überbelichtet, könnte man sagen, ‚aufgezeichnet‘ und verstärkt.“³⁰¹

Zwischen der verstärkten und der natürlichen Stimme wird auch in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie bewusst hin und her gewechselt.

Lauwers erkundet in den drei Stücken die ganze Breite an stimmlichen Ausdrucksformen: Momente des Schweigens, des Flüsterns, des Lachens, einer zarten, kaum merklichen Unterhaltung werden einem Gefühlsausbruch, einem Schrei, Weinen

²⁹⁷ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.425.

²⁹⁸ Kruschkova: *Szenische Anagramme*. a.a.O., 2002. S.43.

²⁹⁹ Ebenda. S.249.

³⁰⁰ Vgl. Hauthal: *On Speaking and Being Spoken*. a.a.O., 2007. S.183.

³⁰¹ Kruschkova: *Szenische Anagramme*. a.a.O., 2002. S.43.

oder Hysterie direkt gegenübergestellt. Immer wieder spielt Lauwers mit dem Überschlagen der Stimme in Momenten der Trauer, in denen das gesprochene Wort für einen Augenblick in ein Schluchzen oder Weinen umzuschlagen droht. So etwa in „Isabella’s Room“ als sich Annas Stimme während des Liedes „Song for Anna“ im Zuge ihres Begräbnisses immer wieder überschlägt.

Auch Wutausbrüche und hysterisches Schreien werden immer wieder gezielt eingesetzt: Wie etwa während des Streits zwischen Theresa und Axel im Zuge des Grillfests (Theresa: „I see things that are not there?“³⁰²) oder auch als Nasty vom Brand im Krankenhaus berichtet. Auch im „Deer House“ gibt es eine Reihe an Szenen, in denen ein oder mehrere Darsteller in verzweifelter Schreien oder Weinen ausbrechen. So etwa als Anneke ihre tote Schwester Inge auf dem Podest liegen sieht oder als Inge am Ende des Stückes den Leichnam ihrer Tochter in Tijens Rucksack vorfindet.

Neben den unterschiedlichen stimmlichen Ausdrucksformen und Intensitäten sind es auch die verschiedenen *Geschwindigkeiten* des Sprechens und die *Rhythmisierung der Sprache*, mit denen Lauwers in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie experimentiert. Durch Einwürfe und Unterbrechungen, Sätze, die angefangen aber nicht zu Ende gesprochen werden, sowie Kommentare, die dazwischen gerufen werden, unterbricht sich die Sprache immer wieder selbst und wird dadurch rhythmisiert.

Auch durch das Sprechen von Texten zu zweit oder in der Gruppe bzw. durch das Bilden von Sprechchören wird der musikalischer Klang und Rhythmus der Sprache betont.³⁰³ So etwa am Beginn des „Lobster Shops“, als die Darsteller den LKW Unfall vor dem Restaurant teilweise einzeln, teilweise aber auch *uni sono* schildern. Immer ein anderer der Darsteller beginnt einen Satz, das letzte und zentrale Wort des Satzes wird von mehreren oder allen Darstellern gemeinsam ausgesprochen bzw. ausgerufen. (z.B. „Von seiner linken Hand baumelt der – Hummer!“³⁰⁴) Durch das Vereinen mehrerer Stimmen zu einer entsteht hier innerhalb der Sprache eine zusätzliche Energie bzw. Spannung.

³⁰² Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.75.

³⁰³ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.235.

³⁰⁴ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.65.

Lauwers setzt in seinen Arbeiten also einerseits auf monologische Strukturen wie das frontale Erzählen in Richtung Zuschauerraum, von dem bereits die Rede war, und andererseits auf Sprechchöre, in denen sich mehrere Stimmen mit einander verbinden. Beides ist, so Lehmann, symptomatisch für das postdramatische Theater, in dem „die dialogische Struktur zugunsten von monologischen *und* chorischen abgelöst wird.“³⁰⁵

Nicht selten entwickeln sich die rhythmischen Sprechchöre in Lauwers' Arbeiten zu einem gemeinsamen Lied weiter. Neben chorischen Textstellen wurden vor allem in den früheren Arbeiten der Needcompany – so etwa in „Snakesong/Le Voyeur“³⁰⁶ – mitunter auch unterschiedliche Textpassagen auf der Bühne gleichzeitig gesprochen: Sie überlagerten sich zuerst zögerlich, dann steigerten sie sich in ihrer Intensität und Lautstärke bis zur völligen Unverständlichkeit.

Lauwers stellt diese Momente, in denen die Sprache – wie etwa in einem Wutausbruch, einem Sprechchor oder einem Schrei – durch Lautstärke, Dynamik und Rhythmus verstärkt wirkt, oftmals sehr ruhigen Momenten gegenüber. Er arbeitet gezielt mit *Momenten des Schweigens*, in denen seinen Figuren auf einmal die Worte versagen: Sie bleiben mit einem Mal stumm. Durch den Kontrast zu den vorausgegangenen Szenen, die durch große Lautstärke, Energie und Bewegung geprägt waren, erscheint die plötzliche Stille umso einschneidender, ja beinahe ohrenbetäubend.

Wie Rudi Laermans beschreibt, zeigt Lauwers durch die Momente des Schweigens, dass jede Sprache begrenzt ist und dass es Empfindungen wie Trauer und Schmerz gibt, die sich in keiner Sprache ausdrücken lassen.³⁰⁷ Diese Empfindungen werden in den Arbeiten der Needcompany statt in Worten oft durch Bilder ausgedrückt, die sich aus den Ausdrucksformen Tanz, Musik, Raum, Licht und mitunter auch Film zusammensetzen.

Durch den Augenblick des Schweigens wird aber auch ein Moment der Reflexion ermöglicht, sowohl für die Charaktere auf der Bühne als auch für den Zuschauer. Der Zuschauer wird nicht mehr in die tragischen Ereignisse der Handlung mit „hineingezogen“, sondern hat einen Moment Zeit, zu „schauen, zu reflektieren und zu

³⁰⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.233.

³⁰⁶ Vgl. Demets: *Another Kind of Reality. Jan Lauwers' Theatre Work*. a.a.O., 2007. S.36.

³⁰⁷ Vgl. Laermans: *The Essential Theatre of Needcompany*. a.a.O., 2007. S.209.

erkennen“, sich also aktiv mit der Handlung auseinander zu setzen, wie Jürgen Pieters erläutert.³⁰⁸

Auch das Suchen nach Worten bzw. das Ringen mit denselben ist ein häufig verwendetes Sujet in Lauwers' Arbeiten. Wie Salman im „Lobster Shop“ oder Inge im „Deer House“ erstarren Lauwers' Figuren nicht selten in einer Art *stummen Schrei*: Sie öffnen den Mund wie zum Schrei, doch es kommt kein Ton dabei heraus. Inge windet sich im „Deer House“, obwohl sie bereits tot ist, wie unter Schmerzen am Boden: den Mund weit aufgerissen und dennoch stumm. Salman verharrt im „Lobster Shop“ immer wieder in einer Art Rockstar Pose, er reißt die Arme in die Luft, sein Gesicht ist verzerrt, der Mund wie zum Gesang oder Schrei geöffnet und dennoch wird sein Schmerz nur in den Köpfen der Zuschauer hörbar.

Mitunter wird den Figuren in Lauwers' Stücken auch von anderen Figuren die Sprache genommen bzw. das Reden untersagt. Wie etwa Mo, dem Bootflüchtling im „Lobster Shop“, dem Nasty wiederholt den Mund zuhält, um ihn zum Schweigen zu bringen. Oder Yumiko, der im „Deer House“ von Viviane mit den Worten „Ich habe gesagt, du könntest hier bleiben. Aber das heißt nicht, dass du alles kommentieren kannst“,³⁰⁹ das Mikrofon abgenommen wird.

4.3.4. Die Musik als Erweiterung der Sprache

Das gesprochene Wort wird in Lauwers' Arbeiten stets durch die Sprache der Musik erweitert. Dabei ist die Musik dem gesprochenen Wort in keiner Weise untergeordnet, sondern entwickelt sich zu einem gleichgestellten Partner. Wie Karel Vanhaesebrouck beschreibt, ist diese Tendenz einer Gleichberechtigung der non-lingualen Sprachen wie Musik und Tanz gegenüber der lingualen Sprache eine generell festzustellende Tendenz des postdramatischen Theaters.³¹⁰

³⁰⁸ Vgl. Pieters, Jürgen: *Rough Play at the Limits of Thought. The Snakesong Trilogy by Jan Lauwers*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.230f.

³⁰⁹ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.110.

³¹⁰ Vgl. Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers' Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.290.

Selbst innerhalb des gesprochenen Textes wird in den Arbeiten der Needcompany das musikalische Moment der Sprache betont: Die *Musikalisierung der Sprache* entsteht hier vor allem durch den Einsatz von Sprechchören, sowie durch die verschiedenen Akzente der Darsteller und das Arrangieren der Phrasen, Einwürfe und Kommentare nach einem formal-musikalischen Muster, wie Janine Hauthal beschreibt.³¹¹

Neben der Musikalisierung des gesprochenen Wortes setzt Lauwers in seinen aktuellen Stücken vermehrt auf die Musik als *autonome Sprache*, sowohl in Form von Einspielungen als auch in Form von live auf der Bühne gesungenen und gespielten Musiknummern. Bereits in früheren Inszenierungen hat Lauwers das Medium Musik sehr gezielt eingesetzt; seit „Images of Affection“ (2002) arbeitet er jedoch mit eigens komponierter Musik. Ihre Bedeutung hat in den Arbeiten der Needcompany kontinuierlich zugenommen und mit der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie ihren – vorläufigen – Höhepunkt erreicht.

Der vermehrte Einsatz der Musik liegt u.a. auch darin begründet, dass Lauwers mit Hans-Petter Dahl und Maarten Seghers seit einigen Jahren zwei begnadete Musiker in seiner Truppe hat, die sowohl die Musik komponieren, als auch auf der Bühne singen und den Gesang musikalisch mit Klavier, E-Gitarre, Bass und anderen Instrumenten live begleiten.³¹²

Die Musik der beiden zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Trilogie und spielt darin eine äußerst wichtige Rolle. Sie bewegt sich zwischen Pop, Rock und Elektro hin und her und ist in all diesen Bereichen sehr wandelbar und intensiv. Einige der Melodien bleiben dem Zuschauer auch noch Tage nach der Aufführung im Kopf. Durch die einzelnen Lieder werden oft sehr unterschiedliche Stimmungen erzeugt, die sich sowohl auf die Szene als auch auf den Zuschauer übertragen: Von zarten, melancholischen Melodien wie etwa bei Jefs Klaviersolo im „Lobster Shop“, über aufwühlende, elektronisch-lastige Klänge wie beispielsweise bei Annas Begräbnis in „Isabella’s Room“ bis hin zu mitreißenden „Feel-good“ Songs, die von allen Darstellern gemeinsam – fast wie eine Hymne – gesungen werden. Herausragende Beispiele dafür

³¹¹ Vgl. Hauthal: *On Speaking and Being Spoken*. a.a.O., 2007. S.184.

³¹² Vgl. Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers’ Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.289.

sind zweifelsohne die beiden Schlussslieder „Song for Budhanton“ und „Song for the Deer House“.

Darüber hinaus trägt zweifelsohne auch die Tatsache, dass auf der Bühne *live* gesungen wird und mitunter auch die Musik *live* gespielt wird, entscheidend zu ihrem unmittelbaren und mitreißenden Eindruck auf den Zuschauer bei: Das gemeinsame Musizieren auf der Bühne – sei es wie bei Franks Begräbnis in „Isabella’s Room“ in Form einer regelrechten „Jam Session“ aus E-Gitarre, Bass, Keyboard, Geige, Rassel, Trommel, usw. oder aber wie im „Deer House“ in Form einer zarten, fast zögerlichen Melodie, die vierhändig am Klavier interpretiert wird – spielt eine bedeutende Rolle in allen drei Teilen der Trilogie.

Generell lässt sich sagen, dass die Musik der Trilogie zweifelsohne entscheidend zu ihrem Erfolg bei Zuschauern und Kritikern beigetragen hat und daher auch in vielen Artikeln und Kritiken auf Grund ihrer mitreißenden Kraft explizit erwähnt wurde.

Lauwers’ Arbeiten werden auf Grund des Einsatzes der Musik als strukturierendes Prinzip der Aufführung immer wieder in einen Zusammenhang mit dem *Musical Genre* gestellt. So wurde etwa „Isabella’s Room“ immer wieder als eine moderne Adaption des Musical Genres gesehen. Lauwers greift darin Elemente des Musicals auf, übersetzt sie aber in die ihm eigene Sprache und Form. Wie Karel Vanhaesebrouck beschreibt, löst er die Gegensätze von hochgeistiger und seichter Unterhaltung zunehmend auf und verschiebt das Musical Genre dadurch in einen Bereich, in dem es sonst nur selten zu finden ist: den Bereich der Avantgarde. Lauwers erkennt das Potenzial dieses Genres, das in der heutigen Zeit oftmals diskreditiert wird, und adaptiert es nach seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen.³¹³ Er selbst bezeichnete „Isabella’s Room“ in der Einführung, die er zu Beginn des Stückes auf der Bühne hält, immer wieder als „some kind of a tragic musical.“

Neben dem Einsatz von Musik als strukturierendes Prinzip der Aufführung, ist es vor allem die auf den Zuschauer übergreifende Emotionalität, die Lauwers’ Arbeit mit dem Musical Genre verbindet. Laut Vanhaesebrouck ist „Isabella’s Room“ nach musikalischen Prinzipien strukturiert und reißt den Zuschauer – entsprechend

³¹³ Vgl. Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers’ Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.288f.

Nietzsches These von der Musik „als Rausch bzw. dionysischer Zustand“ – wie eine Welle mit sich.³¹⁴

Die Unterschiede zum Musical Genre sind dennoch vielfältig und liegen u.a. in den deutlich umfangreicheren Bereichen des gesprochenen Textes und in den vielschichtigen, meist tragischen Themen, die Lauwers behandelt. Er greift zwar in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie vermehrt auf das Element der Unterhaltung zurück, das auch das Musical Genre ausmacht, verbindet es aber mit tiefgründigen, mitunter sogar philosophischen Inhalten.

Durch den Einsatz von Musik wird in Lauwers' Arbeiten an Stelle der kognitiven Erfahrung vor allem die Sinneswahrnehmung des Zuschauers angesprochen: Die Musik intensiviert die Emotionen, die beim Zuschauer durch das Geschehen auf der Bühne hervorgerufen werden. Wie Lauwers selbst im Zusammenhang mit „Isabella's Room“ zum Ausdruck brachte, dominiert die Musik – obwohl sie durch die Verbindung mit den anderen Ausdrucksformen nicht immer explizit wahrgenommen wird – die Empfindungen des Zuschauers: „Die Musik scheint zwar nur indirekt zu existieren, dominiert aber in Wirklichkeit alles. Die Emotionen werden von dem bestimmt, was man hört.“³¹⁵

Darüber hinaus werden in Lauwers' Stücken durch die Musik – gleichermaßen wie durch den Tanz – jene Empfindungen der Figuren auf der Bühne ausgedrückt, die zu komplex sind, um sich in Worte fassen zu lassen. So etwa im „Lobster Shop“, in dem die Trauer über Jefs Tod in einer berührenden Szene gegen Ende des Stückes allein durch Musik und Tanz zum Ausdruck gebracht wird:

Jef tanzt alleine in der Mitte der Bühne. In seinen Bewegungen wird eine spielerische Kindlichkeit und große Zerbrechlichkeit spürbar. In großen Schritten zieht er Kreise über die Bühne, er lässt die Arme schlenkern, wirft sie immer wieder in die Luft oder wischt sich mit dem Handrücken übers Gesicht. Während die zarte aber zutiefst melancholische Melodie einsetzt, entwickeln sich Jefs Bewegungen mehr und mehr zu einer Choreographie. Schließlich steigen auch Theresa, Mo, Nasty und der Bär in den Tanz mit ein und bewegen sich synchron zu Jef. Der Tanz wird zu einem Ausbruch an Energie, an dem sich sowohl die Lebenden als auch die Toten beteiligen.

³¹⁴ Vgl. Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers' Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.287.

³¹⁵ Jans: *Isabellas Zimmer*. a.a.O., 2008. S.25.

Über die schmerzvolle Musik wird das Klagen der Eltern über den Verlust ihres Sohnes zum Ausdruck gebracht, wie Nicolas Truong beschreibt. Die Melodie, die von Axel am Klavier gespielt wird, ist berührend schön und gleichzeitig zutiefst traurig. Und dennoch ist sie – so Truong – eine „Hymne an das Leben“, die Jefs Eltern zurück ins Leben führen wird. Die Energie, die aus Verzweiflung und Leid entsteht, wird hier zur „force majeure“³¹⁶ des menschlichen Daseins.

Dennoch wird die Musik in Lauwers' Arbeiten nicht immer als ein Medium eingesetzt, das das Geschehen auf der Bühne illustriert und die Emotionen der Szene verstärkt: Mitunter wird durch die Musik sogar ein Gegensatz zum Verlauf der Handlung bzw. ein Kontrast zur Tragik der Szene hergestellt. Dies ist beispielsweise während einer Diskussion zwischen Isabella und Alexander in „Isabella's Room“ der Fall, in der sie über eine mögliche Abtreibung ihres gemeinsamen Kindes sprechen, während im Hintergrund ein zartes, geradezu schwebend leichtes Lied mit dem Titel „Laughing Song“ zu hören ist, das von Yumiko und Anneke gesungen wird.

Charakteristisch für den Umgang mit Musik in den Produktionen der Needcompany ist der fließende Übergang zwischen dem gesprochenen und dem gesungenen Wort. Beinahe selbstverständlich geht auf der Bühne ein Schrei in einen gesungenen Ton oder auch ein Gespräch in ein gemeinsames Lied über. Beispiele aus der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie gibt es dafür viele, so etwa jene – später noch genauer beschriebene – Szene im „Lobster Shop“, in der Theresa ihren Schmerz aus sich „heraus zu tanzen“ scheint: Axels Summen erscheint zunächst wie ein unterdrückter Schrei, der schließlich aus ihm herausbricht und sich – von der Musik begleitet – zu einem lang gezogenen gesungenen Ton weiterentwickelt.

Auch als Verbindungselemente zwischen einzelnen Szenen werden die Musik und der Gesang oftmals eingesetzt. Die Übergänge sind auch hier fließend, oft kaum merkbar und von Lauwers sehr genau ausgearbeitet: Häufig beginnt die Musik sehr leise und bewegt sich aus dem „Hintergrund“ der Szene mehr und mehr in ihr Zentrum. So zum Beispiel während des Budhanton Songs am Anfang von „Isabella's Room“: Während Isabella noch aus ihrer Kindheit erzählt, wird leise Musik wahrnehmbar, gefolgt von

³¹⁶ Truong: *One must imagine Einstein happy. The Lobster Shop as Postmodernity's Mega-Shop*. a.a.O., 2007. S.95.

Alexanders Stimme, die zu Beginn ebenfalls kaum hörbar ist. Im Laufe des Liedes wird der Gesang lauter und nimmt auf der Szene mehr und mehr Raum für sich in Anspruch.

Das „Einsteigen“ der Musik bzw. des Gesangs in eine gerade stattfindende Erzählung, wie in diesem Fall, ist in allen drei Teilen der Trilogie sehr häufig. Oftmals beginnt und endet die Musik unabhängig vom Anfang oder Ende einer gesprochenen Textstelle. Manchmal endet die Musik vor dem Text, manchmal geht sie über ihn hinaus und verbindet ihn mit einer neuen Textstelle. In einigen Fällen ist der Übergang aber auch abrupt gelöst: So zum Beispiel als Alexander auf einen Apfel auf Isabellas Kopf zielt und die Musik gleichzeitig mit dem Geräusch des Schusses einsetzt. Oder auch als Isabella bei ihrem Kennenlernen mit Alexander in einem Buchgeschäft verwundet wird und ihr Aufschrei die Musik und den Tanz mit einem Mal zum Aussetzen bringt.

Oftmals muss die Erzählung, die parallel zur Musik abläuft, durch die gesteigerte Lautstärke und Intensität der Musik (ab einem gewissen Punkt des Musikstückes) regelrecht gegen sie „ankämpfen“. Die Musik beginnt den Text zu überlagern. So beispielsweise während Arthur in „Isabella’s Room“ seinen „Liar’s Monologue“ spricht und sich parallel dazu der „Song for Arthur“ mehr und mehr zusammensetzt: Vorerst ist nur die Musik hörbar, dann Annas Gesang und schließlich Isabellas rauchige Stimme: „Mais oui, mais non.“ Arthurs Text scheint sich im Crescendo der Musik mehr und mehr aufzulösen.

Ein weiteres Beispiel dafür ist jene Szene, in der die afrikanischen Objekte dem Zuschauer einzeln vorgestellt werden: Zu hören ist klassische Musik, die – entsprechend der knacksenden Hintergrundgeräusche – aus einem alten Grammophon zu kommen scheint. Die Musik wird im Verlauf der Szene immer lauter und beginnt die Erläuterungen der Darsteller zu den einzelnen Objekten zu übertönen. Die zwei Ebenen, Sprache und Musik, scheinen mit einander zu konkurrieren, ja sogar um die Aufmerksamkeit des Zuschauers wettzueifern.

Durch die Ebene der Musik wird den Aufführungen der Needcompany oftmals ein großes Maß an Energie hinzugefügt. Vielfach scheint die Musik die Szene regelrecht voran bzw. vor sich her zu treiben. Die einzelnen Ausdrucksformen der Sprache, der Musik und des Tanzes scheinen einander – wie etwa während der Szene „Alexander’s embitterment“ in „Isabella’s Room“ – geradezu aufzuschaukeln. Die Energie wird hier

immer weiter hochgeschraubt: Die Szene beginnt mit einem lang gezogenen Schrei Alexanders, der sich zu einem Lied weiterentwickelt. Der elektronische Rhythmus der Musik treibt den Tanz, der im hinteren Bereich der Bühne stattfindet, in seiner Energie und Dynamik immer weiter voran: Schnelle Schrittfolgen, Sprünge, Hebefiguren, Drehen, Herumwirbeln, Armbewegungen, die einem Windrad gleichen, und weite Strecken, die auf der Bühne zurückgelegt werden. Analog zum Crescendo der Musik, gleichen auch die Bewegungen der tanzenden Paare mehr und mehr einem Kampf. Der elektronische Rhythmus der Musik überlagert das gesprochene und gesungene Wort; es entsteht eine Polyphonie der Stimmen und Bewegungen.

Auf der auditiven Ebene arbeitet Lauwers jedoch nicht nur mit den Elementen Musik und Stimme, sondern oftmals auch gezielt mit *eingespielten Geräuschen*, die eine bestimmte, meist verstörende Stimmung erzeugen oder verstärken sollen. Dazu gehören etwa schrille, elektronische Geräusche, deren Lautstärke immer weiter ansteigt und die beim Zuschauer einen quälenden, ja sogar schmerzhaften Eindruck hinterlassen.

Ein Beispiel dafür ist das durchdringende, elektronische Geräusch, das in „Isabella’s Room“ Arthurs „Liar’s Monologue“ begleitet und das – während er sich in Rage redet – parallel zur Lautstärke seiner Stimme immer lauter wird. Auch als Frank beim Zwischenstopp auf seinem Rückflug aus Afrika in Panik gerät, werden seine verzweifelte Rufe von einem minutenlangen, schrillen Geräusch aus den Boxen begleitet, wobei beides – die Rufe und das Geräusch – für den Zuschauer gleichermaßen quälend sind. Im „Lobster Shop“ wird das Video „C-Song“, in dem der Zuschauer Jefs Unfall am Strand sieht, von einem ähnlich aufreibenden Ton untermauert.

Zum Teil werden diese elektronisch eingespielten Geräusche auch auf körperlicher Ebene für den Zuschauer spürbar: Ein Beispiel dafür ist der vibrierende Ton bzw. Rhythmus, der während Vivianes Monolog gegen Ende des „Deer Houses“ aus den Boxen dröhnt. Als die Darsteller im Zuge des Eissturms beginnen, die Hirschkörper für das Festmahl aufzustapeln, werden ihre Worte von dem lauter werdenden Geräusch zunehmend verschluckt. Die Gespräche der Darsteller, die jetzt bereits um den Tisch sitzen und gegen den Ton anschreien, sind nur noch durch das Lesen der Übertitel verständlich. Die Vibration, die auf Grund der großen Lautstärke und tiefen Tonlage in den Boxen entsteht, wird für das Publikum zuletzt sogar körperlich spürbar.

4.3.5. Kollektiver Gesang: Ritual und Gemeinschaft

Auch das gemeinsame Singen auf der Bühne, das bereits in früheren Needcompany Produktionen immer wieder zum Einsatz gekommen ist, wird von Lauwers in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie vermehrt verwendet.

Durch den kollektiven Gesang wird der Aufführung eine *rituelle Ebene* hinzugefügt, über die mit dem Publikum direkt kommuniziert wird, wie Erwin Jans beschreibt:

„Im Unterschied zu anderen Kulturkreisen ist der westlichen Kultur das Singen in der Gruppe fremd geworden: Hier existiert es nur noch als professionelle Aktivität. Singen verweist immer auf einen rituellen Aspekt. Es ist eine andere Art des Energieaustausches als das gesprochene Wort und schafft eine andere Art von Kommunikation mit dem Publikum. Man assoziiert es mit Feiern und Festlichkeit.“³¹⁷

Durch diesen rituellen Aspekt des kollektiven Gesangs überträgt sich das Gefühl der Gemeinschaft von der Bühne auch auf den Zuschauerraum: Die Darsteller singen mit Blick ins Publikum, sie kommunizieren über den Gesang direkt mit dem Zuschauer. Erwin Jans sieht in dieser direkten Kommunikation die mitreißende Kraft und Großzügigkeit der Needcompany Aufführungen begründet: „Es gibt wenige Theaterdarbietungen, die so großzügig mit dem Publikum kommunizieren wie jene der Needcompany. Der Gesang ist dabei das intensivste Medium.“³¹⁸

Laut Jans steht für Lauwers dabei weniger die Weitergabe von Information im Vordergrund, als vielmehr die „Kommunikation von kollektiver Emotion“. Er sieht den gemeinsamen Gesang in Lauwers' Stücken daher eher mit dem griechischen Chor als mit dem Chor bei Brecht verwandt.³¹⁹ So scheinen auch die Liedtexte in den Arbeiten der Needcompany weniger auf Bedeutung als auf Bilder und Emotionen ausgerichtet zu sein. Sie sind nicht selten skurril und springen oft leichtfüßig und scheinbar zufällig zwischen verschiedenen Themen hin und her. Lauwers spielt in den Liedtexten mit dem Medium der Sprache und lässt durch sie Bilder vor den Augen des Zuschauers entstehen. Es scheint weniger um den genauen Sinn oder Zusammenhang der Worte zu gehen, als um die Stimmung, die durch die Texte aufgebaut wird.

³¹⁷ Jans: *Isabellas Zimmer*. a.a.O., 2008. S.24f.

³¹⁸ Jans: *Vorwort. Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.10.

³¹⁹ Vgl. Jans: *Das Hirschhaus*. a.a.O., 2008. S.56.

Wie Lauwers selbst im Zusammenhang mit „Isabella’s Room“ beschrieben hat, will er durch das gemeinsame Singen eine *entspannte, zwanglose Atmosphäre* auf der Bühne entstehen lassen:

„Zusammen zu singen ist eines der schönsten Dinge, die man tun kann. Es war einer meiner Träume, das auf die Bühne zu bringen. Und wunderbarerweise hat es sehr schnell funktioniert. Wir beschlossen, den Gesang und die Musik sehr ungezwungen zu gestalten. [...] Ich wollte, dass alle Schauspieler zum Publikum singen und dabei so viel wie möglich lächeln. Ich gehe dann selbst auf die Bühne, um das Ganze ein wenig in die rechte Perspektive zu rücken. Ich sitze einfach dort bei den anderen, singe ein bisschen mit und erkläre dem Publikum ein paar Dinge. So entspannt wie möglich. Kein feierlicher Nonsens. Ich möchte, dass das Ritual des Theaters eine Atmosphäre bekommt, wie sie vorherrscht, wenn Menschen zusammenkommen, um gemeinsam zu singen.“³²⁰

Das Betonen der rituellen Ebene ist, wie Hans-Thies Lehmann beschreibt, ein wesentliches Merkmal des postdramatischen Theaters. Die Dimension des Zeremoniellen, die dem Theater von Grund auf zueigen ist und aus seinen religiösen und kultischen Wurzeln abzuleiten ist,³²¹ wird im postdramatischen Theater aus diesen Zusammenhängen gelöst und in seiner ästhetischen Qualität zur Geltung gebracht. Auf der Bühne äußert sich das u.a. in Form von hochgradig formalisierten, präzise vorgetragenen Abläufen, Prozessionen und Veranstaltungen, aber auch durch musikalisch-rhythmische Momente, die von einer großen Feierlichkeit bzw. Intensität geprägt sind.³²²

Aus dem Reigen der Eigenschaften, die üblicherweise einem Ritual zugeschrieben werden (wie etwa Formalisierung, Farbenpracht, Feierlichkeit, festgesetztes Verhalten, Wiederholung und langes Andauern³²³) ist es in den Arbeiten der Needcompany vor allem der hohe Grad der Formalisierung bzw. Abstraktion, sowie der Einsatz von Musik, Gesang und Tanz, durch den eine rituelle Ebene entsteht.³²⁴

Ein Beispiel dafür ist etwa das Lied „Anna’s Funeral“ in „Isabella’s Room“, das einem Begräbnis bzw. einer Prozession gleicht: Die männlichen Darsteller heben Anna über ihre Köpfe, während sie singt. Ihre weinerliche, verzweifelte Stimme wird von elektronisch-lastiger, schriller Musik begleitet und gleicht einem Schrei, einem Ausdruck ihres Schmerzes.

³²⁰ Jans: *Isabellas Zimmer*. a.a.O., 2008. S.25.

³²¹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.115.

³²² Vgl. Ebenda. S.116.

³²³ Vgl. Sprang: *Turns on the narrative turn*. a.a.O., 2007. S.137.

³²⁴ Vgl. Ebenda. S.136.



Abb. 9: Rituelle Ebene: Das Lied "Anna's Funeral" in "Isabella's Room".
Foto: Maarten Vanden Abeele.³²⁵

Immer wieder dreht sich Anna – von den Männern gestützt – vom Bauch auf den Rücken und wieder zurück und verstrickt sich dabei im Kabel ihres Mikrofons. Sie wird – ähnlich einem Sarg bei einem Begräbnis – über den Köpfen der Männer von einem zum anderen weitergegeben und über die Bühne getragen. Die beiden Tänzerinnen, die die rechte und die linke Gehirnhälfte Isabellas verkörpern, reichen das Kabel des Mikros wie bei einer Prozession mit zwei kreuzähnlichen Ständern über ihren Köpfen weiter.

Auch Franks Begräbnis in „Isabella's Room“ gleicht einem Ritual, wenn auch eher einer „Jam Session“ oder Party, bei der Musik von David Bowie ertönt, die Darsteller gemeinsam live auf der Bühne musizieren (E-Gitarre, Bass, Geige, Keyboard, Trommel, Rassel), gemeinsam tanzen und sich gehen lassen. Einige Darsteller zeigen entlang der Rampe ihre Muskeln und verkörpern dadurch das Kräfteressen der rechtsextremen Jugendlichen, die –wie man auf den Übertiteln lesen kann – versuchten, das Begräbnis in Antwerpen zu stören. Auch im „Deer House“ wird immer wieder eine rituelle Stimmung aufgebaut: So etwa während der „Liebesskulptur“, zu der sich alle Darsteller

³²⁵ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. a.a.O., 2007. S.304.

mit einander verbinden, oder während des gemeinsamen Festessens am Ende des Stückes.

Abgesehen von der rituellen Ebene ist es oftmals der *Zusammenhalt der Gruppe*, der durch die gemeinsamen Lieder zum Ausdruck gebracht wird. So wird etwa durch die beiden Schlusslieder „Song for Budhanton“ und „Song for the Deer House“ die Geschlossenheit der Gruppe demonstriert und eine positive, mitreißende Stimmung aufgebaut, die den Zuschauer bestärkt aus einem zum Teil verwirrenden Theaterabend entlässt.

Wie Erwin Jans beschreibt, sind Lauwers' Lieder immer auch eine Affirmation, dass das Leben allem Anschein zum Trotz noch lebenswert ist.³²⁶ Im „Song for the Deer House“ entsteht durch das gemeinsame Tanzen und den Gesang von Anneke und Hans-Petter („We are small people with a big heart.“³²⁷) eine ausgelassene Stimmung und ein großes Maß an Energie: Die Darsteller rennen gemeinsam im Kreis, nehmen sich an den Händen und bilden für einen kurzen Moment eine Kette, die bereits im nächsten Augenblick wieder auseinander fällt. Immer wieder beginnt einer der Darsteller mit einer neuen Choreographie und die anderen steigen wie selbstverständlich darin ein. Lauwers zeigt hier den kollektiven Gesang auch als Mittel gegen die Einsamkeit und die Trauer. Im „Song for Arthur“ in „Isabella's Room“ lässt er seine Darsteller singen: „Arrête de crier et arrête de pleurer. C'est toujours mieux quand on commence à chanter.“³²⁸

4.4. Körper

4.4.1. Détachement: Zwischen Spielen und Nicht-Spielen

Ein entscheidendes Element in den Arbeiten der Needcompany ist die *Distanz zwischen Rolle und Darsteller*, die explizit ausgestellt wird. Wie für das postdramatische Theater charakteristisch, rückt auch im Schauspielstil der Needcompany das nachahmende dramatische Spiel, die Mimesis, in den Hintergrund. Laut Lehmann ist der neue

³²⁶ Vgl. Jans: *Vorwort. Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.10.

³²⁷ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.146.

³²⁸ Ebenda. S.26.

Schauspielstil, der sich in vielen Formen des postdramatischen Theaters entwickelt hat, als Spiel zwischen den beiden Polen des Rollenspiels und der Performance zu sehen.³²⁹ Er bewegt sich stets zwischen dem „Spielen“ und „Nicht-Spielen“ der Darsteller hin und her und stellt der Verkörperung einer Rolle die Präsenz des realen Menschen auf der Bühne gegenüber.³³⁰

Das Heraustreten aus einer Rolle sowie die direkte Wendung ans Publikum, die seit jeher auch im Kabarett und Variété wesentliche Stilmittel waren bzw. sind, werden – so Lehmann – zu einem zentralen Element im postdramatischen Schauspielstil.³³¹

Auch in Lauwers' Arbeiten steigen die Darsteller immer wieder aus ihren fiktiven Rollen aus und zeigen ihre eigene Persönlichkeit auf der Bühne: Sie unterbrechen für einen Moment das Spiel, wenden sich mit ihren Blicken frontal ans Publikum und beziehen dieses dadurch direkt in den Theatermoment mit ein.³³² Wie Eckhard Franke es formulierte, drängt das Spiel „nicht aus den Figuren hervor“, sondern wird mit ihnen „ausgestellt“: Der theatrale Vorgang selbst wird mitgespielt.³³³

Dabei löst sich Lauwers – wie in anderen postdramatischen Theaterformen durchaus üblich – nie völlig von der Verwendung fiktiver Rollen: Die Figuren werden entweder unter eigenen Rollennamen (wie in „Isabella's Room“ oder dem „Lobster Shop“) oder in Form von Überschneidungen mit den realen Namen der Darsteller (wie in „The Deer House“) etabliert, nur um bereits im nächsten Moment wieder aufgebrochen zu werden: Durch die Persönlichkeit, Körperlichkeit, Gestik, Mimik und den Akzent des Darstellers wird seine reale Präsenz auf der Bühne spürbar.³³⁴ Wie Lehmann beschreibt, präsentiert der Darsteller vor allem sich selbst, wodurch der Begriff des „Performers“ näher liegt als der des „Schauspielers“ im eigentlichen Sinne.³³⁵

Lehmann fasst Lauwers' Schauspielstil unter dem Begriff „*Détachment*“ zusammen und meint damit eine gewisse Distanz bzw. ein Losgelöstsein von der fiktiven Rolle.

³²⁹ Vgl. Lehmann: *Détachement. Zum Spiel bei Jan Lauwers*. a.a.O., 2008. S.158.

³³⁰ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.243.

³³¹ Vgl. Ebenda. S.102.

³³² Vgl. Ebenda. S.199.

³³³ Vgl. Franke: *Belcanto, Schrei, Arie*. a.a.O., 1992. S. 23.

³³⁴ Vgl. Lehmann: *Ein Gespräch mit Jan Lauwers von Hans-Thies Lehmann*. a.a.O., 2001. S. 140f.

³³⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Zeitstrukturen/Zeitskulpturen. Zu einigen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts*. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: *Theaterschrift 12. Entdeckung der Langsamkeit*. Brüssel: Theaterschrift, 1997. S. 44.

„Se détacher“ bedeutet auf Französisch, „sich losmachen, losreißen, losbinden, abtrennen“.³³⁶ Der Darsteller steigt immer wieder aus seiner fiktiven Rolle aus und bleibt hinter dieser stets präsent.

Wie Viviane De Muynck in einem Gespräch mit Marianne Van Kerkhoven beschreibt, geht es nicht darum, „so gut zu spielen, dass man sich in einer fiktiven Figur völlig verliert“, sondern darum, als Schauspieler präsent zu bleiben und die Kontrolle darüber zu behalten, was man tut. Zwischen den Szenen, in denen man hinter der Maske einer Rolle agiert, und jenen, in denen man diese ablegt, muss für den Zuschauer eine Spannung entstehen. Es ist die Verletzlichkeit des Darstellers, die – so De Muynck – für das Publikum sichtbar werden soll.³³⁷ Auch Lehmann spricht in Zusammenhang mit der Needcompany von dieser Verletzlichkeit des Darstellers: „[...] Indem sie ohne die Maske fiktiver Gefühle spielen, treten sie als metaphorisch oder real nackte, gefährdete, verletzbare Körper hervor, in ihrer eigenen Sterblichkeit.“³³⁸

Durch das Verlassen der fiktiven Rollen wird die Handlung nicht mehr *repräsentiert* sondern in Form von Erzählungen, direkten Ansprachen und Liedern auf der Bühne *präsentiert*. Oder wie Lauwers selbst es beschreibt: „We have to destroy the idea of representation in the theatre and replace it with presentation. [...] It is the action that counts, not necessarily the result.“³³⁹

Das Präsentieren der Handlung wird dabei durch performative Taktiken wie das Lesen auf der Bühne, den Einsatz von Mikrofonen und das Sprechen mit Akzent weiter verstärkt, da dadurch die Distanz zwischen Darsteller und Rolle besonders deutlich spürbar wird. Auch durch die Vielzahl an Einwüfen, Kommentaren und kurzen Gesprächen, von denen bereits die Rede war, wird der Fluss der fiktiven Handlung unterbrochen und die Darsteller schlüpfen aus ihrer Rolle in einen alltäglichen, scheinbar privaten Spielduktus. Sie unterbrechen einander gegenseitig, übertönen die Gespräche der anderen oder führen den Satz einer anderen Person zu Ende. Wie aus dem Nichts ergeben sich Diskussionen auf der Bühne, in denen die Darsteller einander necken, mit einander scherzen, sich ein wenig über einander lustig machen oder einander korrigieren, wie etwa im Gespräch zwischen Isabella und Anna über Joyce,

³³⁶ Lehmann: *Détachement. On Acting in Jan Lauwers' Work*. a.a.O., 2007. S. 73.

³³⁷ Vgl. Van Kerkhoven, Marianne: *Fliegen. Ein Gespräch mit Viviane De Muynck*. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: *Theaterschrift 7. Der Schauspieler*. Brüssel: Theaterschrift, 1994. S. 174ff.

³³⁸ Lehmann: *Détachement. Zum Spiel bei Jan Lauwers*. a.a.O., 2008. S.163.

³³⁹ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.164.

Breton und Huelsenbeck in „Isabella’s Room“. Dadurch entsteht ein sehr vertrauter und auf einander eingespielter Eindruck.

Auch durch das Lächeln und den wiederholten Blick der Darsteller ins Publikum wird die vierte Wand aufgehoben und der Zuschauer direkt adressiert. Bereits zu Beginn von „Isabella’s Room“, als die Darsteller mit Blick in den Zuschauerraum auf der Bühne sitzen und von Lauwers einzeln vorgestellt werden, entsteht durch diesen Blick eine große Offenheit und somit ein direkter Kontakt zum Publikum.

Durch die betonte *Ungezwungenheit und Entspanntheit*, mit der Lauwers’ Darsteller auf der Bühne agieren, mit der sie von Zeit zu Zeit scheinbar ziellos über die Bühne gehen, oder sich einfach nur auf der Bühne aufhalten und den anderen Darstellern beim Erzählen einer Geschichte oder beim Spielen einer Szene zuschauen bzw. zuhören, wird die Maske einer fiktiven Rolle fallengelassen und der Darsteller scheinbar als er selbst gezeigt.

Die Darsteller scheinen die Bühne – wie Lehmann schreibt – „auf eigentümlich lässige Weise zu bewohnen“³⁴⁰. Für den Zuschauer entsteht durch die große Selbstbezogenheit und Entspanntheit im Spiel der Needcompany Darsteller der Eindruck, dass seine Anwesenheit sie kaum zu berühren scheint. Immer wieder kann man Momente erkennen, in denen sie buchstäblich für sich selbst zu spielen und zu agieren scheinen, so Lehmann.³⁴¹ Selbst die feierlichen, rituellen Momente der Aufführung werden oftmals durch ein betont alltägliches, entspanntes Spiel aufgebrochen. So beispielsweise während des „Song for a desperate Man“ in „Isabella’s Room“: Einerseits wird durch Alexanders intensiven Gesang sowie durch das Licht und den Tanz eine feierliche Stimmung aufgebaut, andererseits fällt der Blick des Zuschauers gleichzeitig auf Arthur, der sich auf einem Schreibtischsessel hin und her dreht und völlig entspannt einen Apfel isst, als würde er sich als Privatperson auf der Bühne aufhalten.

Dennoch ist auch dieser Eindruck der Privatheit genau genommen ein Spiel mit einer Rolle: Die Darsteller sind nie tatsächlich als Privatpersonen auf der Bühne anwesend sondern entsprechen in ihrem Spiel einer „*Maske der Privatheit*“, die ihnen von Lauwers für die jeweilige Szene vorgegeben wurde. In jenen Momenten, in denen die

³⁴⁰ Lehmann: *Détachement. Zum Spiel bei Jan Lauwers*. a.a.O., 2008. S.157ff.

³⁴¹ Vgl. Ebenda.

Darsteller sie selbst zu sein scheinen, spielen sie in Wahrheit nur, „sie selbst zu sein“. Vor allem beim wiederholten Sehen ein- und desselben Stückes wird deutlich, dass auch die kleinste, noch so privat wirkende Bewegung nicht spontan sondern in Wahrheit einstudiert ist. Zwar mag sie während der Proben durch das Miteinbeziehen der einzelnen Darsteller tatsächlich aus der Persönlichkeit des jeweiligen Performers heraus entstanden sein, dennoch wurde sie für die Aufführung fixiert und ist somit genau genommen nicht länger Ausdruck einer spontan auf der Bühne agierenden „Privatperson“. Allein durch das Miteinbringen in die gemeinsame Probenarbeit bleibt die individuelle Persönlichkeit des Darstellers in diesen Momenten der abgelegten Maske spürbar. Die Performer sind zwar nicht sie selbst auf der Bühne, doch sie kreieren stetig eine *neue Version ihrer Selbst*, wie auch Tim Etchells beschreibt: Während ein Schauspieler mit jedem Stück eine neue Figur bzw. Rolle entstehen lässt, schafft ein Performer vielmehr neue Versionen von sich selbst.³⁴²

Nichtsdestoweniger entsteht in Lauwers' Arbeiten beim Zuschauer oftmals der Eindruck, einen privaten und somit realen Vorgang auf der Bühne miterlebt zu haben. Es geht dabei, so Lehmann, auch um die Verunsicherung des Zuschauers durch die Unentscheidbarkeit, ob man es mit *Realität oder Fiktion* zu tun hat.³⁴³ Wenn sich auf der Bühne das Reale gegenüber dem Inszenierten durchsetzt – wie etwa im Fall von Tijens Tränen am Ende des „Deer Houses“, als nicht klar ersichtlich ist, ob sie in ihrer Rolle agiert oder tatsächlich um ihren eigenen Bruder trauert – fragt sich der Zuschauer, ob er auf den Bühnenvorgang als Fiktion (ästhetisch) oder als Realität (also z.B. moralisch) reagieren soll. Dem Zuschauer kommt, so Lehmann, die Sicherheit abhanden, dass es sich bei seinem Zuschauersein um eine unproblematische soziale Verhaltensweise handelt.³⁴⁴

Lauwers spielt sehr gezielt mit dem Eindruck des Privaten bzw. der Entspantheit, der sich von der Bühne auf den Zuschauer überträgt. Immer wieder stellt er in direktem Kontrast dazu die intensiven Gefühlsausbrüche der einzelnen Figuren – ihre Verzweiflung, das Schreien, die Wut – explizit aus.

³⁴² Vgl. Gareis, Sigrid/Kruschkova, Krassimira [Hrsg.]: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Theater der Zeit, 2009. S.27.

³⁴³ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.172f.

³⁴⁴ Vgl. Ebenda. S.177.

Hinzu kommt eine Vielzahl an Szenen, in denen die Verspieltheit, Kindlichkeit, ja sogar *Ausgelassenheit* der Figuren in den Vordergrund gerückt wird. Durch ausgelassene Momente des Tanzes, durch gemeinsames Singen, ein Lächeln in Richtung Publikum oder das Necken, Aufstacheln und Spielen der Figuren unter einander wird der Eindruck erzeugt, dass die Darsteller gemeinsam Spaß auf der Bühne haben. Dieses Gefühl überträgt sich in direkter Weise auch auf den Zuschauer.

So etwa während des „Barking Songs“ in „Isabella’s Room“, als alle Darsteller unter Bellen, Jaulen, Rennen und Klatschen auf der Bühne zu Hunden werden. Es wirkt wie eine ausgelassene Party, an der in diesem Fall auch Lauwers selbst auf der Bühne teilnimmt. Ein anderes Beispiel ist der „Bear Song“ im „Lobster Shop“, während dem die Darsteller in Anlehnung an Jef in ausgelassenen, kindlichen, zum Teil unbeholfen anmutenden Bewegungen über die Bühne springen. Oder auch die Vielzahl an kleinen Spielen, die die Mitglieder der Theatertruppe im „Deer House“ im Umkleideraum mit einander spielen: Sie schubsen und necken einander, sie stacheln einander auf, lassen Handtuch Turbane auf den Köpfen ihrer Mitspieler entstehen und werden immer wieder in kleine Rangeleien verwickelt.



Abb. 10: Ausgelassenheit während des "Barking Songs" in "Isabella's Room".
Foto: Eveline Vanassche.³⁴⁵

Durch diese ausgelassenen Momente sowie durch den Einsatz von *komischen bzw. komödiantischen Elementen* unterbricht Lauwers gezielt die Schwere bzw. Tragik seiner

³⁴⁵ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. a.a.O., 2007. S.395f.

Stücke. Ein scheinbarer Lapsus oder eine ironische Bemerkung werden in tragischen Momenten als Kontrast bzw. Unterbrechung eingesetzt. So zum Beispiel als Alexander in „Isabella’s Room“ von seiner Zeit in Hiroshima und von der Atombombe erzählt und davon unterbrochen wird, dass Arthur „unabsichtlich“ einige der afrikanischen Objekte fallen lässt, mit denen er sich beschäftigt hat. Nicht selten wird dadurch beim Zuschauer ein Lachen bzw. Lächeln hervorgerufen, das ihm im gleichen Moment im Hals stecken bleibt. So zum Beispiel als Julien im „Deer House“ das Geräusch einer Ziege nachahmt, während aus dem Tagebuch die Beschreibung eines Fotos vorgelesen wird, auf dem eine tote Frau auf einer Ziege zu sehen ist. Oder auch als Viviane ihre tote Tochter Inge ankleiden will und Yumiko bittet, ihr das Kleid und die Unterhose zu borgen, die sie gerade trägt: Als Yumiko ihre Unterhose ablegt, trägt sie eine zweite darunter. Auf Vivianes erstaunten Blick antwortet sie mit der Rechtfertigung: „I’m a refugee.“³⁴⁶

Nicht nur in tragischen Momenten sondern auch als Unterbrechung bzw. Auflockerung des Stückes setzt Lauwers immer wieder auf Gags und Slapstick. Zum Beispiel als Misha in „Isabella’s Room“ einen hohen Sprung nachahmen will, den Yumiko zuvor mehrfach vorgeführt hat: Seine Bewegung, als er sich den Rücken verreißt, wird von einem live eingespielten, knackenden Geräusch untermalt. Ein anderes Beispiel ist der scheinbare Irrtum, der Tijen passiert, als sie während der Präsentation der afrikanischen Ausstellungsstücke ein falsches Objekt als „head of a mummified cat“ vorstellt: Sie wird von Lauwers, der ihr das richtige Objekt in die Hand gibt, ausgebessert und für einen kurzen Moment scheint es, als wäre ihr tatsächlich ein spontaner Fehler unterlaufen.

Das Aussteigen aus der Rolle bzw. der Übergang zwischen Rolle und Darsteller ist in den Arbeiten der Needcompany stets fließend und wird immer wieder auch durch ein Überlegen, Nachrechnen und Nachfragen der Darsteller auf der Bühne spielerisch erkundet: Der Darsteller hält in seinem Rollentext inne und sucht nach einem bestimmten Begriff, einem Namen oder einer Zahl, und überlegt, bevor er seinen Satz vollendet. Im ersten Moment ist für den Zuschauer nicht immer offensichtlich, ob es sich um einen geplanten Lapsus handelt oder nicht; ob der Darsteller innerhalb seiner Figur überlegt oder tatsächlich als er selbst.

³⁴⁶ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.117.

So etwa als Isabella über ihre Liebhaber spricht, die sie im Laufe ihres Lebens hatte: „I had over ...– 27 men.“³⁴⁷ Bevor sie die Zahl 27 nennt, hält sie mitten im Satz inne und rechnet im Kopf nach, wie viele Männer es denn waren. Ein weiteres Beispiel ist jene Diskussion, in der Isabella versucht zu eruieren, wie viel sie, als ihre Tochter gezeugt wurde, für die Nacht mit einem schwarzen Mann gezahlt hat: „Wie viel? Ich kann mich nicht genau erinnern. Das war ... zu der Zeit ... als ... warte mal ... meine Tochter ist jetzt ... Frank, wie alt ist deine Mutter gleich nochmal?“³⁴⁸ Es scheint, als wäre sie sich tatsächlich nicht mehr sicher und würde Frank zu Rate ziehen. In das Nachfragen bzw. Beratschlagen mit anderen Darstellern wird in „Isabella’s Room“ mitunter auch Jan Lauwers selbst eingebaut: Als Isabella am Ende des Stückes zu Anna sagt: „Was willst du von mir hören? Ich bin neunundachtzig und blind. Was soll ich tun?“³⁴⁹ hält sie vor dem Aussprechen ihres Alters kurz inne, schaut Lauwers an und fragt „How old am I?“

Das Spiel mit dem Aussteigen aus der Rolle wird auch dadurch verstärkt, dass manche Darsteller im Laufe des Stückes *mehrere* Rollen verkörpern und somit zwischen verschiedenen Rollen hin und her wechseln. So beispielsweise Julien Faure, der im „Lobster Shop“ einerseits als Mo, der Bootflüchtling, andererseits als Kellner, Künstler oder Eduard, der Fischer vorgestellt wird. Der Wechsel zwischen den Rollen erfolgt oft von einer Minute auf die andere und wird meist nur durch Details an Kostüm oder Frisur unterstützt. Als Mo ist Julien teilweise nackt, zeigt seinen behaarten Oberkörper und trägt die langen Haare offen, während er später mit Pelzmantel und Pelzmütze auftritt und wieder später in Rock und Cowboyhut und schließlich als Künstler im roten Anzug erscheint. Wer er wirklich ist und ob er vielleicht nur in Axels Imagination existiert (Mo: „But who am I? – Catherine: „You were a figment of the imagination. You were the fabrication of a frightened man.“³⁵⁰), wird bis zum Schluss des Stückes nicht aufgeklärt.

Das Aussteigen des Darstellers aus seiner Rolle und die damit verbundene Präsenz des Performers als er selbst lassen zwischen dem Publikum und den Darstellern eine große Vertrautheit und Sympathie entstehen. Die Distanz zwischen dem Darsteller und seiner Rolle gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, die Situation der Bühnenfiguren selbst zu

³⁴⁷ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.31.

³⁴⁸ Ebenda. S.40.

³⁴⁹ Ebenda. S.54.

³⁵⁰ Ebenda. S.85.

deuten und somit selbst aktiv zu werden. Dadurch wird, wie Lehmann beschreibt, auch die Entfernung zwischen Bühne und Publikum geringer: Der Zuschauer befindet sich „im selben Raum“ mit den Darstellern, es wird eine „*Gemeinschaft der Zuschauer und Spieler*“³⁵¹ ermöglicht.

Dadurch, dass sich die Akteure auf der Bühne mitunter selbst von außen zu betrachten scheinen, dass sie scheinbar für sich selbst spielen und auch die anderen Teilnehmer auf der Bühne beobachten, entsteht für den Zuschauer der Eindruck, er sieht einer „*Gesellschaft entfernter Bekannter*“ zu, wie Lehmann es formulierte:

„Wir sehen einer Gesellschaft zu, aber die Tür ist nicht ganz geöffnet. Daher schaut man gleichsam wie in eine Party entfernter Bekannter hinein, nimmt aber nicht wirklich teil. Man könnte sagen: der Zuschauer verbringt einen Abend bei (nicht mit) Jan und seinen Freunden.“³⁵²

Dieser Begriff einer „Party entfernter Bekannter“ beschreibt sehr deutlich das eigentümliche Gefühl, das wohl viele Zuschauer der Gesamtfassung der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie in Hallein im August 2008 – einschließlich mir – beschlichen hat: Die Darsteller erscheinen einem am Ende des Abends auf seltsame Weise vertraut, als ob man sie schon seit Jahren kennen würde. Durch ihr lockeres, entspanntes Auftreten sowie durch ihre ganz persönlichen Eigenarten und ihre Verletzlichkeit auf der Bühne sind sie dem Zuschauer sofort sympathisch. Er möchte ihnen auch nach über sechs Stunden Spieldauer noch länger zuschauen. Bestimmt ist es auch die Gemeinschaft, der Zusammenhalt zwischen diesen Menschen auf der Bühne, zwischen „Jans Freunden“, der dem Zuschauer ein positives Gefühl gibt: ein Gefühl der Vertrautheit.

4.4.2. Präsenz und Absenz des lebenden und toten Körpers auf der Bühne

Hans-Thies Lehmann bezeichnet das postdramatische Theater als „Theater des Präsens“ und versteht „es als eine Gegenwart [...], als etwas, das sich ereignet, als eine schwebende, schwindende Anwesenheit, als ein ‚Fort‘, ein Schon-Weggehen, als ein Aushöhlen und Entgleiten von Präsenz.“³⁵³

³⁵¹ Lehmann: *Détachement. Zum Spiel bei Jan Lauwers*. a.a.O., 2008. S.158.

³⁵² Ebenda. S.161f.

³⁵³ Klein/Sting: *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. a.a.O., 2005. S.16.

Die Arbeiten der Needcompany sind immer auch ein Spiel mit dieser Präsenz des Körpers und mit der damit verbundenen Absenz desselben. Mitunter wird die Absenz einer Geste, einer Bewegung, eines Tons gerade durch ihre Abwesenheit präsent: Das Unsichtbare bzw. Unhörbare scheint gerade durch dieses Fehlen sichtbar bzw. hörbar zu werden. So etwa im Falle des „stummen Schreis“, einem Sujet, das Lauwers wiederholt in seinen Arbeiten verwendet hat und von dem bereits im Zusammenhang mit dem „Lobster Shop“ die Rede war. Die Abwesenheit des Schreis wird durch die Stille und den Anblick des weit geöffneten Mundes geradezu markiert bzw. betont. Momente wie diese, in denen für den Zuschauer sowohl auf visueller als auch auf akustischer Ebene ein Oszillieren zwischen Präsenz und Absenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Hörbarem und Unhörbarem, Referenz und Performanz spürbar wird³⁵⁴, sind in den Arbeiten der Needcompany häufig zu finden.

Das Spiel mit Präsenz und Absenz des Körpers wird von Lauwers u.a. auf der Ebene des *Tanzes* umgesetzt, dessen genuine Kennzeichen – wie Gabriele Klein schreibt – „seit jeher Flüchtigkeit, Gegenwärtigkeit und Vergänglichkeit sind.“³⁵⁵ In den poetischen Choreographien der Needcompany, die von Grace Ellen Barkey oder anderen Tänzern der Truppe erdacht wurden, entstehen durch flüchtige Bewegungen Bilder und Körperkonstellationen, die sich bereits im nächsten Moment wieder auflösen. Der Körper wird im permanenten Spiel zwischen Dasein und Auflösung gezeigt. Denn der Tanz ist – wie Gerald Sigmund es beschreibt – eine Abwesenheit, „die mit jeder Bewegung wiederholt und wiedergeholt wird.“³⁵⁶ Die Tänzer auf der Bühne konstituieren sich durch Bewegung, indem sie sich mit jeder neu anhebenden Bewegung wieder verlieren, so Sigmund.

Das Spiel mit der Präsenz bzw. Absenz des Körpers wird aber nicht nur über das Medium des Tanzes sondern auch über das Agieren der Darsteller auf der Bühne evident. Ein zentrales Element ist dabei freilich die beinahe *durchgehende Präsenz* der Darsteller auf der Bühne während des gesamten Verlaufs des Stückes. Anders als im klassischen Theater bleiben auch jene Darsteller auf der Bühne anwesend, die gerade nicht aktiv in die Handlung involviert sind. Sie sitzen ruhig da, beobachten ihre

³⁵⁴ Vgl. Kruschkova: *Ob?scene. Vorwort*. a.a.O., 2005. S.7.

³⁵⁵ Klein/Sting: *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. a.a.O., 2005. S.13.

³⁵⁶ Vgl. Sabine Sörgel: *Zur Medialität des Performativen im zeitgenössischen Tanz/Theater*. In: Schoenmakers, Henri [Hrsg.]: *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 324.

Mitspieler, bringen sich durch Kommentare von der Seite immer wieder ins Geschehen mit ein oder greifen in einem anderen Bereich der Bühne die Handlung in einer anderen Ausdrucksweise, wie etwa dem Tanz oder der Musik, wieder auf. Lehmann spricht in diesem Zusammenhang von einer „chorischen Präsenz“ der Darsteller auf der Bühne.³⁵⁷

Durch die *Simultaneität* der Aktionen, die parallel zu einander auf der Szene ablaufen, sind die Darsteller oftmals in mehreren oder auch allen Zonen der Bühne gleichzeitig präsent. Wie später noch genauer beschrieben werden soll, ist der Bühnenraum in verschiedene Bereiche gegliedert, die alle für die Handlung gleichermaßen bedeutend sind: In den Randbereichen spielen sich ebenso wesentliche Szenen ab wie im Zentrum der Bühne. Oftmals wird bereits ein kleiner Schritt von einer Zone der Bühne in eine andere als ein Auftritt oder Abgang wahrgenommen. Tatsächliche Abgänge, in denen ein Darsteller die Bühne ins Off verlässt, gibt es in der gesamten „Sad Face/Happy Face“ Trilogie kaum. Und wenn doch, dann tritt der Darsteller meist bereits im nächsten Moment wieder auf. Die Übergänge zwischen den Auftritten und Abgängen innerhalb der verschiedenen Zonen sind dabei ebenso fließend wie die Gruppenkonstellationen, die Lauwers zwischen seinen Darstellern immer wieder entstehen lässt, nur um sie im nächsten Moment bereits wieder auseinander fallen zu lassen. Immer wieder finden sich nicht nur beim Tanz sondern auch im Gesang und Spiel der Figuren mehrere Darsteller zu einer Gruppe zusammen, die nicht selten einem einzelnen Individuum gegenüber gestellt wird.

Dabei entsteht nicht nur durch die Konfrontation des Einzelnen mit der Gruppe sondern auch durch die unterschiedlichen Körperlichkeiten der Darsteller eine spürbare Spannung: Lauwers arbeitet sehr gezielt mit den körperlichen Gegensätzen seiner Performer und hebt sie durch Bewegungen, Haltung und Körpersprache weiter hervor. Jeder Darsteller entwickelt in den Needcompany Stücken eine ihm eigene, einprägsame körperliche Präsenz: Sei es Benoit, dessen großer, kräftiger Körperbau eins wird mit seinen wankenden, fast ungeschickten Bewegungen und seiner gutmütigen Bass Stimme. Oder Yumiko, deren zarter, zerbrechlicher Körper wie aus Porzellan erscheint. Oder auch Viviane, die ihre füllige, weibliche Körperlichkeit auf der Bühne ausstellt und – auch während sie als Isabella auf Stöckelschuhen über die Bühne „stakst“ – nie an Wärme, Gutmütigkeit und Eleganz verliert.

³⁵⁷ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.238.

Eine besonders interessante Spielart der Präsenz bzw. Absenz des menschlichen Körpers zeigt sich in Lauwers' Umgang mit den *Toten auf der Bühne*. In seinen Arbeiten bleiben auch jene Figuren anwesend, die dem Handlungsverlauf entsprechend bereits tot sind. Sie fungieren als Beobachter, die nicht nur weiterhin mit den Lebenden sprechen, sondern auch aktiv in das Geschehen mit eingreifen. So bleiben etwa Anna, Arthur und Frank in „Isabella's Room“ ebenso auf der Bühne präsent wie Jef im „Lobster Shop“ oder Inge, Benoit und Julien im „Deer House“.

Der Umgang mit dem Tod bzw. den Toten ist seit Jahren ein zentrales Element in vielen Aufführungen der Needcompany, so u.a. in den Shakespeare Bearbeitungen der 90er Jahre. Lauwers greift damit ein Thema auf, das – so Rudi Laermans – in unserer modernen Gesellschaft immer mehr zu einem Tabu geworden ist und das den einzelnen Menschen umso mehr in Angst versetzt, je mehr es aus seinem Leben als ein öffentliches Ritual verdrängt wurde. Dennoch ist Lauwers' Zugang zu diesem traurigen Thema ein spielerischer und freier: Das Leben und der Tod werden bei ihm stets direkt mit einander verbunden. Seine Toten sind immer zugleich lebender und toter Körper und verweisen damit, wie Lehmann schreibt, auf den von Roland Barthes dargestellten ursprünglichen Zusammenhang zwischen Theater und Totenkult, als sich die ersten Schauspieler von der Gemeinschaft absonderten, indem sie die Rolle der Toten spielten: Sich zu schminken bedeutete, sich als ein zugleich lebender und toter Körper zu kennzeichnen.³⁵⁸

Die Toten übernehmen in Lauwers' Stücken eine ganze Reihe an Funktionen: Sie fungieren als Beobachter, die – ebenso wie das Publikum – die Handlungen der Lebenden auf der Bühne aufmerksam verfolgen. Durch diese Gleichstellung in der beobachtenden Position wird, so Erwin Jans, eine Identifikation des Publikums mit den Toten möglich.³⁵⁹ Darüber hinaus nehmen die Toten aber auch an Gesprächen Teil, greifen durch Kommentare, Einwürfe und auch Handlungen aktiv in das Geschehen mit ein, richten Ratschläge an die Lebenden oder korrigieren sie in ihrem Verhalten. Lauwers zeigt die Toten keineswegs als „traumatische Schatten in einer Welt, die sie zurückgelassen haben“³⁶⁰, wie Christel Stalpaert betont. Vielmehr bezieht er sie als

³⁵⁸ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.333.

³⁵⁹ Vgl. Jans: *A broken community. On Needcompany*. a.a.O., 2007. S.313.

³⁶⁰ Stalpaert: *On Art and Life as Roundabout Paths to Death*. a.a.O., 2007. S.325.

Dialogpartner der Lebenden in die Handlung mit ein. Er scheint dadurch den Worten Heiner Müllers zu entsprechen, der meinte:

„Man muss die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man die Zukunft beziehen. [...] Man muss die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten.“³⁶¹

Zudem wird der Handlung durch die Anwesenheit der Toten auf der Bühne oftmals ein ironischer Kommentar hinzugefügt, wie Marianne Van Kerkhoven beschreibt.³⁶² In Lauwers' Shakespeare Bearbeitung von „Julius Caesar“ beispielsweise kehrt Cäsar nach seinem Tod mit einer Anzahl von Schaukelpferden auf die Bühne zurück. Cäsar nimmt auf einem der Schaukelpferde Platz, beobachtet die anderen Figuren und kommentiert beinahe mitleidig das Geschehen auf der Bühne.³⁶³ Im weiteren Verlauf des Stückes nehmen auch die anderen Figuren, die im Zuge der Handlung sterben, neben Cäsar auf den Schaukelpferden Platz: Freund und Feind scheinen auf ironische Weise mit einander vereint.



Abb. 11: Die Toten auf den Schaukelpferden in "Julius Caesar", 1990.
Foto: Mark Bisaerts.³⁶⁴

Auch in der "Sad Face/Happy Face" Trilogie ist das Spiel mit der Anwesenheit der Toten auf der Bühne ein sehr zentrales Element. Oder wie eine Zeile aus dem

³⁶¹ Müller, Heiner. Zit. nach: Stalpaert: *On Art and Life as Roundabout Paths to Death*. a.a.O., 2007. S.325..

³⁶² Vgl. Van Kerkhoven: *The Elements of Jan Lauwers' Shakespeare Adaptions*. a.a.O., 1997. S. 115.

³⁶³ Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.62.

³⁶⁴ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. a.a.O., 2007. S.217.

„Laughing Song“ in „Isabella’s Room“ lautet: „So let’s have a quiet party with the dead ones.“³⁶⁵

Es ist definitiv eine Art Party, die hier in allen drei Teilen der Trilogie zwischen den Lebenden und den Toten abläuft: Wenn auch nicht unbedingt eine leise! Lauwers lässt die Toten sowohl in Gesprächen als auch in Monologen und Liedern selbst zu Wort kommen. So liest etwa Arthur selbst – obwohl er bereits tot ist – seinen Brief an Isabella vor. Auch Anna bleibt nach ihrem Tod das ganze Stück über an Isabellas Seite, gibt ihr Ratschläge, macht ihr Vorschreibungen oder kommentiert ihr Verhalten.

Auch im „Lobster Shop“ ist Axels und Therasas Sohn Jef, der bereits vor Beginn der Handlung bei einem Unfall am Strand gestorben ist, immer auf der Bühne anwesend und nimmt seinen Platz gleichberechtigt neben den Lebenden ein. Immer wieder unterhält sich Jef mit seinen Eltern, spielt Klavier, tanzt oder beobachtet das Geschehen auf der Bühne. Er ist sogar derjenige, der seinen Vater tröstet, als Theresa das Grillfest mit ihrer neuen Bekanntschaft Mo verlässt: „Du musst Mama etwas Zeit geben.“³⁶⁶

In manchen Momenten des Stückes wird suggeriert, dass nur Axel Jef sehen kann bzw. ihn sich vorstellt, während seine Frau Theresa dagegen ankämpft. Immer wieder versucht Theresa ihren Sohn fort zu schicken, als wolle sie ein Hirngespinnst vertreiben („Leave now, my boy.“ – sie schreit: „I said leave!“³⁶⁷) Jef reagiert trotzig und weist fortwährend darauf hin, dass er gar nicht tot ist: „Könnte ihnen bitte jemand sagen, dass ich nicht tot bin?“³⁶⁸ Immer wieder umarmt Theresa ihren Sohn oder küsst ihn liebevoll auf den Kopf. Durch Jefs Anwesenheit und die Interaktion mit den verzweiferten Eltern, die nicht wissen, wie sie sich ihm gegenüber verhalten sollen, wird eine tiefe Emotionalität aufgebaut, die durch seine Tanzszenen und Soli am Klavier noch verstärkt wird. Die Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit der Eltern, die nach dem Tod ihres Kindes allein zurückbleiben und in ihrem Schmerz nicht mehr zu einander finden, wird gerade durch die durchgehende Präsenz des Kindes auf der Bühne noch deutlicher und unmittelbarer spürbar.

Auch im „Deer House“ bleiben die Toten auf der Bühne anwesend und interagieren, sprechen, feiern und trauern mit den Lebenden. Das Festessen zu Weihnachten wird als

³⁶⁵ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.35.

³⁶⁶ Ebenda. S.77.

³⁶⁷ Ebenda. S.70.

³⁶⁸ Ebenda. S.71.

ein gemeinsames Mahl der Lebenden und der Toten, als ein Zusammenkommen der ganzen Familie bzw. Gemeinschaft gefeiert: Die Toten (Inge, Benoit, Julien) setzen sich zu den Lebenden in einen Halbkreis rund um die aufgestapelten Hirsche. Immer wieder beteiligen sie sich im Laufe des Stückes an den Gesprächen und Diskussionen der Lebenden: Sogar in Bezug auf den möglichen weiteren Verlauf der Handlung sowie auf die Frage, ob ihr Tod gerächt werden soll und wie sie aufgebahrt werden wollen. Sie tragen dazu bei, dass die Geschichte weitergesponnen wird, dass verschiedene Varianten davon entstehen.

Lauwers spielt mit diesem Involvieren der Toten, die sich oft im nächsten Moment bereits wieder zurückziehen und sich selbst aus der Verantwortung nehmen wollen. So antwortet Inge selbstironisch auf die Frage, ob Benoits Tod gerächt werden soll: „I’m dead, what do *I* have to say?“³⁶⁹ Auch Benoit will sich in Bezug auf die Frage, wer Julien töten soll, selbst aus der Affäre ziehen: „Ich bin tot. Jemand der tot ist, kann nicht töten.“³⁷⁰ Hingegen als Julien schließlich „unabsichtlich“ von Maarten mit dem Bolzenschießer getötet wird und auf das Podest zu den anderen gelegt werden soll, sagt Julien: „Thank you, I can do it by myself.“³⁷¹ Die Toten scheinen sich in das Geschehen immer nur so weit involvieren, wie sie wollen.

Zwar sagt Benoit gegen Ende des Stückes zu seiner Schwester: „Die Toten haben nichts zu verzeihen. Die Toten sind still, weil es nichts mehr zu sagen gibt.“³⁷², doch wird diese Aussage im gleichen Moment dadurch ad absurdum geführt, dass Benoit zu diesem Zeitpunkt der Handlung selbst bereits tot – und dennoch nicht still – ist. Die Toten feiern im „Deer House“ nicht nur mit den Lebenden, sie trauern auch mit ihnen über den Tod von Inges Tochter, der am Ende des Stückes offenbar wird. Wie Hans-Petter am Ende des „Deer Houses“ sagt, handelt es sich bei dem Stück um einen „Tribut an die Überlebenden und die Toten, die ohne einander von keinerlei Bedeutung sind.“³⁷³

³⁶⁹ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.134.

³⁷⁰ Ebenda.

³⁷¹ Ebenda. S.136.

³⁷² Ebenda. S.139.

³⁷³ Ebenda. S.149.

4.4.3. „My thinking on art is all about time“: Über Zeitstrukturen und Zeitverzerrung

Im postdramatischen Theater wird, wie Hans-Thies Lehmann beschreibt, oftmals die Zeit der real stattfindenden Aufführung selbst thematisiert. Die Zeit wird nicht wie im dramatischen Theater in Form eines fiktiven Erzählkosmos repräsentiert sondern als die „von allen Anwesenden gemeinsam verbrauchte Zeit“ gezeigt. Die tatsächlich messbare Zeit des Theatervorgangs wird bewusst gemacht und zum Gegenstand der künstlerischen Reflexion.³⁷⁴

So entwickelten sich im postdramatischen Theater neue Zeit-Dramaturgien, die von dem Konzept der „gemeinsam verbrauchten“ also „geteilten“ Zeit ausgehen: Dazu gehört die Behauptung eines Vorgangs in Realzeit auf der Bühne³⁷⁵ ebenso wie eine Reihe von speziellen Techniken der *Zeit Verzerrung*, mit denen sich postdramatische Regisseure seit den 70er Jahren zunehmend auseinander setzten. Zu diesen Techniken gehören sowohl die bewusste Verlangsamung als auch die Beschleunigung der Zeit. Denn wie Lehmann beschreibt, wird erst durch das Abweichen von der gewohnten Zeit Erfahrung eine ausdrückliche Wahrnehmung hervorgerufen.³⁷⁶

Zu den Techniken der *Zeitdehnung* gehören u.a. Momente des Stillstands sowie das Innehalten der Darsteller, gedehnte Pausen oder auch Slow Motion Bewegungen, durch die der menschliche Körper wie eine kinetische Skulptur erscheint.

Laut Lehmann arbeitet das postdramatische Theater angesichts des Zeichenbombardements im Alltag bewusst mit einer „Strategie des Refus“³⁷⁷: Gemeint sind damit jene Momente der Langsamkeit, des Schweigens, der Wiederholung oder auch der Reduktion auf ein Minimum an Aktion, die der großen Geschwindigkeit unseres alltäglichen Lebens gegenüber gestellt werden. Während der Mensch im Alltag von der Zeit getrieben wird, unter Zeitdruck gerät und mehr als er will beschleunigen muss, nimmt die Kunst dazu mehr und mehr Distanz ein, so Lehmann.³⁷⁸

³⁷⁴ Vgl. Lehmann: *Zeitstrukturen/Zeitskulpturen*. a.a.O., 1997. S. 32ff.

³⁷⁵ Vgl. Ebenda. S. 38.

³⁷⁶ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.330.

³⁷⁷ Ebenda. S.153.

³⁷⁸ Vgl. Gareis/Kruschkova: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. a.a.O., 2009. S.55.

Durch die geringe Dichte der Zeichen bzw. des Ausgangsmaterials, das dem Zuschauer geboten wird, soll dieser selbst aktiv werden.³⁷⁹ Er spricht von dem „Entzug als Voraussetzung für neue Erfahrung“ und zitiert an dieser Stelle John Cage, der meinte: „Wenn etwas nach 2 Minuten langweilig sei, dann solle man es 4 Minuten lang tun, dann es mit 8 Minuten versuchen usw.“³⁸⁰ Ganz in diesem Sinne ist Lehmann der Überzeugung, dass die Zukunft des Theaters ein Theater ist, das sich Zeit nimmt.³⁸¹

Auch durch die Ästhetik der Repetition, die ebenfalls charakteristisch für einige postdramatische Theaterformen ist, erscheint die Zeit gedehnt. Der Zeitverlauf der Aufführung wird verdichtet und durch die Anstrengung des Sehens in seiner Länge bewusst gemacht.³⁸² Durch die andauernde Wiederholung ein- und desselben Vorgangs wird aber auch eine neue Aufmerksamkeit auf die kleinen Unterschiede und Details erreicht, wie Lehmann beschreibt.³⁸³

Im Gegensatz dazu steht eine Reihe an Techniken der *Beschleunigung*, die im postdramatischen Theater ebenfalls weit verbreitet sind. Dazu gehört das Zerschlagen der Theaterzeit in immer winzigere Stücke, aber auch die Simultaneität auf der Bühne, durch die das Tempo bzw. der Rhythmus des Stückes beschleunigt werden.³⁸⁴ Mitunter bekommt die Aufführung dadurch eine so atemberaubende Geschwindigkeit, dass man ihr visuell kaum noch folgen kann, wie Jan Deck und Angelika Sieburg in ihren „Paradoxien des Zuschauens“ veranschaulichen.³⁸⁵

Das Theater nimmt hier die fragmentierte Medienwahrnehmung unserer Zeit auf und setzt sie durch eine starke Fragmentierung der Handlung, Szenen und Abläufe auf der Bühne um. Dadurch soll der Zeitverlauf dem Zuschauer bewusst gemacht werden, wie Lehmann in seinem Text „Zeitstrukturen/Zeitskulpturen“ schildert.³⁸⁶ Ebenso wie durch die Techniken der Zeitdehnung, die im postdramatischen Theater gegenüber denen der

³⁷⁹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.153.

³⁸⁰ Ebenda. S.153f.

³⁸¹ Vgl. Gareis/Kruschkova: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. a.a.O., 2009. S.56.

³⁸² Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.335.

³⁸³ Vgl. Ebenda. S.336f.

³⁸⁴ Vgl. Ebenda. S.344.

³⁸⁵ Vgl. Deck, Jan/Sieburg, Angelika: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: Tanscript, 2008. S.15.

³⁸⁶ Vgl. Lehmann: *Zeitstrukturen/Zeitskulpturen*. a.a.O., 1997. S. 40f.

Beschleunigung überwiegen, soll auch hier der raumzeitliche Rahmen aufgebrochen werden und die Zeit Erfahrung als solche thematisiert werden.³⁸⁷

Der Wunsch, die Zeit auf der Bühne zu kontrollieren, ist auch in Lauwers' Theaterschaffen eine Konstante, wie Marianne Van Kerkhoven beschreibt.³⁸⁸ So meinte er selbst in einem Gespräch über die „Sad Face/Happy Face“ Trilogie 2008: „My thinking on art is all about time.“³⁸⁹

Lauwers arbeitet vor allem mit Techniken der Verlangsamung und setzt dazu sehr gezielt *Momente des Innehaltens*, des Schweigens bzw. der Stille ein, in denen der Darsteller einfach nur auf der Bühne anwesend ist, ohne etwas zu sagen oder zu tun. Die Präsenz des Darstellers wird dadurch umso stärker spürbar. Auch verlangsamte Bewegungen und verlangsamtes Sprechen werden von Lauwers eingesetzt, um die Zeit zu entschleunigen.³⁹⁰ Er selbst bezeichnet diese Momente der Langsamkeit als eine Chance für den Zuschauer, über das Geschehene zu reflektieren:

„We have to stop for a while, look for silent moments, calm down. One of the functions of art is to call a halt to the tempo of life's great forward dash, and to ask, 'What do we do now? Where are we now?'“³⁹¹

Diese Momente des Innehaltens kommen in den Arbeiten der Needcompany vor allem in Augenblicken der Gewalt bzw. des Todes zum Einsatz, in denen die dramatische Aktion der Handlung eigentlich auf ihrem Höhepunkt ist: Lauwers reduziert die dramatische Aktion genau in diesen Momenten auf ein Minimum und lässt sie beinahe zu einem völligen Stillstand kommen. Diese Methode findet sich in einer Vielzahl seiner Stücke und ist ein bewährtes Mittel, um Gewalt und Tod auf eine abstrahierte Weise zum Ausdruck bringen zu können. Lauwers ist davon überzeugt, dass Gewalt auf der Bühne nicht direkt gezeigt werden kann, da der Zuschauer bereits durch die gewaltvollen Bilder in den Nachrichten übersättigt ist. Er setzt daher auf Abstraktion und ermöglicht dem Zuschauer durch das Ausbleiben des dramatischen Höhepunkts einen Moment des Innehaltens und der Reflexion.

³⁸⁷ Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. a.a.O., 2005. S.399.

³⁸⁸ Vgl. Van Kerkhoven: *The Elements of Jan Lauwers' Shakespeare Adaptions*. a.a.O., 1997. S. 127.

³⁸⁹ Obrist: „My thinking on Art is all about Time“. a.a.O., 2008. S.14.

³⁹⁰ Vgl. Van Kerkhoven: *The Elements of Jan Lauwers' Shakespeare Adaptions*. a.a.O., 1997. S. 127.

³⁹¹ Lauwers, Jan. Zit. nach: Van Kerkhoven: *The Elements of Jan Lauwers' Shakespeare Adaptions*. a.a.O., 1997. S. 127.

So werden etwa in „Isabella’s Room“ in der Chronologie des 20. Jahrhunderts die Jahre des 2. Weltkriegs 1941-1944 vom Erzähler aufgerufen, doch an Stelle einer Erzählung oder einer Aktion, die die Geschehnisse dieser Jahre verdeutlichen könnte, verharren die Darsteller still und bewegungslos auf der Bühne. Auf das Nennen der Jahreszahl folgt – wie zuvor – ein dumpfer Schlag auf das Drum Pad, doch danach passiert nichts. Statt die grausamen Geschehnisse des Krieges zu schildern, bleiben Aktion und gesprochenes Wort auf der Bühne aus. Es entsteht ein Moment des Schweigens, durch den verdeutlicht wird, dass die Kriegsjahre zu schrecklich sind, um sie in Worte fassen zu können. Der Zuschauer wird dazu herausgefordert, die entstandene Leere durch Bilder aus seiner eigenen Vorstellungskraft zu füllen.

Ein ähnliches Beispiel ist die Stille nach Alexanders Monolog über Hiroshima: Nach seiner Erzählung entsteht ein Moment des Schweigens, eine Zäsur, als ob angesichts der tragischen Ereignisse rund um die Atombombe in Hiroshima die Sprache versagen würde. Erst Alexanders sonore Stimme, die a capella das Lied „Song for a desperate man“ wie mit einem Schrei beginnt, erlöst den Zuschauer aus dieser beinahe schmerzhaften Stille.

Auch im „Lobster Shop“ setzt Lauwers die Stille als Zäsur bzw. Unterbrechung ein: Als Jef das erste Mal spricht – obwohl er bereits tot ist –, verharren alle anderen Darsteller für einen Moment: Sie schauen ihn an, es entsteht ein kurzer Moment des Stillstands.

Diese Zäsur am Höhepunkt der dramatischen Handlung wird in Lauwers’ Stücken oftmals durch das Anhalten der szenischen Aktion sowie einen Lichtwechsel oder einen Einschnitt im Bereich des Tones bzw. der Musik verstärkt.

So etwa im „Deer House“ während der Auseinandersetzung zwischen Julien und Benoit, bei der dieser zu Boden geschlagen wird: In eben diesem Moment wechselt das Licht, die Darsteller verharren in einem Freeze wie Skulpturen. Im Hintergrund beginnt ein Rhythmus, der über die Tonanlage eingespielt wird und den Raum wie ein flirrendes, waberndes Geräusch mehr und mehr ausfüllt. Wir hören Vivianes Stimme: „Stellen Sie sich vor: In intensiven Momenten wie diesen, wenn sich alles verändert, bleibt die Zeit stehen.“³⁹² Es beginnt ein Tanz in Zeitlupe, der schneller wird und sich in seiner Dynamik immer weiter steigert. Die Darsteller tanzen in Paaren oder alleine, ihre

³⁹² Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.124.

Bewegungen gleichen immer mehr einem Kampf: Sie ziehen, schleifen, heben einander, während Viviane parallel dazu die Geschichte des Deer Houses erzählt.

Auch in seinen früheren Arbeiten wie etwa den Shakespeare Stücken setzte Lauwers in jenen Momenten, in denen Gewalt und Tod die Handlung bestimmen, einen bewussten Gegenpunkt durch Stille und die absolute Reduktion der Aktion:

„I was no longer interested in showing violence directly. I think it is no longer necessary to do that in art – art has to do the opposite: try to find time to reflect. In our ‘Macbeth’ every time somebody dies it is a time for reflection. For example, when Duncan lays his head on Banquo’s shoulder you see a kind of picture and you get time to think, while nothing is happening. This time, whatever you as a spectator think at that moment is important. I decided to supply the time for silence as a counterpoint to this violence.“³⁹³

Neben Duncans Tod in „Needcompany’s Macbeth“, auf den Lauwers hier anspricht, gilt auch die Darstellung des Todes von Julius Cäsar im gleichnamigen Needcompany Stück als prägnantes Beispiel für das Aussetzen der Aktion an ihrem dramatischen Höhepunkt: Mil Seghers steht als Cäsar minutenlang an der Rampe und richtet seinen Blick ins Publikum, ohne etwas zu sagen oder zu tun. Auch sonst herrscht Schweigen und Bewegungslosigkeit auf der Bühne. Es ist ein Bild, das mehrere Minuten lang andauert und dem Zuschauer wie eine Ewigkeit vorkommt. Schließlich verlässt Cäsar wortlos die Bühne. Wie Krassimira Kruschkova schreibt, „geht er von uns (Zuschauern), indem er wörtlich von der Bühne geht“.³⁹⁴ Der Tod wird gerade dadurch verdeutlicht, dass er auf der Bühne nicht dargestellt wird und der Szene entschwindet. An Stelle eines spektakulär inszenierten Mordes zeigt Lauwers eine große Leere und ermöglicht dem Zuschauer dadurch einen Moment der Reflektion. Nachträglich meinte Lauwers 2008 in einem Interview mit Hans Ulrich Obrist zu dieser Szene:

„In *Julius Caesar*, there is a moment when he has to be killed. But I don’t work in an anecdotal way. So how could I solve it? I started to work with time. I cut out the high point and showed nothing for three minutes. For three minutes Julius Caesar, the actor is standing there. It is only three minutes. The critics wrote that there was this long moment of nothing, maybe 15 minutes. The illusion of time. That image: he was not acting, not dressed as an actor, he was just a person looking at the audience.“³⁹⁵

Paul Demets beschreibt diese Darstellung von Cäsars Tod als „death in its very purest form“: Durch den minutenlangen, direkten Blick ins Publikum und das langsame Verlassen der Bühne, wird der Zuschauer mit einem Gefühl zurückgelassen, das er nicht

³⁹³ Pochhammer: *Fair is foul and foul is fair*. a.a.O., 1997. S. 83.

³⁹⁴ Kruschkova: *Ob?scene. Einleitung*. a.a.O., 2005. S.29.

³⁹⁵ Obrist: „*My thinking on Art is all about Time*“. a.a.O., 2008. S.15.

wieder vergessen wird.³⁹⁶ Durch die Stille und die Reduktion der Aktion auf ein absolutes Minimum erscheinen die Figur des Julius Cäsar und ihr Tod für den Zuschauer umso präsenter.

Auch in einigen anderen Szenen der Shakespeare Produktionen blieb es dem Publikum überlassen, die entstandenen Lücken in seiner Vorstellung zu füllen. So etwa während des Kampfes zwischen Brutus und Marc Anton in „Antonius and Cleopatra“, der auf einen roten, zerplatzenden Ballon und zwei kollidierende Glühbirnen reduziert war. Oder auch während der Seeschlacht im gleichen Stück, als ein Schwarz-Weiß-Film das ruhige, kontinuierliche Heranrollen der Wellen an einem Strand zeigte, während die Charaktere einfach nur vor der Projektion saßen. Die eigentliche Seeschlacht blieb aus, wie Marianne Van Kerkhoven beschreibt, und konnte nur in den Köpfen der Zuschauer ausgetragen werden.³⁹⁷

4.4.4. Tanz : Zwischen Ekstase und Zerbrechlichkeit

Ähnlich wie der Musik wurde auch der Ausdrucksform des Tanzes in den Arbeiten der Needcompany in den letzten Jahren kontinuierlich mehr Raum und Bedeutung eingeräumt. Lauwers' erste Arbeiten mit dem Epigonentheater zlv fielen zwar zeitlich in die Blüte des europäischen Tanztheaters der 1980er Jahre, während der Künstler wie Merce Cunningham und Pina Bausch eine neue Theatralität im „Schreiben mit Bewegungen“ entwickelten,³⁹⁸ dennoch waren in ihnen – trotz eines großen Maßes an Körperlichkeit und Bewegung – noch keine reinen Tanzstellen enthalten.

Erst seit der Gründung der Needcompany gemeinsam mit der Tänzerin und Choreographin Grace Ellen Barkey und der Aufnahme professioneller Tänzer in die Truppe wurden Tanzszenen zu einem festen Bestandteil in Lauwers' Stücken. So umfasst die Needcompany, deren Zusammensetzung sich seit ihrer Gründung immer wieder verändert hat, auch heute noch eine Reihe an professionellen Tänzern, wie Julien Faure, Misha Downey, Yumiko Funaya, Tijen Lawton (die die Truppe Ende 2009 verlassen hat, aber in der Uraufführung der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie noch zu sehen war), Inge Van Bruystegem und natürlich Grace Ellen Barkey selbst.

³⁹⁶ Vgl. Demets: *Another Kind of Reality. Jan Lauwers' Theatre Work*. a.a.O., 2007. S.38.

³⁹⁷ Vgl. Van Kerkhoven: *The Elements of Jan Lauwers' Shakespeare Adaptions*. a.a.O., 1997. S. 119ff.

³⁹⁸ Vgl. Adolphe: *From Epigonentheater to Invictos*. a.a.O., 2007. S.47.

Die Rolle des Choreographen ist eine der wenigen Funktionen während des Entwickelns der Stücke, die Lauwers – wie er selbst sagt – nicht ausfüllen kann, da er selbst kein Tänzer ist. Die Choreographien entstehen daher in enger Zusammenarbeit der einzelnen Needcompany Tänzer, wobei Barkey als Haupt-Choreographin fungiert. Innerhalb der Truppe ist die Kombination aus Tänzern und Schauspielern, die immer auch im jeweils anderen Fach agieren und oftmals nicht mehr nur einer der beiden Richtungen zugeordnet werden können, eine wesentliche Basis für Lauwers' kreatives Schaffen. Er versucht, sowohl die Stärken seiner Tänzer, als auch seiner Schauspieler für die Dynamik des Stückes zu nutzen:

„Bodies are think-tanks. I am always amazed at the way memory works. That is why I like working with dancers. They have a highly developed corporeal memory and much more feeling for the totality of a space than actors do. But then actors have other strengths, so bringing actors and dancers together is very enriching.“³⁹⁹

Auch in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie spielen die Tanzsequenzen eine wesentliche Rolle und werden in die Handlung der Stücke direkt mit eingeflochten. Die Übergänge zwischen gespielten und getanzten Szenen sind dabei fließend: Oftmals gehen *alltägliche Bewegungen* bzw. Körperhaltungen in Tanz Bewegungen über, wobei die Grenzen verschwimmen und man oftmals nicht genau sagen kann, ob die Bewegung schon zu einer Choreographie oder noch zum Spiel einer Szene gehört.⁴⁰⁰

So beispielsweise während Arthurs Tanz zum „Liar's Monologue“ in „Isabella's Room“: Arthurs Bewegungen – wie etwa das Wegstoßen mit dem Ellbogen oder das Schlagen, Kicken und Springen, durch das er sich gegen die Welt zu verteidigen scheint – setzen sich durch Repetition und Rhythmik nach und nach zu einer tänzerischen Abfolge zusammen. Aus alltäglichen Bewegungsabläufen entwickelt sich eine leichtfüßige, geradezu poetische Choreographie, in die schließlich auch die anderen Darsteller mit einsteigen.

Ein ähnliches Beispiel ist Arthurs „Budhanton Tanz“ am Anfang des Stückes: Auch hier scheint die Choreographie auf alltägliche Bewegungen zurück zu greifen: Arthur geht am Stand, er läuft am Stand, er bewegt die Arme auf und ab, als wolle er davonfliegen und nimmt damit Bezug auf den Text des „Budhanton Songs“, der zeitgleich zu hören

³⁹⁹ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.164.

⁴⁰⁰ Vgl. Carlson: *Needcompany's King Lear and the Semiotics of Supertitles*. a.a.O., 2007. S.188.

ist: “He’s the man who never stops. He never looks in the mirror. He never ever is afraid. He never wonders why he can’t fly.”⁴⁰¹

Die Choreographien in den Arbeiten der Needcompany bewegen sich stets zwischen großer *Ekstase und Energie* auf der einen Seite und *Poesie und Zerbrechlichkeit* auf der anderen. Durch die Leichtigkeit und Flüchtigkeit der Tanz Szenen entstehen oftmals sehr poetische Momente auf der Bühne, die Hans-Thies Lehmann mit dem Begriff „scenic poetry“ beschrieben hat.⁴⁰²

Der Tanz wird in den Needcompany Produktionen immer wieder als Übergang zwischen einzelnen Szenen eingesetzt. Im „Deer House“ fungiert er sogar als Überleitung zwischen den zwei Erzählebenen der Theatertruppe und des Hirschhauses: Während eines Lichtwechsels werden die Stellwände in einem kleinen Umbau nach hinten geschoben und ein Rhythmus über die Tonanlage eingespielt. Der letzte Satz des Tagebuchs „I must find the Deer House.“⁴⁰³ dient als Überleitung zur Geschichte von Viviane und ihrer Familie. Über den Rhythmus, der die Szene begleitet, legt sich der Anfang des Liedes „The Valley“: Während Hans-Petter singt („Then they reached the valley and saw the deer...“⁴⁰⁴) steigen nach und nach alle Darsteller in einen gemeinsamen Tanz mit ein: Zuerst langsam – dann schneller – tanzen sie immer wieder synchron zu einander. In ihren Bewegungen scheint mitunter sogar das Springen der Hirsche nachempfunden zu werden.

Das gemeinsame Tanzen wird bei Lauwers immer wieder auch als eine Medium gezeigt, das die Gruppe für einen Moment lang zusammen hält und sie im nächsten Moment wieder auseinander brechen lässt: Oftmals beginnt einer der Darsteller mit einer Abfolge aus Bewegungen, ein anderer Darsteller oder auch mehrere steigen in die Bewegungen mit ein. Für einen Moment lang tanzen sie synchron zu einander. Es formieren sich Paare, Gruppen, Konstellationen, die sich oft bereits im nächsten Moment wieder auflösen, als wäre nichts gewesen. Die Darsteller scheinen – wie etwa während des „Bear Songs“ im „Lobster Shop“ – immer wieder als Gruppe zusammen zu kommen und sich dann wieder von einander zu entfernen. Dies geschieht oftmals

⁴⁰¹ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.20.

⁴⁰² Vgl. Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.18.

⁴⁰³ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.110.

⁴⁰⁴ Ebenda. S.111.

auch im Pas de Deux zwischen zwei Tänzern: Ihre Körper scheinen sich für einen flüchtigen Moment zu einer Art „Körperskulptur“ zu vereinen: Sie winden sich um einander und verknoten sich in einander, nur um die Umklammerung bereits im nächsten Moment wieder zu lösen. Es sind diese Körperskulpturen, die Ann Nugent mit dem Begriff „*sculptured dancing*“ beschrieben hat.⁴⁰⁵

Durch den Tanz wird der Aufführung darüber hinaus eine Ebene der Abstraktion hinzugefügt, die eine Distanz zum Geschehen auf der Bühne schafft. Wie Elke Van Campenhout beschreibt, wird die Erzählung aus ihrer zentralen Rolle verdrängt und der Zuschauer sieht bzw. hört Dinge auf einmal anders als zuvor. Einerseits kommentieren die Tanzsequenzen das Geschehen auf der Bühne wie von einem seitlichen Standpunkt aus, andererseits bringen sie assoziative Verweise mit ein. Durch den Tanz soll auch gezeigt werden, dass unabhängig von der zentralen Handlung auf der Bühne das Leben an anderen Orten und in anderen Zeiten weitergeht. Die Tanz Sequenzen lösen den Zusammenhang der Handlung auf, sodass jeder einzelne Zuseher diesen neu rekonstruieren muss: Aus einer einzigen Geschichte entsteht ein Labyrinth an Möglichkeiten, wie Elke Van Campenhout beschreibt.⁴⁰⁶

Dabei sind die Tanzszenen in den Arbeiten der Needcompany nie reine Illustration der Handlung. Sie sind Teil des Stücks und entwickeln sich aus der Theatralität des Stückes heraus. Oftmals verlaufen sie zuerst parallel zur Handlung, nur um im nächsten Moment unsere Erwartungen zu betrügen und sich entgegengesetzt zur Handlung weiter zu entwickeln.⁴⁰⁷ Wie Karel Vanhaesebrouck beschreibt, sind die Tanzszenen bei Lauwers „stumme Tableaux vivants“, die entweder zusätzliche Informationen zu dem bieten, was auf der Bühne gesagt wird, oder das illustrieren, was in einem anderen Bereich der Bühne passiert, oder aber auch – wie in den meisten Fällen – völlig unabhängig von der Handlung auftreten.⁴⁰⁸ Obwohl Lauwers das Medium Tanz oftmals gleichzeitig zu einem Lied, einer Erzählung oder einer anderen szenischen Aktion einsetzt, fungiert es nie ausschließlich als illustrierendes Mittel, sondern spinnt die Handlung auf einer neuen Ebene weiter.

⁴⁰⁵ Vgl. Nugent, Ann: *Incubating James Joyce. DeaDDog`sDon`tDance/DJamesDjoyceDeaD*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.276.

⁴⁰⁶ Vgl. Van Campenhout: *Look at what their bodies do to your system!* a.a.O., 2007. S.282.

⁴⁰⁷ Vgl. Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.26.

⁴⁰⁸ Vgl. Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers' Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.287.



Abb. 12: Tanzszene in "Isabella's Room": Tijen Lawton als rechte Gehirnhemisphäre Isabellas.
Foto: Maarten Vanden Abeele.⁴⁰⁹

Mitunter wird durch den Tanz auch ein Kontrast oder eine gegensätzliche Stimmung zum Inhalt der parallel dazu ablaufenden Erzählung aufgebaut. So beispielsweise während des ersten Liedes im „Lobster Shop“, das zwar vom Tod des Sohnes erzählt, aber dennoch von einem heiteren, energiegeladenen Tanz begleitet wird, bei dem die Darsteller gemeinsam ausgelassen über die Bühne springen.

Durch die Ausdrucksform des Tanzes lassen sich – ähnlich wie durch die Musik – auch jene tiefen menschlichen *Empfindungen* auf die Bühne bringen, die durch Worte gar nicht ausgedrückt werden können. Auch die Beziehung zweier Menschen zu einander, das, was sich zwischen ihnen jenseits der Worte ereignet, findet im Tanz seine Entsprechung. Der Tanz wird in den Aufführungen der Needcompany oftmals zum Ausdruck von Emotionen, wie sich an einer Vielzahl an Beispielen aus der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie zeigt:

So etwa während der berührenden Tanzsequenz im „Lobster Shop“, in der Theresa ihren Schmerz über den Verlust des Sohnes regelrecht aus ihrem Körper „heraus zu tanzen“ scheint. Es ist, als ob sie gegen etwas ankämpft, als ob sie versucht, etwas von sich weg zu schieben. Immer wieder krümmt sich ihr Körper wie im Schmerz

⁴⁰⁹ Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. *Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen*. a.a.O., 2008. S. 27.

zusammen, sie verrenkt sich, windet sich, hält sich den Bauch, schlägt um sich und wehrt sich. Ihr Gesicht ist schmerzverzerrt. Sie greift sich an den Kopf und versucht den Schmerz auf unterschiedliche Weise von sich abzuschütteln.



Abb. 13: Therasas Tanz in "The Lobster Shop".
Foto: Eveline Vanassche.⁴¹⁰

Schließlich steigt auch Therasas Sohn Jef in die Choreographie mit ein und tanzt neben seiner Mutter. Immer wieder versucht sich Theresa an ihrem Sohn festzuhalten, ihn „greifbar“ zu machen. Seine Bewegungen wirken kindlich und spielerisch. Mit Kung Fu Tritten setzt er sich gegen die Welt zu Wehr. Hin und wieder meint der Zuschauer ein Lächeln wahrzunehmen, das über sein Gesicht huscht.

Auch Jefs Tanzsolo am Ende des „Lobster Shops“, das bereits in Zusammenhang mit der Musik näher beschrieben wurde, ist ein berührendes Beispiel für den Ausdruck von Emotionen durch das Medium Tanz. Ebenso Tijens Tanz gegen Ende des „Deer Houses“, in dem sie sich durch schnelle Bewegungen, Sprünge und fortwährende Drehungen regelrecht auszuvernern scheint. Ihr heftiges Atmen wird durch das Mikroport, das sie trägt, noch weiter verstärkt. Die Blicke ihrer Mitspieler sind auf sie gerichtet, während sie alleine tanzt. Mit einem Mal unterbricht Tijen ihre Choreographie und beginnt aus dem Tagebuch ihres Bruders vorzulesen. Ihre Stimme überschlägt sich und versagt für einen Moment. Während sie verzweifelt den leblosen Körper ihres

⁴¹⁰ Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. *Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen*. a.a.O., 2008. S.32f.

Bruders schüttelt („Aber er hatte nichts mit dem Krieg zu tun. Benoit, das war nicht dein Krieg. Warum musste es dein Krieg sein?“⁴¹¹) wird der Zuschauer für einen Moment mit der verstörenden Frage konfrontiert, ob Tijens Tränen echt sind und dem realen Verlust ihres Bruders gelten oder ein Teil ihrer Rolle sind.

4.4.5. Körper und Blick: Der Zuschauer als Voyeur

Wie Hans-Thies Lehmann beschreibt, wird im postdramatischen Theater der Körper und mit ihm auch der Vorgang seiner Betrachtung vermehrt zum theaterästhetischen Objekt.⁴¹² Auch im künstlerischen Schaffen der Needcompany ist sowohl der menschliche Körper als auch der auf ihn gerichtete Blick seit jeher ein zentrales Thema. Lauwers sieht den Körper sowohl unter einem rationellen wie auch einem sinnlichen Aspekt, wie er 2003 anlässlich der Aufführung von „No Comment“ bei der Sommer Szene Salzburg erwähnte:

„I see the body as both a rational and a sensual thing. With Needcompany I have always worked on these two aspects. Choosing one of the two is a form of fundamentalism. There has to be a dialectical relationship.“⁴¹³

In vielen seiner Arbeiten stellt Lauwers den menschlichen Körper bewusst als ein Objekt der Begierde aus, dem der *voyeuristische Blick* der anderen Darsteller auf der Bühne und vor allem der des *Publikums* gilt. Er spielt damit, dem Zuschauer seinen eigenen voyeuristischen Blick bewusst zu machen und ihn zu entblößen. Das Schauen und Angeschaut Werden, das wie Rudi Laermans beschreibt, die Ausgangssituation des Theaters an sich ausmacht und stets mit Erotik, Voyeurismus und Exhibitionismus verbunden ist⁴¹⁴, wird bei Lauwers explizit ausgestellt: Dem Zuschauer soll seine eigene Schaulust vorgeführt werden.

Wie Lehmann ausführt, wird das Obszöne – in der Bedeutung von das „Allzu Sichtbare“ – auf der Bühne überhaupt erst durch die Anwesenheit des Zuschauers sanktioniert:

⁴¹¹ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.138.

⁴¹² Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.366.

⁴¹³ Stolhofer, Michael: *Tanz → Theater → Musik*. Programmheft der Sommerszene 2003. Salzburg: Szene, 2003. S. 23.

⁴¹⁴ Vgl. Laermans: *The Essential Theatre of Needcompany*. a.a.O., 2007. S.205f.

„Hier der Zuschauer, dort der Spieler. Beide sind im Hier und Jetzt anwesend und übernehmen Verantwortung. Nicht nur der Spieler übernimmt die schmutzige Parole des Autors, die Neigung zum Verbrechen, das Perverse und die schlimmen Wünsche und stellt sich vor das Publikum hin. Auch der Zuschauer hat sich „eingelassen“. [...] Er hat sich verführen lassen und öffentlich seine Bereitschaft oder mindestens Fähigkeit bekundet, das Böse zu dulden“⁴¹⁵ bzw. sich „den verbotenen Aspekten der Sexualität zu öffnen“.⁴¹⁶



Abb. 14: Entblößte Körper als Spiel mit dem voyeuristischen Zuschauerblick.
Szene aus „Isabella’s Room“.
Foto: Maarten Vanden Abeele.⁴¹⁷

Vor allem in der „*Snakesong*“ *Trilogie*, deren erster Teil sogar „Le Voyeur“ benannt war, setzte sich Lauwers intensiv mit dem Thema des Voyeurismus und dem Entblößen des voyeuristischen Zuschauerblicks auseinander.

Ein sehr prägnantes Beispiel dafür stellt jene Szene in „Le Pouvoir“ dar, in der die Darstellerin Viviane De Muynck bis auf ihre Unterwäsche entkleidet auf der Bühne steht, den Blick ins Publikum richtet und schließlich mit ruhiger Stimme sagt: „Glaubt ihr, ich weiß es nicht?“. Sie bringt dadurch zum Ausdruck, dass sie sich sowohl ihrer

⁴¹⁵ Lehmann, Hans-Thies: *(Sich) Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne*. In: Kruschkova, Krassimira (Hrsg.): *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Vortragsreihe des Tanzquartiers Wien. Maske und Kothurn. 51. Jahrgang, Heft 1. Wien (u.a.): Böhlau, 2005. S.36.

⁴¹⁶ Ebenda.

⁴¹⁷ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. a.a.O., 2007. S.393.

Nacktheit als auch der Tatsache, dass sie ihren nicht mehr jungen und fülligen Körper dem Blick des Zuschauers freigibt, vollkommen bewusst ist.

Durch die frontale Anordnung und die direkte Konfrontation des Publikums mit der Nacktheit der Darstellerin, wird der voyeuristische Blick des Zuschauers entblößt. Das Publikum fühlt sich in seiner Schaulust regelrecht „ertappt“ und kann trotz aller Verlegenheit den Blick nicht von der Darstellerin wenden. „Der Zuschauerblick sieht sich selbst sehend“, wie Krassimira Kruschkova es formuliert:

„Die szenische Nacktheit zieht den Blick des Zuschauers aus. Die Szene schaut zurück. Und nimmt sich zurück. Die entblößte Gestalt auf der Szene ‚entkleidet sich‘ vom eigenen Körper, indem sie ihn ausstellt.“⁴¹⁸

Wie Rudi Laermans an Hand dieser Szene und der bereits früher beschriebenen Sterbe Szene von Julius Cäsar in der Shakespeare Bearbeitung der Needcompany erläutert, ist der Zuschauer von der Tatsache, mit einem einzelnen, bewegungslosen Körper konfrontiert zu sein, gleichermaßen fasziniert wie abgestoßen. In jedem Fall entsteht dadurch ein Bild, das einen permanenten Eindruck auf der Netzhaut des Zuschauer Auges hinterlässt, so Laermans. Er bezeichnet Lauwers auch als einen „*capturer of glances*“ (einen „Fänger der Blicke“), der die Blicke des Zuschauers bewusst lenkt und mit seinem Verlangen, zu beobachten, spielt.⁴¹⁹

Eine ähnliche Wirkung wie in der eben beschriebenen Szene aus der „Snakesong“ Trilogie wird auch in jener Szene in „Isabella’s Room“ erzielt, in der die 69jährige Isabella ihren 16 Jahre alten Enkel Frank verführt: Der minutenlange Kuss zwischen einem jungen Mann und einer deutlich älteren – noch dazu verwandten – Frau führt dem Zuschauer seinen eigenen voyeuristischen Blick vor Augen. Die Verlegenheit des Zuschauers, diesen „Tabu Bruch“ zu beobachten und den Blick nicht mehr von dem ungleichen Paar abwenden zu können, lässt ihn die Dauer des Kusses noch länger empfinden, als er tatsächlich ist. Der Zuschauer fühlt sich beim Zuschauen regelrecht ertappt und findet sich dennoch lustvoll in dieser Situation wieder.

Lauwers nutzt für dieses Spiel mit der Schaulust des Zuschauers oftmals den *entblößten* menschlichen – meist weiblichen – Körper auf der Bühne. Seine Darsteller sind dabei jedoch selten völlig nackt, sondern meistens noch spärlich bekleidet und kokettieren –

⁴¹⁸ Kruschkova: *Szenische Anagramme*. a.a.O., 2002. S.257.

⁴¹⁹ Vgl. Laermans: *The Essential Theatre of Needcompany*. a.a.O., 2007. S.206f.

wie etwa zu Beginn des „Lobster Shops“ – mit dem Blick des Zuschauers: Hier sind es Theresa und Nasty, die ihren Blick frontal ans Publikum richten, demonstrativ ihre Unterwäsche zeigen oder ihre Körper mit einem aufreizenden Hüftschwung hin und her bewegen. Im „Lobster Shop“ geht Lauwers immer wieder auf ein Spiel mit dem Entblößen und Bedecken des Körpers ein und zeigt nackte bzw. teilweise entblößte Körper, die in ihrer ganzen Zerbrechlichkeit ausgestellt werden. Auch über die Kostüme der Darsteller – wie etwa Nastys extrem kurzes Kleid – wird mit dem Blick des Zuschauers gespielt.

Die Erotik entsteht dabei dadurch, nicht alles zu zeigen aber vieles anzudeuten. Denn, wie auch Luk Van den Dries beschreibt, wirken die Darsteller in Lauwers` Stücken vor allem auch dadurch verführerisch, dass sie sich zwar anschauen lassen, sich aber im entscheidenden Moment wieder zurückziehen. Sie scheinen sich dem Blick des Zuschauers im selben Moment, in dem sie sich offenbaren, wieder zu entziehen. Dadurch entsteht der Eindruck, dass sie ein Geheimnis bewahren, so Van den Dries.⁴²⁰

Auch im „Deer House“ wird der nackte oder nur teilweise bekleidete Körper explizit ausgestellt: Inge, die bereits tot ist, trägt während ihrer Tanzszene mit Julien keine Kleidung und wird schließlich als nackter, lebloser Körper auf das Podest in der Mitte der Bühne gelegt und dort von ihrer Mutter angezogen bzw. zu recht gemacht.



Abb. 15: Ausstellen des menschlichen Körpers. Inge in "The Deer House".
Foto: Maarten Vanden Abeele.⁴²¹

⁴²⁰ Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.62f.

⁴²¹ Lauwers & Needcompany: *Needcompany Homepage*. a.a.O. Letzter Zugriff: 27.1.2011.

Die Schönheit des Todes, des leblosen Körpers wird in dieser Szene explizit ausgestellt. Dem Moment wird dadurch eine rituelle Ebene hinzugefügt. Auch als Yumiko ohnmächtig im Umkleideraum gefunden wird und Julien sie wie eine Puppe hoch hebt, wird das Sujet des leblosen, schlaffen, ohnmächtigen oder toten Körpers weiter thematisiert.

Wie in dem eben genannten Beispiel wird der menschliche (meist weibliche) Körper in den Arbeiten der Needcompany oftmals durch ein *räumliches Exponieren* explizit ausgestellt. Dies geschieht u.a. durch Tanzbewegungen wie etwa Hebefiguren, aber auch durch die Positionierung auf einem Tisch bzw. erhöhten Podest.

Der Körper wird, wie Lehmann schreibt, in ein „Mensch-Objekt, eine lebende *Skulptur*“⁴²² verwandelt. Oft handelt es sich nur um einen kurzen Moment, mitunter aber auch um eine längere Zeitspanne, in der der Spielerkörper still da steht und den Blick des Zuschauers – aggressiv, gelassen, provokant oder neugierig – erwidert. Mitunter stellt er sich selbst auch in einer gefallsüchtigen oder provokanten Pose der Begutachtung aus. Der Körper des Darstellers wird zu einer Körperskulptur, durch die der voyeuristische Zuschauerblick bloßgelegt wird.⁴²³ Durch die schonungslose Exponiertheit wird der Körper des Darstellers – ohne den Schutz der Rolle – in seiner ganzen Verletzlichkeit gezeigt.

Ein Beispiel dafür ist jene Szene in „Isabella’s Room“, in der Alexander über den halb verbrannten Körper einer japanischen Frau in Hiroshima spricht, während Julien im Hintergrund Yumiko über seinen Kopf hebt und ihren liegenden Körper präsentiert. Der Zusammenhang zwischen der Erzählung und dem getanzten Bild auf der Bühne wird dadurch verstärkt, dass Yumiko selbst Japanerin ist. Im gleichen Stück wird auch ein kleines Podest vor der Rückwand immer wieder für einige Tanz Szenen der beiden Gehirnhälften Isabellas genutzt. Von Zeit zu Zeit verharrt eine der beiden Tänzerinnen auf dem Podest in einer Pose und erscheint für einen Moment wie eine Art Körperskulptur. Auch die Tische mit den ausgestellten Objekten im Vordergrund werden immer wieder dafür genutzt, einem der Darsteller eine exponierte Position zukommen zu lassen: So steht etwa Frank während der Zwischenlandung des Flugzeuges auf einem der Tische, als wäre er – wie die afrikanischen Objekte – auf

⁴²² Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.376.

⁴²³ Vgl. Ebenda. S.379.

einem Podest ausgestellt. Auf der dunklen Bühne ist der einzige Lichtkegel auf ihn gerichtet.

Ebenfalls auf einem Podest ausgestellt erscheint die so genannte „Liebesskulptur“, zu der sich alle Darsteller im „Deer House“ vereinen. Es ist, wie Tijen sagt, ein „Denkmal der Liebe“, das sich aus einem orgiastischen Tanz zu dem Lied „The Ballad of the Dead“ entwickelt hat. Wie bei einer Skulptur sind die Darsteller für einen Moment lang in einander verschachtelt, die Körper umschlingen einander, bis sich die Skulptur nach Vivianes ironischem Kommentar „Diese Liebesskulptur sieht allmählich extrem blöd aus. [...] Gott, wie ich diese Szene hasse“⁴²⁴, abrupt auflöst.



Abb. 16: "Liebesskulptur" in "The Deer House".
Foto: Sara Krulwich.⁴²⁵

Auch in den Bewegungen und Choreographien, die sich auf der Bühne vollziehen, spielt Lauwers mit Erotik und Voyeurismus. Zum einen wird der Körper des Performers als Subjekt für die Phantasien anderer gezeigt, zum anderen wird gerade dadurch der Blick des Zuschauers auf ihn selbst zurück geworfen. So finden sich in allen drei Teilen der Trilogie Bewegungen bzw. Choreographien mit eindeutig *sexueller Konnotation*. Im „Lobster Shop“ gibt es beispielsweise eine minutenlange Szene, in der sich Salmans

⁴²⁴ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.104.

⁴²⁵ Isherwood, Charles: *Grazing in Dark Woods of the Human Soul*. New York Times. 7.10.2010. Online unter: <http://theater.nytimes.com/2010/10/08/theater/reviews/08deer.html>. Letzter Zugriff: 27.1.2011.

und Nastys Körper in verschiedenen sexuellen Stellungen bzw. Posen miteinander zu verbinden scheinen. Zum Teil wird hier recht explizit Geschlechtsverkehr oder oraler Verkehr angedeutet. In ihren Umklammerungen und komplizierten, beinahe sportlich anmutenden Stellungen wirken sie wie Körperskulpturen, die sich durch den Raum bewegen. Ihre Bewegungen, bei denen man nicht sicher ist, ob sie als Choreographie bzw. Tanz bezeichnet werden können, bleiben dennoch stets auf gewisse Weise abstrakt bzw. abstrahiert.

Auch im „Deer House“ gibt es eine ähnliche Szene gleich zu Beginn, als Inge und Misha das offensichtlich vorausgegangene Sport Training durch eine Massage, gegenseitiges Berühren und Entkleiden sowie das Andeuten von oralem Verkehr „ausklingen“ lassen. In beiden Szenen scheint es, als ob die Darsteller die Aktion explizit ausstellen würden und ihre Blicke ins Publikum immer wieder ausdrücken wollten: Wir sind uns völlig bewusst, dass ihr uns seht.

In eine eher humoristische Richtung geht schließlich Mishas Verkörperung von Isabellas erogener Zone in „Isabella’s Room“: Während Isabella und Alexander sich im Buchgeschäft kennen lernen und das Lied „Song for the beautiful people“ gesungen wird, beginnt Misha am ganzen Körper zu zittern und zu vibrieren. Es ist, als ob Mishas Bewegungen die Spannung bzw. die flirrende Luft zwischen Isabella und Alexander, die einander dicht gegenüber sitzen, verkörpern.

4.5. Raum

4.5.1. Das Entstehen von (Grenz-) Bildern auf der Bühne

Jan Lauwers’ Zugang zum Theater ist, wie man auch in der aktuellen Trilogie sehen kann, ein stark visueller. Wie Paul Demets beschreibt, sind seine Arbeiten mit der Needcompany auf visueller Ebene stets besonders ausdrucksstark und intensiv.⁴²⁶ Nicht nur durch die von ihm entworfenen Bühnenbilder und die Arbeit mit dem Raum, sondern auch in der Art und Weise, wie er inszeniert und wie er mit seinen Darstellern Bilder auf der Bühne kreiert, wird Lauwers’ Hintergrund als bildender Künstler spürbar.

⁴²⁶ Vgl. Demets: *Another Kind of Reality. Jan Lauwers’ Theatre Work*. a.a.O., 2007. S.35.

Lauwers, der ursprünglich aus der bildenden Kunst kommt und in Gent an der Kunstakademie Malerei studierte bevor er mit dem Epigonentheater im Bereich der Performance und des Theaters zu arbeiten begann, ist auch heute noch neben seinem Theaterschaffen als Künstler tätig. Sein künstlerisches Werk umfasst Zeichnungen und Bilder, dreidimensionale Objekte sowie Installationen und Video Arbeiten. 2007 wurde es in der umfassenden Ausstellung „Restlessness“ im BOZAR (Centre for Fine Arts) in Brüssel gezeigt. Seine Kunstwerke setzen sich – ähnlich wie seine Theaterarbeiten – vor allem mit dem Körper, der Sexualität, dem Verhältnis zwischen Mann und Frau sowie mit Gewalt und Tod auseinander. In neueren Arbeiten erkennt man darüber hinaus auch deutlich eine intensive Auseinandersetzung mit Gesichtern und Masken: Eine Vielzahl an Zeichnungen und Bildern zeigt Emotionen, die sich in Gesichtern widerspiegeln.⁴²⁷ Das Sujet des lachenden und weinenden Gesichts lässt dadurch auch auf einen Zusammenhang mit der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie schließen. Wie dieses Beispiel zeigt, steht Lauwers' künstlerisches Schaffen oftmals in direktem Bezug zu seinen Theater Arbeiten – und umgekehrt.

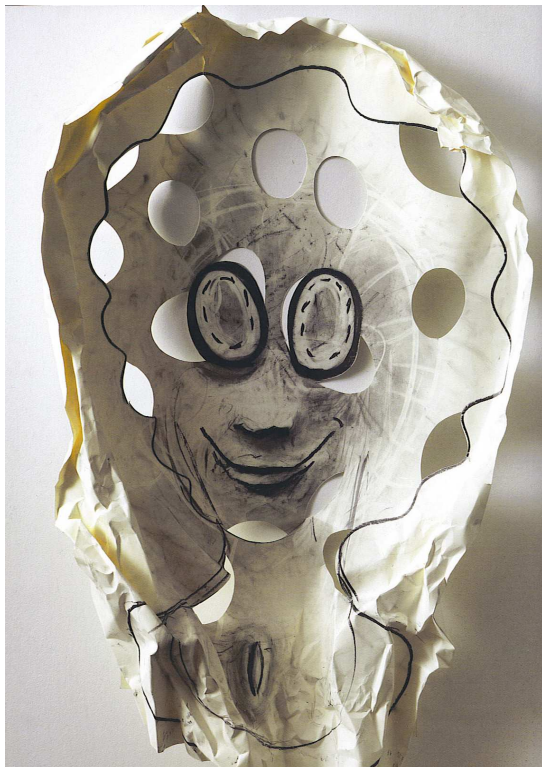


Abb. 17: "Happy Face 1",
The Draughtsman's Room, 2006,
Graphit auf Papier, 92 x 57cm.
Foto: Miel Verhasselt.⁴²⁸



Abb. 18: "Sad Face 2" (ANDY),
2006, verschiedene Materialien,
160 x 100 x 150cm.
Foto: Miel Verhasselt.⁴²⁹

⁴²⁷ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.10- 156.

⁴²⁸ Ebenda. S.18.

In den letzten Jahren setzte er auch im Grenzbereich zwischen Kunst und Theater verschiedene Projekte um. So schuf er etwa unter dem Titel „Deconstructions“ eine Installation für das BOZAR in Brüssel und das Haus der Kunst in München, bei der aus Versatzstücken ein ganzes Haus mit mehreren Etagen aufgebaut wurde, um anschließend eine Performance mit Musik darin zu inszenieren. Wie Lauwers selbst beschrieben hat, gab ihm hier die nicht-theatrale Umgebung des Museums ein gewisses Gefühl der Freiheit:

“I put my own art work in the house and I invite some performers to join me. Then we do a performance in the house. It was art, it was theatre, it was performance. And because it was in a museum, it didn't have the same prison-like feeling as in a theatre. [...] During the live performances, people came to watch, went away and came back and some people stayed for hours. They made their own decision to stay, in complete freedom. And this freedom is very important. Art is always about freedom.”⁴³⁰



Abb. 19: Installation "Deconstructions".
Foto: Needcompany.⁴³¹

Auch in seinen Theaterarbeiten versucht Lauwers Bilder auf der Bühne umzusetzen. Die Tableaus, die er aus den einzelnen Komponenten Raum, Körper, Bewegung, Licht, Tanz und Musik auf der Szene zusammensetzt, sind stets von einer großen Direktheit und Ausdruckskraft geprägt und zeugen dennoch zugleich von Poesie und

⁴²⁹ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.116.

⁴³⁰ Obrist: „*My thinking on Art is all about Time*“. a.a.O., 2008. S.16.

⁴³¹ Lauwers & Needcompany: *Needcompany Homepage*. a.a.O. Letzter Zugriff am: 27.1.2011.

Zerbrechlichkeit. Der Eindruck eines formalen bzw. ästhetisierten Aufführungsstils, der in vielen Texten bzw. Kritiken beschrieben wird, entsteht dabei nicht nur durch den reduzierten, geradezu minimalistisch erscheinenden Raum, sondern auch durch die klare Strukturierung desselben und die exakt inszenierten Bewegungen und Aktionen in ihm. Wie Lehmann es nach einem Gespräch mit Lauwers anlässlich der Wiener Festwochen 2001 beschrieben hat, erscheint in den Aufführungen der Needcompany nichts überflüssig: Jedes Detail trägt zur ästhetischen Logik bei.⁴³²

Lauwers will den Zuschauer – wie Rudi Laermans veranschaulicht – mit puren, einfachen Bildern konfrontieren.⁴³³ Das Bild wird dabei zu einem Medium, das dem gesprochenen Wort nicht untergeordnet ist, sondern als eine gleichberechtigte Ausdrucksform fungiert. Dabei werden die Bilder in den Arbeiten der Needcompany niemals nur als reine Illustration eingesetzt, sondern prallen mitunter auch auf die Ideen, die sie repräsentieren, oder stehen der Erzählung entgegen. Jürgen Pieters spricht von einer neuen, autonomen Bedeutungsstruktur, die der Aufführung durch die Bilder hinzugefügt wird.⁴³⁴

Ein Begriff, den Lauwers selbst im Zusammenhang mit dem Erzeugen von Bildern auf der Bühne häufig verwendet, ist die „*Dematerialisierung*“: Er bezeichnete damit das Konstruieren eines Bildes aus von einander losgelösten Komponenten, durch deren Zusammenspiel ein besonders starkes Bild auf der Bühne entstehen soll. 1998 nannte Lauwers in einem Gespräch mit Martin Bergelt als Beispiel dafür eine sehr bekannte Szene aus „*Snakesong/Le Désir*“, die er selbst als einen der stärksten Momente seiner gesamten Theaterarbeit bezeichnet⁴³⁵: die Konstruktion der Glaspyramide.

Das Bild, das Lauwers damals kreierte, setzt sich aus mehreren Aktionen, die parallel zu einander ablaufen, zusammen: Zum einen sehen wir die Darstellerin Ina Geerts, die hinter einem Mikrofon eine Passage aus Huysmans „*À Rebours*“ vorliest: Die Hauptfigur Des Esseintes kauft sich eine Schildkröte als Beistelltisch, um sie mit Edelsteinen zu verzieren. Gleichzeitig beobachten wir, wie Carlotta Sagna vorne am Bühnenrand eine Pyramide aus verschiedenförmigen Glasgefäßen und Glasplatten

⁴³² Vgl. Lehmann: *Ein Gespräch mit Jan Lauwers von Hans-Thies Lehmann*. a.a.O., 2001. S. 140.

⁴³³ Vgl. Laermans: *The Essential Theatre of Needcompany*. a.a.O., 2007. S.212.

⁴³⁴ Vgl. Pieters: *Rough Play at the Limits of Thought*. a.a.O., 2007. S.218f.

⁴³⁵ Vgl. Bergelt: *The Snakesong Trilogy*. a.a.O., 1998. S. 90.

aufbaut: Ebene für Ebene stellt sie neben und über einander unterschiedliche Glasgefäße auf und verbindet sie mit dünnen Glasplatten. Ihre Bewegungen sind ruhig und konzentriert. Der Zuschauer merkt, wie instabil und zerbrechlich das Gebilde ist, das auf der Bühne immer höher wird. Er hört Inas Worte und beobachtet gleichzeitig das Errichten der Glaspypyramide. Das Geschehen wird nicht nur vom Zuschauer sondern auch von Viviane De Muynck und Mil Seghers auf der Bühne verfolgt.



Abb. 20: „Dematerialisierung“: Die Glaspypyramide in „Snakesong/Le Désir“ (1996).
Foto: Wonge Bergmann.⁴³⁶

Obwohl die Erzählung und die Konstruktion der Glaspypyramide in keinem direkten Zusammenhang zu einander stehen oder sich gegenseitig illustrieren, scheinen Wort und Bild einander zu überlagern. Wie Jürgen Pieters beschreibt, ergibt sich zwischen Wort und Bild, zwischen der Stille und der Bewegung, eine große Spannung.⁴³⁷

Ab einem gewissen Moment werden die parallel zu einander ablaufenden Aktionen – die Rede von Ina, das Bauen der Pyramide durch Carlotta und das Zuschauen von Viviane und Mil – eins. Diesen Vorgang bezeichnet Lauwers als „Dematerialisierung“:

⁴³⁶ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. a.a.O., 2007. S.7.

⁴³⁷ Vgl. Pieters: *Rough Play at the Limits of Thought*. a.a.O., 2007. S.227f.

Die verschiedenen Tätigkeiten lösen sich aus ihren ursprünglichen Bedeutungszusammenhängen und bilden ein neues Ganzes. Dadurch entsteht – so Lauwers – ein starkes Bild, das dem Zuschauer in Erinnerung bleibt.⁴³⁸

Wie Lehmann beschreibt, hat Lauwers hier speziell über die Materialität der Personen und Gegenstände auf der Bühne einen magischen Moment geschaffen:

„Der Körper, die verletzbare Haut, das zerbrechliche Glas, die unsichere Balance, die Verbindung von fragiler Schönheit und Gefährdung, die reale Situation der auch voyeuristischen Beobachtung – diese Wirklichkeit zwischen Zeichen und Physis, Konzept und Spiel ist in keiner anderen Kunstform herzustellen, nicht in Literatur, nicht im Film, nicht in einer Installation.“⁴³⁹

Lehmann spricht in Zusammenhang mit dieser Szene von einer szenischen Figuration aus menschlichen, räumlichen und klanglichen Signifikanten, die auf der Bühne verstreut sind und erst durch den Zuschauer zusammengesetzt werden. Er bezeichnet diese zwischen Poesie, Theater und Installation angesiedelten Momente in Lauwers' Arbeiten als „scenic poetry“ bzw. „szenisches Gedicht“.⁴⁴⁰

Lauwers selbst verwendet dafür immer wieder den Begriff der „Grenzbilder“ („border-images“) und bezeichnet damit Bilder, die in den Köpfen der Zuschauer zu arbeiten beginnen sollen und sich in ihr Gedächtnis einprägen. In einem Gespräch mit Hans Ulrich Obrist über die „Sad Face/Happy Face“ Trilogie konkretisierte er diese Idee:

“What is an image?” Everything is an image. What do you say when you see a painting? Is that an image? When it starts to work in your memory, then it is an image. The moment you leave a theatre or a museum, what do you remember? That's the only valuable thing. I needed another name for it. A border-image.”⁴⁴¹

Auch in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie gibt es Szenen, in denen Lauwers so genannte „Grenzbilder“ auf der Bühne entstehen lässt, indem er einzelnen Komponenten zu einem neuen Ganzen zusammensetzt. So etwa während jener Szene im „Deer House“, in der Viviane den leblosen Körper ihrer Tochter Inge hält und um sie trauert, während im Hintergrund der Bühne ein ganzes „Ballett“ aus sich drehenden Hirschskulpturen entsteht. Begleitet von dem Lied „Surprised and full of love“ beginnen die Darsteller – allen voran Grace – im hinteren Bereich der Bühne aus den Geweihen und Körpern der Hirsche Skulpturen aufzutürmen, zusammenzubinden und

⁴³⁸ Vgl. Bergelt: *The Snakesong Trilogy*. a.a.O., 1998. S. 90.

⁴³⁹ Lehmann: *Détachement. Zum Spiel bei Jan Lauwers*. a.a.O., 2008. S.154f.

⁴⁴⁰ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.200f.

⁴⁴¹ Obrist: *“My thinking on Art is all about Time”*. a.a.O., 2008. S.15.

in einander zu verschachteln. Die Hirsche werden zu unwirklichen Fabelwesen, die – auf fahrbaren Wagen montiert – an Seilen über die Bühne gezogen werden.



Abb. 21: Grenzbilder: Das "Hirsch Ballett" in "The Deer House".
Foto: Maarten Vanden Abeele.⁴⁴²

Aus den Drehungen der fahrenden Skulpturen und des Klaviers, das ebenfalls über die Bühne geschoben wird, sowie aus den Bewegungen der Darsteller, die zum Teil selbst Hirschteile um ihre Körper tragen, entsteht ein regelrechtes Ballett, ein sich drehendes Karussell, das die Szene zwischen Viviane und ihrer Tochter Inge begleitet. Obwohl die beiden Ebenen nicht direkt mit einander in Zusammenhang stehen, setzen sie sich vor den Augen des Zuschauers zu einem neuen Ganzen zusammen und lassen dadurch ein starkes Bild entstehen.

4.5.2. Bühnen-Ästhetik

In Lauwers' Bühnen-Ästhetik lassen sich stets auch Einflüsse der bildenden Kunst erkennen. „From Rembrandt to Beuys.“⁴⁴³, wie Lauwers es formulierte.

Laut Luk Van den Dries gehören zu diesen Einflüssen auf der einen Seite vor allem Künstler der Arte Povera, wie Jannis Kounellis, die Lauwers durch die Einfachheit des Materials inspirierten, und auf der anderen Seite Installationen und Performances von *Joseph Beuys*.⁴⁴⁴ Dessen Arbeiten waren – wie Lauwers selbst immer wieder betont – ein wesentlicher Impuls für ihn, als er Ende der 70er Jahre begann, in die Welt des Theaters einzutauchen:

⁴⁴² Lauwers & Needcompany: *Needcompany Homepage*. a.a.O. Letzter Zugriff: 27.1.2011.

⁴⁴³ Obrist: *“My thinking on Art is all about Time”*. a.a.O., 2008. S.14.

⁴⁴⁴ Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.61.

„At the ICC [Internationaal Cultureel Centrum] in Antwerp I saw a performance by Joseph Beuys and it made a huge impression on me. It was through Beuys' stories that I ended up in the theatre.“⁴⁴⁵

Wie er 2007 anlässlich eines Gesprächs zu seiner Ausstellung „Restlessness“ beschrieb, handelte es sich damals um eine Performance, in der Beuys Fett von einer Wand wischte und deren dunkle, bedrückende Stimmung Lauwers sofort faszinierte.⁴⁴⁶

Auch in Zusammenhang mit der Bühnenästhetik in den aktuellen Arbeiten der Needcompany stellen Rezensenten immer wieder Verbindungen zu Beuys' Werken her. So unter anderem Christine Dössel, die in der Süddeutschen Zeitung über die Uraufführung von „The Deer House“ im August 2008 schrieb, dass die Bühne mit weißen Reh Torsos aus Gummi bedeckt war, die den Skulpturen von Beuys ähnelten.⁴⁴⁷



Abb. 22: "Animal Pyramid"
von Bruce Nauman, 1989.
Foto: Bruce Nauman.⁴⁴⁸



Abb. 23: Hirschkörper
aus "The Deer House".
Foto: Maarten Vanden Abeele.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Lauwers: *Jan Lauwers*. Homepage des Kaaiteaters Brüssel. a.a.O. Letzter Zugriff: 14.9.2010.

⁴⁴⁶ Vgl. Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.158.

⁴⁴⁷ Vgl. Dössel, Christine: *The Unbearable Lightness of Being*. Zeitungsartikel. Süddeutsche Zeitung. 4.8.2008. Online unter: http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?session=54162&a=r&id=11018&t=EN&r=1057.txt. Letzter Zugriff: 13.9.2010.

⁴⁴⁸ Homepage des Hamburger Bahnhofs – Museum für Gegenwart Berlin. Online unter: <http://www.smb.museum/smb/hbf/text.php?id=96&lang=de>. Letzter Zugriff: 27.1.2011.

⁴⁴⁹ Lauwers & Needcompany: *Needcompany Homepage*. a.a.O. Letzter Zugriff: 27.1.2011.

Laut meiner eigenen Einschätzung zeigt sich in diesem speziellen Fall an Hand der Hirsch Körper vor allem eine Verbindung zum US-amerikanischen Installations- und Performance Künstler *Bruce Nauman*, den Lauwers selbst 1997 in der Fernsehdokumentation „Neugier und Risiko“ von Christoph Rüter als einen Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen bezeichnet hat.⁴⁵⁰ Nauman hat 1989 eine Skulptur mit dem Titel „Animal Pyramid“ geschaffen, bei der er aus Schaumstoff gefertigte Tierkörper – vor allem von Hirschen oder Rehen – zu einer Pyramide aufstapelte. Die Form und Beschaffenheit der Reh Körper weist bei Nauman bis ins Detail eine erstaunliche Ähnlichkeit zu Lauwers’ Hirsch Torsos in „The Deer House“ auf (Abb. 22 und 23), wodurch die Vermutung nahe liegt, dass Lauwers diese Skulptur kannte und von ihr inspiriert wurde.

In seiner Skulptur „Animal Pyramid“ entzieht Nauman die Tiere ihrem natürlichen Umfeld sowie ihrer natürlichen Körperhaltung und positioniert sie in einer Formation, die geradezu menschlich erscheint. Auch in Lauwers’ „Deer House“ werden die Hirsch Torsos in Kombination mit den Körpern der Darsteller zu Skulpturen oder werden gegen Ende des Stückes zu einem Berg von Tierkörpern aufgeschichtet. Sowohl bei Lauwers als auch bei Nauman vermitteln die stummen Tierkörper eine mythische Dimension, die – wie Lehmann beschreibt – charakteristisch für den Umgang mit dem Tierkörper im postdramatischen Theater ist.⁴⁵¹ Durchaus möglich, dass auch Nauman in seinem künstlerischen Schaffen wiederum von Beuys inspiriert war, in dessen Arbeiten das Sujet des Hirsches ebenfalls wiederholt auftaucht.

Ein weiterer wesentlicher Einfluss auf Lauwers aus dem Bereich der Bildenden Kunst ist – wie er selbst wiederholt erwähnte – *Marcel Duchamp*: „I cannot make a set without the history, given by Duchamp. He is so important for me as an artist.“⁴⁵²

Auch aus anderen Kunstrichtungen bezog Lauwers wichtige Inspirationen für sein Theaterschaffen: Einerseits natürlich aus der Performance Art, wobei er hier vor allem den belgischen Performance Künstler *Michael Laub* explizit erwähnte, andererseits aus der Literatur, hier vor allem aus Werken von *James Joyce*, wie er 2007 beschrieb:

⁴⁵⁰ Vgl. Rüter: *Neugier und Risiko*. a.a.O. Ausstrahlung: 18.11.1997.

⁴⁵¹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.387.

⁴⁵² Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.63.

„I know for certain that James Joyce influenced my ideas about art more than anybody else. In my opinion his *Ulysses* is one of the most powerful ‘border images’ of the last century, even if it is a book.“⁴⁵³ Auch hier verwendet Lauwers wieder den Begriff der “border-images” bzw. “Grenzbilder“, der im vorausgegangenen Kapitel bereits erläutert wurde.

Wie bereits erwähnt, arbeitet Lauwers in seinen Bühnenbildern stets mit einem klaren, stark *reduzierten bzw. abstrahierten Raum*, in dem alle Details auf einander abgestimmt sind und nichts überflüssig erscheint. Auf die Reduktion der Bühnenelemente und Requisiten kam Lauwers auch 2007 in einem Gespräch mit Jérôme Sans zu sprechen:

„My theatre work was described as visual from the outset, even though there was next to no set. [...] If we needed a prop, it had to be absolutely essential and of the highest quality. And that is still the case. Any scenery must be autonomous and interesting close-up.“⁴⁵⁴

Auf Grund dieser Reduktion auf einige wenige, wesentliche Bühnenelemente wird Lauwers’ Ästhetik seit jeher gerne als „formal“ bezeichnet. Er selbst konnte mit diesem Begriff, wie er in einem Gespräch zu den Wiener Festwochen 2001 erwähnte, anfangs nicht besonders viel anfangen:

„Als ich damals anfing, Theater zu machen, sagten die Leute immer, meine Sachen seien sehr formal und visuell, also mehr bildende Kunst. Ich war ziemlich verwirrt, weil ich selbst das ganz anders sah. Es war doch ganz einfach Theater: schwarze Box, kaum Bühnenbild, und es wurde gespielt. Später verstand ich: Man sagte das, weil bei mir auf der Bühne alles ausgewählt war, alles stellt das Resultat einer Wahl, einer Entscheidung dar. Und das ist wahr: Ich will tatsächlich über jede Einzelheit, eine Farbe, die Gegenstände, die Raumaufteilung (das „spacing“) selbst entscheiden und nicht mit einem Bühnenbildner arbeiten, dem ich nur allgemein angebe, „mach irgendwie dies und das“.“⁴⁵⁵

Wie Lauwers auch in diesem Zitat erwähnt, ist die Raumaufteilung, das „spacing“, ein sehr zentrales Element seiner Bühnenarbeit. Die Bühne ist visuell stets sehr exakt strukturiert und in verschiedene *Zonen* eingeteilt, in denen den verschiedenen Ausdrucksformen – oft parallel zu einander – Raum gegeben wird. So gibt es etwa in allen drei Stücken der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie freie Flächen, die vor allem für Szenen mit großer Bewegung und Tanz verwendet werden. Der Raum wird durch einzelne Bühnenelemente – wie etwa die Ausstellungstische in „Isabella’s Room“, die geometrischen Formen im „Lobster Shop“ und die fahrbaren Podeste bzw. Wände im „Deer House“ – strukturiert. Diese Elemente werden als Flächen oder Sitzgelegenheiten bespielt und dienen als Zentren für die gespielten Szenen und Dialoge der Darsteller. Durch die Positionierung der Mikrofone – oftmals entlang der Rampe und an den Seiten der Bühne – werden Bereiche für die Erzählerfigur(en) geschaffen, sowie für Lieder,

⁴⁵³ Lauwers/Sans: *Restlessness*. a.a.O., 2007. S.7.

⁴⁵⁴ Ebenda. S.163.

⁴⁵⁵ Lehmann: *Ein Gespräch mit Jan Lauwers von Hans-Thies Lehmann*. a.a.O., 2001. S. 142.

Live-Musik und andere Aktionen, auf die die Aufmerksamkeit des Zuschauers explizit gerichtet werden soll.

In allen drei Teilen der Trilogie wird der Raum von einzelnen Bühnenbildelementen dominiert, die auf unterschiedliche Weise als *Kunstobjekte* gesehen werden können: In „Isabella`s Room“ sind es die afrikanischen Objekte der Sammlung von Felix Lauwers, die auf der Szene ausgestellt sind. Im „Lobster Shop“ verwendet Lauwers weiße, geometrische Formen auf der Bühne, die wie Bausteine über einander zu Skulpturen aufgetürmt sind und als „Fragmente eines Ganzen“ interpretiert werden können. Wie Primož Jesenko beschreibt, wird dadurch die Dekonstruktion der Handlung auch auf bildlicher Ebene nachempfunden.⁴⁵⁶



Abb. 24: Hirschkörper und Geweihe als Bühnenbild Elemente in "The Deer House".
Foto: Maarten Vanden Abeele.⁴⁵⁷

Im letzten Teil der Trilogie, dem „Deer House“, sind es schließlich die weichen Hirschkörper aus Gummi, die die Bühne bedecken und als Kunstobjekte (bzw.

⁴⁵⁶ Vgl. Jesenko: *Narration in a society of multiple truths*. a.a.O., 2007. S.160.

⁴⁵⁷ Lauwers & Needcompany: *Needcompany Homepage*. a.a.O. Letzter Zugriff: 27.1.2011.

„künstliche Objekte“) gesehen werden können. Sie werden im Laufe des Stückes auf unterschiedliche Weise bespielt: Geweihe, die wie Skelette an der Rückwand hängen. Hirschteile, die auf den Köpfen getragen werden oder zum Tanzen umgehängt bzw. umgebunden werden. Hirschkörper, die aus dem Schnürboden herunterfallen oder zu Skulpturen zusammengebaut werden. Aufgetürmt und in einander verschachtelt werden sie auf Wagen in einem regelrechten „Ballett“ über die Bühne gezogen. Am Ende des Stückes wird – ähnlich einem Ritual – ein Weihnachtsmahl aus Hirschkörpern auf dem Podest in der Mitte der Bühne aufgetürmt.

Entscheidend sind für Lauwers` Bühnen-Ästhetik jedoch nicht nur die Bühnenbild Elemente selbst, sondern eine Vielzahl an Komponenten, die sich auf visueller Ebene zu einem „komplexen Ganzen“ zusammensetzen: Gesten, Farben, Lichtstrukturen, die Materialität der Dinge, die Kostüme und natürlich der Raum sowie die Körper, die sich darin bewegen. Lehmann bezeichnet Lauwers` Arbeiten daher als „eine neue Art der Alchimie“, in der sämtliche Bühnenmittel zu einer poetischen Sprache zusammentreten.⁴⁵⁸

Die *Materialität der Dinge*, die hier erwähnt wurde, spielt seit jeher eine bedeutende Rolle in den Produktionen der Needcompany. Die Hinwendung zur Oberflächen Beschaffenheit und Materialität der Gegenstände auf der Bühne – wie Holz, Eisen, Tuch usw. – gilt als ein generelles Merkmal des postdramatischen Theaters. Die Gegenstände gewinnen auf der Bühne – wie Lehmann schreibt – eine bemerkenswerte taktile Qualität und Intensität, von der nicht leicht zu erklären ist, wie sie entsteht.⁴⁵⁹

Auch Lauwers spielt in seinen Stücken seit jeher mit verschiedenen Materialitäten auf der Bühne. So etwa in der Shakespeare Bearbeitung „Needcompany`s Macbeth“, in der er die Materialien Eis und Blut der Nacktheit des menschlichen Körpers gegenüber stellt. In „Snakesong/Le Désir“ wird das Glas, das zu einer Pyramide aufgestapelt wird, in seiner Transparenz und Zerbrechlichkeit explizit als Material ausgestellt.

Auch in „The Deer House“ experimentiert Lauwers mit der Materialität der Gegenstände auf der Bühne: Durch das weiche Material der Gummi Hirsche und

⁴⁵⁸ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.199f.

⁴⁵⁹ Vgl. Ebenda. S.121.

Elfenohren, aber auch durch die Haarteile und Fellapplikationen der Kostüme wird eine Verbindung zur Märchenwelt hergestellt.

Im Umbau zwischen dem Handlungsstrang der Schauspieler Truppe und dem des Hirschhauses werden die Stellwände mit den Regalen voller Handtücher und Trainingsanzüge, die die Kulisse des Umkleideraumes gebildet hatten, umgedreht. Ihre Rückseiten sind mit Hirschgeweihen aus Gummi behangen, die aus dem gleichen Material gefertigt sind wie die Vielzahl an Hirsch Torsos, die im hinteren Bereich der Bühne aufgestapelt sind.

Der Wechsel zwischen den Kostümen der beiden Handlungsebenen wird als Vorgang des Sich Verkleidens offen gezeigt. Die Darsteller legen ihre Trainingsanzüge ab und finden auf einer – auf der Bühne sichtbar platzierten – Kleiderstange ihre Kostüme für den zweiten Teil der Aufführung vor: Plastikohren, die an Elfen erinnern, Fellkostüme, Haarteile, transparente Stoffe und asymmetrische Schnitte verweisen auf einen märchenhaften, irrealen Hintergrund. Auch Teile der Hirschköpfe und Geweihe werden von den Darstellern zu Kostüm Elementen umfunktioniert und um den Kopf bzw. den Körper gebunden. Das Auflegen von Haarteilen auf die anderen Darsteller wird zu einem rituellen Vorgang, während dem sich die Darsteller zu einer Art „Liebesskulptur“ gruppieren. Die Felle an den Kostümen scheinen darüber hinaus die tierische Ebene, die Welt der Fabelwesen und Instinkte zu betonen. Die Verwandlung wird hier als ein wiederkehrendes Sujet in Lauwers` Arbeiten gezeigt.

4.5.3. Neue Medien

Ein Element der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie, das in dieser Arbeit bisher nur gestreift wurde, ist der Umgang mit neuen Medien wie Video Projektion oder Live-Kamera.

Wie Lehmann erläutert, zeichnet sich das postdramatische Theater durch einen sehr vielfältigen Einsatz der neuen Medien aus: Manche Regisseure – wie etwa auch Lauwers – greifen nur vereinzelt auf neue Medien Technologien zurück, ohne dass dadurch ihr Stil entscheidend definiert wird. In anderen postdramatischen

Aufführungsformen hingegen werden die neuen Medien exzessiv eingesetzt oder es werden Elemente ihrer Ästhetik für die Formsprache des Theaters weiterentwickelt.⁴⁶⁰

Auch außerhalb seiner Theater Arbeiten hat sich Lauwers seit einigen Jahren vermehrt mit dem Medium des Films auseinandergesetzt und 2002 unter dem Titel „Goldfish Game“ seinen ersten Film mit Spielfilmlänge gedreht. Lauwers' Filmschaffen ist mit seinen Theater Arbeiten eng verbunden, da auch in seinen Filmen einige der Needcompany Darsteller zu sehen sind und oftmals ähnliche Themen wie in seinen Bühnen Stücken behandelt werden. Wie Robrecht Vanderbeeken beschreibt, entwickelt Lauwers in seinen Filmen – im Unterschied zu seiner Theaterarbeit – zumeist lineare Handlungsverläufe. Darüber hinaus scheinen sich die Schauspieler hier mehr auf einander zu beziehen, indem sie nicht offen aus der fiktiven Handlung aussteigen. Anders als auf der Bühne zeigen sie nicht, dass sie sich der theatralen/filmischen Situation und der Beobachtung durch den Zuschauer bewusst sind.⁴⁶¹

In „Isabella's Room“ und „The Lobster Shop“ hat Lauwers das Medium Film als zusätzliche Ausdrucksform in die Polyphonie der eingesetzten „Sprachen“ mit eingebaut. Es wird als gleichberechtigte Ausdrucksform zu Text, Spiel, Tanz, Musik und Raum eingesetzt. Während im „Lobster Shop“ Video Projektionen auf einer Leinwand eingespielt werden, arbeitet Lauwers in „Isabella's Room“ mit dem Einsatz einer Live-Kamera, die die Objekte auf einem der Ausstellungstische filmt und in vergrößerter Form auf einen Bildschirm überträgt.

Die Filmsequenzen, die Lauwers im „Lobster Shop“ in Form von *Video Projektionen* zeigt, sind zum Teil bereits zuvor im Rahmen von Installationen verwendet worden. So etwa das Video „C-Song“, das 2003 für eine Installation entstanden ist und im „Lobster Shop“ Jef's Tod am Strand zeigt. Aus dem spielerischen Kampf zwischen Jef und einem zweiten Buben wird rasch bitterer Ernst, als Jef nach einem Schlag auf den Kopf nicht mehr aufsteht. Neben den beiden Buben stehen ihre Väter, die zuschauen, aber nicht eingreifen. Während einer der Buben von Lauwers' Sohn Victor gespielt wird, werden die Väter von Hans-Petter Dahl und Jan Lauwers selbst verkörpert. Auf akustischer

⁴⁶⁰ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.424.

⁴⁶¹ Vgl. Vanderbeeken, Robrecht: *Needcompany & C-Songs. Films with Sea-Legs*. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare*. Ghent: Academia Press, 2007. S.249.

Ebene vermischen sich die Schläge und Ausrufe der beiden Buben mit dem beruhigenden Rauschen der Wellen sowie einem schrillen, elektronischen Geräusch, das als Teil eines Liedes parallel dazu eingespielt wird.

Auch eine Reihe anderer, kurzer Film Sequenzen wird in den Verlauf des Stückes eingebaut, wobei sich alle mit dem wiederkehrenden Sujet des Meeres auseinander setzen. Robrecht Vanderbeeken vergleicht den Rhythmus, der durch das Wiederkehren der Video Einspielungen im „Lobster Shop“ entsteht, daher auch mit der Brandung des Meeres.⁴⁶² Die Filmsequenzen tragen einerseits zur Strukturierung der Aufführung bei und bilden andererseits Pausen bzw. mögliche Wendepunkte innerhalb des Stückverlaufs.⁴⁶³ Darüber hinaus wird durch die Video Einspielungen ein Seitenblick auf jene Ereignisse möglich, die der Bühne entschwunden sind bzw. sich vor oder nach der gezeigten Handlung zugetragen haben. Es wird sozusagen ein Fenster zu jenen Ereignissen geöffnet, die sich außerhalb des Bühnenraums abspielen.

Gleichzeitig wird ein direkter Bezug zu diesen Ereignissen hergestellt, indem die Darsteller auf der Bühne in einen *Dialog* mit den gezeigten Bildern eintreten.⁴⁶⁴ Sie versammeln sich vor der Leinwand, schauen sich das Video gemeinsam an und reagieren durch Kommentare auf das Gezeigte. So etwa während des Videos „C-Song“, als die Darsteller im Dunkeln auf dem Boden liegen und nur Jef beleuchtet auf einem kleinen Podest am rechten Rand der Bühne steht. Die Darsteller begleiten das Video durch ihren Gesang, der sich über das schrille, elektronische Geräusch, das zu hören ist, legt. Sowohl der Ton des Videos als auch die Musik werden lauter, so dass die Darsteller regelrecht dagegen anschreien müssen, um weiterhin gehört zu werden.

In anderen Fällen setzt das Video im „Lobster Shop“ eine Aktion, die sich auf der Bühne abspielt, im Film fort: Es entsteht ein *Chiasmus aus Filmischem und Szenischem*. So zum Beispiel als Axel zu seiner Frau sagt „This is no longer grief, Theresa,“⁴⁶⁵ und sich die Hände vors Gesicht hält. Im Hintergrund setzt in diesem Moment das Video ein, das Axel allein am Strand zeigt, während er sich mit der gleichen Geste die Hände vors Gesicht hält. Dadurch wird der Übergang zwischen den zweidimensionalen Bildern

⁴⁶² Vgl. Vanderbeeken: *Needcompany & C-Songs*. a.a.O., 2007. S.248.

⁴⁶³ Vgl. Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.25.

⁴⁶⁴ Vgl. Vanderbeeken: *Needcompany & C-Songs*. a.a.O., 2007. S.248.

⁴⁶⁵ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.82.

und dem Live-Geschehen auf der Bühne fließend: Die Bilder werden ebenso wie die Live-Aktionen nicht nur *gezeigt* sondern regelrecht „*aufgeführt*“, wie Andy Lavender beschreibt. Durch die gleichzeitige Koexistenz von Screen und Bühne entsteht eine für den Zuschauer mitreißende Unmittelbarkeit.⁴⁶⁶

In „Isabella’s Room“ arbeitet Lauwers an Stelle von Video Projektionen mit dem Einsatz einer *Live-Kamera*. Er selbst sitzt neben einem Tisch voller Ausstellungsobjekte am rechten Bühnenrand und positioniert im Verlauf des Stückes immer wieder neue Objekte unter einer Kamera, die die Bilder in vergrößerter Form auf einen Bildschirm überträgt. Lauwers bringt die Objekte dadurch näher an den Zuschauer heran und gibt ihm die Möglichkeit, auf Details der Objekte zu fokussieren. Die Live Kamera verweist dabei auch auf die kleine Kamera in Isabellas Auge, die – obwohl sie blind ist – Bilder direkt in ihr Gehirn projizieren kann.

Wie im Fall der Video Projektionen im „Lobster Shop“ interagieren die Darsteller auch hier mit den gezeigten Bildern: Als Isabella zum wiederholten Mal ihr Feuerzeug verlegt hat, positioniert Lauwers es unter der Kamera und stupst es mit einer kleinen Vogelfigur, die er in der Hand hält, an. Sobald Isabella das vergrößerte Bild ihres Feuerzeugs bzw. des Vogels auf dem Screen bemerkt, reagiert sie erfreut und erstaunt auf das Gezeigte und spielt den Bildschirm direkt an.

4.5.4. Verräumlichte Dramaturgie: Das Spiel mit Raum und Fläche

In den Arbeiten der Needcompany ist das Spiel *mit* dem Raum gleichermaßen bedeutend wie das Spiel *im* Raum. Wie in vielen postdramatischen Darstellungsformen wird auch in den Needcompany Produktionen ein neues Verhältnis zum Raum erkundet.⁴⁶⁷ Der Theaterraum selbst wird thematisiert, indem die theatrale Situation durch das Spiel der Performer, die sich nicht hinter einer durchgehenden Rolle verstecken, stets mit ausgestellt wird.

⁴⁶⁶ Vgl. Lavender, Andy: *Mise en Scène, Hypermediacy and the Sensorium*. In: Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel [Hrsg.] *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2006. S.55f.

⁴⁶⁷ Vgl. Deck/Sieburg: *Paradoxien des Zuschauens*. a.a.O., 2008. S.15.

Die Strukturierung des Raums bzw. die Anordnung der Aktionen im Raum spielt dabei eine bedeutende Rolle. Wie bereits erwähnt, gibt es stets mehrere klar strukturierte Zonen, in denen sich das Geschehen auf der Bühne abspielt. An Stelle eines einzigen homogenen Bühnenbereichs entstehen – so Lehmann – mehrere „Felder“, die abwechselnd oder synchron bespielt werden und durch Licht bzw. Gegenstände markiert sind. So wird der Spiel-Raum im Verlauf der Aufführung von Moment zu Moment immer wieder neu definiert.⁴⁶⁸

Lauwers' Zugang zum Raum ist dabei ein dezentralisierter: Die Randbereiche der Bühne erscheinen gleichermaßen bedeutend wie das Zentrum derselben. Dies brachte Lauwers auch in einem Gespräch mit Hans Ulrich Obrist anlässlich der Uraufführung der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie zum Ausdruck: „I try to make the centre and the off-centre the same. The centre and the off-centre are equally important. You can always choose between different actions at the same time.“⁴⁶⁹

In der Trilogie werden die Randbereiche der Bühne sowohl für einige Szenen der Handlung genutzt als auch als „Aufenthaltort“ jener Darsteller, die momentan nicht im Zentrum des Geschehens stehen: Während sie ihre Mitspieler vom Rand der Bühne aus beobachten, sind sie gerade noch sichtbar und spielen – wie Luk Van den Dries es formuliert – mit dem Eindruck, sie könnten im nächsten Moment bereits verschwunden sein. Indem sie die Randbereiche immer wieder verlassen, um die Bühne zu kreuzen oder einen Teil der Geschichte im Zentrum der Bühne zu erzählen, und gleich darauf wieder an den Rand der Bühne zurückkehren, entsteht, laut Van den Dries, für den Zuschauer ein „Nachbild“ der Figur, eine wage Impression, die im Bewusstsein des Zuschauers zurückbleibt.⁴⁷⁰

Darüber hinaus finden aber auch sehr zentrale Teile der Handlung außerhalb des Bühnenzentrums in den Randbereichen statt: So etwa eine Vielzahl an Szenen zwischen Salman und Nasty im „Lobster Shop“, ebenso wie jene Sequenzen, in denen Jef seinen Schmerz am Rande der Bühne durch sein Solo am Klavier zum Ausdruck bringt.

Die Tatsache, dass in Lauwers' Arbeiten alle Bereiche der Bühne gleichermaßen bedeutend sind und in ihnen – oftmals simultan – verschiedenartige theatrale

⁴⁶⁸ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.296.

⁴⁶⁹ Obrist: „*My thinking on Art is all about Time*“. a.a.O., 2008. S.15.

⁴⁷⁰ Vgl. Van den Dries: *Rubens Never Used Green*. a.a.O., 2007. S.65.

Ausdrucksformen zum Einsatz kommen, bezeichnet Hans-Thies Lehmann als ein Stilmittel, das sowohl im postdramatischen Theater als auch in der Malerei vielfach zur Anwendung kommt. Als Beispiel dafür nennt er die „Wimmel-Bilder“ von Breughel, in denen durch die fehlende Trennung von „Haupt- und Nebensache, Zentrum und Peripherie“ keine „Zuspitzung und Zentrierung der dramatischen Handlung“ stattfindet.⁴⁷¹

Die Positionierung der Darsteller innerhalb der einzelnen Zonen der Bühne, die in den Arbeiten der Needcompany oftmals so spontan und willkürlich wirkt, ist in Wahrheit genau abgestimmt und gehorcht einer dramaturgischen Funktion: Über die Anordnung der einzelnen Aktionen sowie über die Distanz und Nähe der Darsteller zu einander werden die Beziehungen, Machtkämpfe und Konflikte zwischen den Figuren auf einer abstrahierten Ebene zum Ausdruck gebracht. Christel Weiler verwendet dafür den Begriff der „verräumlichten Dramaturgie“.⁴⁷² Wie Klaas Tindemans beschreibt, äußert sich dies auch in der permanenten Suche der einzelnen Darsteller nach der „richtigen“ Position auf der Bühne: „The actors are constantly looking for their position, not the place with the best light, but the place where they relate to their fellow actors in the ‚right‘ way.“⁴⁷³

Bereits in den früheren Produktionen der Needcompany hat sich die Truppe intensiv mit der Verdeutlichung der Beziehungen und Verhältnisse zwischen den Figuren auf räumlicher Ebene auseinander gesetzt. Speziell in den Shakespeare Bearbeitungen wurden durch die Positionierung im Raum, die Abstände der Figuren zu einander, die Bewegungsabläufe, mit denen die Bühne gekreuzt wurde und die Exponiertheit einzelner Figuren Machtverhältnisse zum Ausdruck gebracht.

Auch in der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie finden sich einige Beispiele für den Einsatz dieser verräumlichten Dramaturgie: So etwa als Alexander in „Isabella’s Room“ von seinen Erlebnissen direkt nach der Atombombe in Hiroshima berichtet. Wie er erzählt, stieß er damals auf eine halb verbrannte japanische Frau, die ihn ob seiner hellen Haare voller Hass „weißhaariger Teufel“ nannte. „[...] und dann hob ich einen Stein auf und

⁴⁷¹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.148.

⁴⁷² Weiler, Christel: *Die Belgier kommen – Phantasien zwischen Tanz, Performance und Trivialästhetik: Liebe, Tod und Eule. Neue Stücke von Jan Fabre, Jan Lauwers und Anne Teresa de Keersmaeker in Wien und Frankfurt*. In: *Theater heute* 1991. No. 8. Berlin: Friedrich, 1991. S. 28.

⁴⁷³ Tindemans: *Exercises in Regicide*. a.a.O., 2007. S.106f.

zertrümmerte damit ihren Schädel“,⁴⁷⁴ schildert Alexander, während sich alle anderen Darsteller auf der Bühne von ihm entfernen. Sie bewegen sich als geschlossene Gruppe in den hinteren Bereich der Bühne, als ob sie Abstand zu Alexander gewinnen wollten.

Auch während Franks Begräbnis entsteht eine Distanz zwischen der Gruppe und Frank als individuellem Individuum: Während Frank am linken Bühnenrand beim Mischpult steht und sich zur Musik von Ziggy Stardusts „Rock`n`Roll suicide“ gehen lässt, stehen die anderen Darsteller im rechten Bereich der Bühne in deutlicher Distanz zu ihm und beobachten ihn. Für einen kurzen Moment erscheint Frank – wie bei einem herkömmlichen Begräbnis – als Verstorbener, der den Trauergästen gegenüber steht. Doch bereits im nächsten Augenblick wird diese gewohnte „Rollenverteilung“ aufgelöst und die Darsteller verbinden sich mit einander zu einer ausgelassenen Party, einer „Jam Session“ zur Musik von David Bowie, die sowohl die Lebenden als auch die Toten mit einschließt.

Wie Karel Vanhaesebrouck aufzeigt, ergibt sich – bei aller Vielfalt der Spielmöglichkeiten, die durch die Einteilung der Bühne in mehrere, gleichermaßen bedeutende Zonen und das simultane Bespielen derselben entsteht – aber auch die Gefahr, dass der Zuschauer durch die Vielzahl an Vorgängen, die er niemals alle gleichzeitig erfassen kann, den Fokus verliert.⁴⁷⁵ Der Zuschauer ist dazu gezwungen, selbst zu entscheiden, worauf er seine Aufmerksamkeit richtet, und wird darin dennoch – auf eine ihm unbewusste Weise – von Lauwers gelenkt:

Lauwers setzt die verschiedenen Schauplätze der Handlung durch *Blickregie* und den *Wechsel des Schwerpunkts* in einen direkten Bezug zu einander. Die einzelnen Ebenen, die simultan zu einander ablaufen, werden von ihm geschickt arrangiert und auf einander abgestimmt. Wie Jan Deck und Angelika Sieburg schreiben, „organisiert der Raum die Blicke“, macht etwas sichtbar oder unsichtbar.⁴⁷⁶ Allein über die Schwerpunkte des Lichts, des Tons, der Bewegung sowie über die Blicke der beobachtenden Darsteller auf der Bühne wird der Fokus des Zuschauers gelenkt.

Laut Lehmann dienen vor allem die eben erwähnten Blicke der Mitspieler als ein wesentliches Organisationsprinzip: Analog zur Blickregie in klassischen Gemälden

⁴⁷⁴ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.41.

⁴⁷⁵ Vgl. Vanhaesebrouck: *Jan Lauwers' Bouillabaisse*. a.a.O., 2007. S.286.

⁴⁷⁶ Vgl. Deck/Sieburg: *Paradoxien des Zuschauens*. a.a.O., 2008. S.16.

entsteht auch in Lauwers' Arbeiten durch die Blickrichtung der anwesenden Figuren eine eigentümliche Fokussierung auf die beobachtete Aktion. Durch die Blicke auf der Bühne bzw. im Gemälde wird der „Seh-Weg“ des Betrachters gewissermaßen vorgezeichnet. Das Beobachten der Szene – das Zuschauen – wird somit zum konstitutiven Element des Spiels.⁴⁷⁷

Der Zuschauer hat während den Aufführungen der Needcompany oftmals das Gefühl, wie in einem Film durch das Mittel der Montage bzw. des Schnitts zwischen den Parallelsequenzen hin und her geführt zu werden. Lauwers hat das Filmische, den Filmblick geschickt ins Theater übertragen und die „*szenische Montage*“ – wie Lehmann sie bezeichnet – über Jahre hinweg in seinen Arbeiten weiterentwickelt.⁴⁷⁸ Auch in den aktuellen Stücken wie der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie setzt Lauwers die „szenische Montage“ als eine Dramaturgie des Fokus-Wechsels ein. Darüber hinaus werden durch sie auch das Tempo und die Vielseitigkeit des Assoziationsvermögens auf Seiten des Zuschauers gefördert.⁴⁷⁹

Trotz der von Lauwers eingesetzten Blickregie ist es am Ende der Zuschauer selbst, der die Schnitte (mit)vollzieht und sich entscheidet, worauf er seinen Blick richtet. Er kann sich von der Blickregie lenken lassen, oder aber sich entscheiden, abzuschweifen und „das Detail außerhalb des Fokus ins Auge zu fassen, es mindestens mit zu sehen“, wie Lehmann es formuliert.⁴⁸⁰ Der Zuschauer wird dadurch zu einem Mitspieler, der die vielfältigen Reize und Informationen der Bühne konstruktiv verarbeiten und verknüpfen muss, so Erika Fischer-Lichte.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.296f.

⁴⁷⁸ Vgl. Lehmann: *Détachement. Zum Spiel bei Jan Lauwers*. a.a.O., 2008. S.160.

⁴⁷⁹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.110.

⁴⁸⁰ Vgl. Ebenda. S.296f.

⁴⁸¹ Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. a.a.O., 2005. S.209.

5. CONCLUSIO: DER ERWEITERTE RAUM

Nicht nur in den Arbeiten der Needcompany sondern in einer Vielzahl an postdramatischen Darstellungsformen kommt dem Zuschauer eine *neue, aktive Rolle* zu: Angesichts der Tatsache, dass das zentrale Merkmal des Theaters seine Live-Situation und somit das gemeinsame Teilen von Raum und Zeit zwischen Darsteller und Zuschauer ist, wird die Beziehung zwischen Publikum und Bühne im postdramatischen Theater neu ausgelotet.

Der Zuschauer wird mehr und mehr ins Zentrum der Aufführung gerückt und aus der Geborgenheit seiner passiven Rolle als Rezipient gerissen⁴⁸²: Er nimmt nicht länger eine rein beobachtende Position ein, sondern wird in das Geschehen auf der Bühne involviert, indem er die Aufführung aus ihren Einzelteilen selbst zusammensetzen muss. Diese Entwicklung ist – wie Jan Deck und Angelika Sieburg schreiben – bereits seit Brechts epischem Theater zu beobachten. Bereits damals wurde das Ideal eines „aktiven Zuschauers“ proklamiert, der Distanz zum Geschehen auf der Bühne herstellt und es wach bzw. kritisch betrachtet und hinterfragt.⁴⁸³

In den Arbeiten der Needcompany wird diese Aktivität des Zuschauers vor allem durch die *Intermedialität* herausgefordert, mit der die verschiedenen Ausdrucksformen wie Sprache, Schauspiel, Tanz, Musik, Raum und neue Medien mit einander verbunden werden. Das Geschehen auf der Bühne springt kontinuierlich zwischen verschiedenen Ausdrucksformen hin und her, wobei die Handlung innerhalb einer Szene oftmals in einer Form begonnen und in einer anderen fortgesetzt wird. Dabei werden die einzelnen Medien oft durch die „Sprache“ bzw. Darstellungsform eines anderen Mediums erweitert: Die unterschiedlichen Ausdrucksformen beeinflussen sich gegenseitig, wodurch einerseits fließende Übergänge und Überlappungen und andererseits bewusst eingesetzte Leerstellen entstehen.

Dadurch, dass die Handlung nicht durchgängig sondern auf verschiedenen Ebenen und durch unterschiedliche Ausdrucksformen erzählt wird, wird der Zuschauer dazu herausgefordert, das Geschehen auf der Bühne neu zusammenzusetzen: Er wird dazu

⁴⁸² Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.189.

⁴⁸³ Vgl. Deck/Sieburg: *Paradoxien des Zuschauens*. a.a.O., 2008. S.7.

angehalten, die einzelnen Szenen, Bilder und Bedeutungen, die auf der Bühne entstehen, vor seinem inneren Auge neu zu arrangieren und die Lücken durch die eigene Vorstellungskraft zu füllen: Lücken innerhalb der Handlung, innerhalb der Beziehungen der Figuren zu einander, innerhalb des Textes, aber auch innerhalb der Bedeutungsebenen, Bilder und Assoziationen, die durch die Aktionen auf der Bühne hervorgerufen werden. Dem Zuschauer wird durch die unterschiedlichen Sprachen und theatralen Ausdrucksformen, die in den Arbeiten der Needcompany kombiniert werden, ein großes Maß an Übersetzungs- und Transformationsleistung abverlangt.

Neben der Intermedialität stellt auch die *Simultaneität* in den Needcompany Produktionen eine Herausforderung für den Zuschauer dar: Durch die Gleichzeitigkeit mehrerer Aktionen auf der Bühne sowie das Spiel mit multiplen Sinneswahrnehmungen und der Überforderung des Publikums durch eine Vielzahl an Reizen wird eine ausschnitthafte Wahrnehmung für den Zuschauer unvermeidlich. Er kann nicht alle Aktionen auf der Bühne gleichzeitig wahrnehmen und muss daher von Moment zu Moment entscheiden, worauf er seine Aufmerksamkeit richtet. Der Rezipient wird dazu herausgefordert, auszuwählen, seinen Blick zwischen verschiedenen Eindrücken hin und her wandern zu lassen, zu kombinieren und die gegebenen Informationen selbst zusammenzusetzen.

Diese Anforderung an den Zuschauer wird durch die *Fragmentierung* der Handlung und das Spiel mit mehreren Wahrheiten bzw. Varianten ein- und desselben Ereignisses weiter verstärkt: An Stelle einer linearen Handlung, der das Publikum mit Leichtigkeit folgen kann, tritt eine Vielzahl an Brüchen, Unterbrechungen, Lücken und mitunter auch Widersprüchlichkeiten. Der Zuschauer stößt auf Teile eines Puzzles, die ihn dazu anhalten, Zusammenhänge herzustellen und die Handlung in seiner Vorstellungskraft weiterzuspinnen.

Die Involviertheit des Zuschauers in das Geschehen auf der Bühne wird in den Arbeiten der Needcompany auch über eine möglichst *direkte, unmittelbare Kommunikation* mit dem Publikum erzielt.

Dazu trägt u.a. der *offene Schauspielstil* bei, den Lauwers mit seiner Truppe entwickelt hat und der von Lehmann mit dem Begriff „Détachment“ treffend beschrieben wurde: Der Darsteller steigt immer wieder bewusst aus seiner Rolle aus und bleibt stets hinter

seiner Maske spürbar. Anstelle der Repräsentation einer fiktiven Rolle und Handlung tritt die Präsenz des Darstellers selbst. Ohne den Schutz der Rolle zeigt sich der Schauspieler in seiner ganzen Verletzlichkeit bzw. Nacktheit auf der Bühne, wie Lauwers 2009 anlässlich eines Gesprächs zu den Aufführungen der Trilogie am Wiener Burgtheater meinte:

„Ich kann verstehen, dass sich Schauspieler schützen wollen. Ich habe diese Mauer aber niedergerissen. Wir versuchen, auf der Bühne so nackt wie möglich zu sein. Ich will meine Darsteller dazu anregen, mit ihrem eigenen Leben zu spielen.“⁴⁸⁴

Diese neue Position des Schauspielers, der im postdramatischen Theater – wie Lehmann schreibt – „weniger Spieler einer Rolle, als Darsteller seiner eigenen Wirklichkeit“⁴⁸⁵ ist, hat auch direkten Einfluss auf die neue Rolle des Zuschauers: Durch die Distanz zwischen Darsteller und Rolle entsteht beim Zuschauer oftmals ein geringerer Grad an Identifikation mit den Figuren auf der Bühne als im klassischen Theater, wodurch eine gewisse Distanz zum Geschehen auf der Bühne bestehen bleibt. Gleichzeitig wird durch den Eindruck der Privatheit bzw. Ungezwungenheit, mit dem die Darsteller auf der Szene bewusst spielen, ein Gefühl der Vertrautheit bzw. Verbundenheit mit den Darstellern (nicht ihren Rollen) auf Seiten des Zuschauers evoziert.

Darüber hinaus wird der Zuschauer oftmals direkt angesprochen: durch eine Erzählung, ein Lied, frontales Vorlesen auf der Bühne, das Lächeln eines Darstellers oder die Adressierung eines Textes an das Publikum. Diese Kontaktaufnahme mit dem Publikum stellt in den Arbeiten der Needcompany ebenso wie der offene Schauspielstil einen wesentlichen Teil der unmittelbaren Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum dar.

Die Kommunikation mit dem Publikum wird auch nach der Premiere des jeweiligen Stückes während den folgenden Aufführungsserien immer wieder hinterfragt und mitunter neu definiert, wie Lauwers selbst beschreibt. 1998 erwähnte er in diesem Zusammenhang die Uraufführung von „Snakesong/Le Pouvoir“, die in München zunächst keinen Applaus beim Publikum hervorrief und danach innerhalb der Truppe

⁴⁸⁴ Schmitzberger, Judith: *Möglichst nackt auf der Bühne. Theatermacher Jan Lauwers im Dialog mit der Burg*. Zeitungskritik. Kurier. 20.10.2009. S.30.

⁴⁸⁵ Lehmann, Hans-Thies: *Vom Zuschauer*. In: Deck, Jan/Sieburg, Angelika: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: Transcript, 2008. S.22f.

immer wieder in Hinblick auf ihre „Kommunizierbarkeit“ mit dem Publikum diskutiert wurde:

„Ich fragte mich, ob dieses Stück wirklich nicht kommunizierbar sei, oder ob die vorübergehende Sprach- und Regungslosigkeit des Publikums nicht positiv als Fesselung zu verstehen sei. Wir hatten danach in der Company heftige Diskussionen und änderten nach ungefähr 50 Vorstellungen von „Le Pouvoir“ einige Kleinigkeiten. Es genügt schon, dass Viviane am Ende für ein oder zwei Sekunden ins Publikum schaute und lächelte. Dieses kurze Lächeln wirkte wie eine Befreiung, eine emotionale Entlastung, die einen enormen Beifall ermöglichte. Dieselbe Vorstellung, komplett verändert durch ein einziges kleines Lächeln. Das ist frappierend und zeigt, welche Illusionskräfte im Kommunikationsvorgang Theater wirken.“⁴⁸⁶

Neben dem Schauspielstil und der direkten Adressierung des Zuschauers tragen auch das *Vermitteln von Emotionen* über die Ausdrucksformen Musik, Gesang und Tanz sowie das Spiel mit der *Erwartungshaltung* des Zuschauers zur unmittelbaren Kommunikation zwischen Bühne und Auditorium bei. Das Publikum wird von Lauwers immer wieder aufs Neue in ein Spiel mit seiner eigenen Erwartungshaltung verwickelt: Lauwers gibt dem Zuschauer oftmals ein Handlungskonstrukt vor, an dem er sich ein Stück weit festhalten kann, nur um es ihm im nächsten Augenblick wieder zu entziehen. Laut Lehmann ist es genau diese *Selbsterfahrung*, die dem Zuschauer im postdramatischen Theater geboten wird: Er kann sich auf das Spiel einlassen und sein eigenes Verhalten, seinen Willen oder Unwillen, seine Fähigkeit oder Unfähigkeit überprüfen.⁴⁸⁷

Durch die genannten Punkte der Intermedialität, der Simultaneität, der Fragmentierung und der unmittelbaren Kommunikation mit dem Zuschauer entstehen auf Seiten des Publikums ein hoher Grad der Involviertheit und ein Gefühl, in das Geschehen auf der Bühne miteinbezogen zu sein. Der Zuschauer ist durch das Verbinden der einzelnen Ebenen und das Füllen der Lücken in seiner Vorstellungskraft aktiv am realen Theatermoment beteiligt und wird zu einem „Koproduzenten“ der Aufführung⁴⁸⁸, wie Lehmann es formuliert. Die Ungewissheit des Zuschauers, worauf er seine Aufmerksamkeit richten soll, wird dabei zu einem wesentlichen Element: Bereits der Akt, sich auf dieses oder jenes Element zu konzentrieren, wird zu einer Entscheidung des Zuschauers.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Bergelt: *The Snakesong Trilogy*. a.a.O., 1998. S. 90.

⁴⁸⁷ Vgl. Lehmann: *Vom Zuschauer*. a.a.O., 2008. S.22.

⁴⁸⁸ Vgl. Lehmann: *Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen*. a.a.O., 2004. S.49.

⁴⁸⁹ Vgl. Lehmann: *Vom Zuschauer*. a.a.O., 2008. S.26.

Jeder Zuschauer setzt sich die Vorstellung selbst zusammen, wodurch auf Grund der Vielzahl an Eindrücken für jeden eine unterschiedliche Aufführung entsteht. „There are as many performances as there are spectators“⁴⁹⁰, schreiben Sigrid Bousset, Frederik LeRoy und Christel Stalpaert in ihrem Vorwort zu „No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare“. Oder wie Lauwers selbst 2003 in einem Gespräch mit Erika Rundle meinte: „The audience can construct its own performance. Everybody in the audience sees something different.“⁴⁹¹

Durch das Miteinbeziehen des Zuschauers wird der theatrale Raum von der Bühne auf den Zuschauerraum ausgeweitet. Dieser umfasst nicht länger nur die Darsteller und das Geschehen auf der Bühne sondern auch das Publikum selbst. Die letzten Barrieren zwischen Bühne und Auditorium werden durch das Niederreißen der „vierten Wand“ abgeschafft, die im klassischen Theater Zuschauer und Bühne von einander trennt. Dadurch entsteht ein *gemeinsamer, quasi barrierefreier Raum*, in dem Zuschauer und Akteure mit einander verbunden sind: Sie scheinen sich auf einer Augenhöhe zu begegnen. Denn – wie schon Heiner Müller in den „Gesammelten Irrtümern“ schrieb – entsteht Theater nicht auf der Bühne selbst, sondern *zwischen* Bühne und Zuschauer.⁴⁹²

In den Arbeiten der Needcompany wird das gemeinsame Band der Theatersituation, das das Publikum mit den Darstellern verbindet und sie zu „Komplizen“⁴⁹³ macht, besonders deutlich. Zuschauer und Akteure scheinen – ganz im Sinne von Lehmanns Definition des Theaterbegriffs – durch die *gemeinsam geatmete Luft* jenes Raumes verbunden zu sein, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen.⁴⁹⁴

Es ist diese Involviertheit des Zuschauers in den realen Theatermoment und seine Aktivität, selbst zu entscheiden, worauf er seine Aufmerksamkeit richtet, durch die für ihn – so die Schlussfolgerung dieser Arbeit – ein bleibender Eindruck entsteht, der den Mehrwert bzw. das Surplus der Needcompany Aufführungen ausmacht.

⁴⁹⁰ Bousset/Le Roy/Stalpaert: *Introduction*. a.a.O., 2007. S.29.

⁴⁹¹ Lauwers, Jan. Zit. nach: Le Roy: *When Pop meets Trauma. On Needcompany's Images of Affection*. a.a.O., 2007. S.239.

⁴⁹² Vgl. Müller, Heiner. Zit. nach: Kruschkova: *Ob?scene. Einleitung*. a.a.O., 2005. S. 15.

⁴⁹³ Lehmann: *(Sich) Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne*. a.a.O., 2005. S.35.

⁴⁹⁴ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. a.a.O., 2008. S.12.

Die *Gemeinschaft aus Spielern und Zuschauern* wird gerade in einigen Szenen der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie besonders deutlich: So etwa während des Schlussmonologs in „Isabella’s Room“, als Isabella auf ihr Leben zurückblickt und dabei weder Bedauern noch Bitterkeit empfindet. Während alle Darsteller ihren Blick wie zu Beginn des Stückes frontal ins Publikum richten, bleibt nur der Tanz des Wüstenprinzen als einzige Bewegung im Raum zurück. Es ist, als ob Isabella am Ende nur die Illusion bleibt:

„Der Mann, der aus einer Lüge geboren wurde: Mein Wüsten-Prinz. Er wird immer da bleiben. Nicht wie Anna, Arthur, Alexander und Frank: gegangen. Für immer. Er ist der einzige, der noch existiert, mein Wüsten-Prinz. Selbst ohne meine Kamera sehe ich ihn kristallklar: Felix. F.E.L.I.X. Und das bedeutet „Glück“ in einer toten Sprache. Betrug und Täuschung.“⁴⁹⁵

Während Isabella spricht, ist sie den Tränen nahe, ihre Stimme überschlägt sich mehrmals. Ihr Monolog wird von der mitreißenden Melodie des „Budhanton Songs“ begleitet, in die nach und nach alle Darsteller mit einstimmen. Ihr gemeinsamer Gesang wird lauter. Völlig frontal blicken sie in den Zuschauerraum und lächeln. „We are the people who never stop. We just go on and on and on...“

Durch ihre offene und gewinnende Art kommunizieren die Darsteller direkt mit dem Zuschauer. Spätestens als Isabella während des Gesangs ihre Arme weit in Richtung Publikum öffnet, als wolle sie dieses umarmen, hat es den Anschein, als wollte sie dieses in die Gemeinschaft der Darsteller mit einbeziehen.

Fast scheint es, als würde Lauwers’ Wunsch nach Gemeinschaft, der bereits im Titel der *Needcompany* verankert ist und in vielen seiner Stücke zum zentralen Thema wird, nicht nur die Gemeinschaft der Darsteller auf der Bühne umfassen sondern noch ein Stück weiter gehen und auch das Publikum mit einschließen.

⁴⁹⁵ Lauwers: *Sad Face/Happy Face*. a.a.O., 2008. S.57.

6. LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

Lauwers, Jan: Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.

Salzburger Festspiele: Sad Face/Happy Face. Live Mitschnitt der Uraufführung der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie am 1.8.2008 bei den Salzburger Festspielen. DVD. Salzburg, 2008.

SEKUNDÄRLITERATUR

Adolphe, Jean-Marc: From Epigonen theater to Invictos. The Birth of an Artist's Theatre. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 43- 52.

Adolphe, Jean-Marc: Invictos. Die Helden sind müde. In: Wiener Festwochen: Wiener Festwochen Katalog 1992. 8. Mai – 14. Juni. Wien: Wiener Festwochen Verlag, 1992. S. 62- 63.

Auslander, Philip: From acting to performance: Essays in modernism and postmodernism. London [u.a.]: Routledge, 1997.

Banu, Georges: Portrait of the Father as a Collector. The Attraction of the Real. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 334- 340.

Behrendt, Eva: Gewaltig alte Kinder. Eine „übUNG“, another „Macbeth“ und „Der große Krieg“ auf „Het Theaterfestival“, dem flämischen Theatertreffen. In: Theater heute 2001. No. 11. Berlin: Friedrich, 2001. S. 41- 43.

Bergelt, Martin: The Snakesong Trilogy. Martin Bergelt im Gespräch mit Jan Lauwers über Theater und Tod. In: Katalog der Wiener Festwochen 1998. Wien: Wiener Festwochen, 1998. S. 88- 91.

Boenisch, Peter M.: Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance. In: Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel [Hrsg.] Intermediality in Theatre and Performance. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2006. S. 103- 116.

Bousset, Sigrid: I Can't Go On. I'll Go On. On Jan Lauwers and Melancholy. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 297- 304.

- Bousset, Sigrid/Janssens, Elke: Der Lobstershop. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S. 36- 38.
- Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007.
- Carlson, Marvin: Needcompany's King Lear and the Semiotics of Supertitles. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 188- 200.
- Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel: Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance. In: Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel [Hrsg.] Intermediality in Theatre and Performance. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2006. S.11- 25.
- Deck, Jan/Sieburg, Angelika: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: Tanscript, 2008.
- Delhalle, Nancy: Care of the Self, Denial of the World. Isabella's Myth. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 341- 352.
- Demets, Paul: Another Kind of Reality. Jan Lauwers Theatre Work. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 35- 42.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Berlin: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo- Avantgarde. Tübingen [u.a.]: Francke, 1998.
- Franke, Eckhard: Belcanto, Schrei, Arie. Eckhard Franke über neues von Heiner Goebbels und Michael Simon, Jan Lauwers und Jan Fabre im Frankfurter Theater am Turm. In: Theater heute 1992. No. 4. Berlin: Friedrich, 1992. S. 21- 23.
- Gareis, Sigrid/Kruschkova, Krassimira [Hrsg.]: Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- Harries, Martin: Isabella's Room, or Untimely Mediations. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 82- 90.

- Hauthal, Janine: On Speaking and Being Spoken. Reading on Stage and Speaking with Accents in Needcompany's Caligula. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 169- 187.
- Jans, Erwin: A Broken Community. On Needcompany. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 305- 316.
- Jans, Erwin: Das Hirschhaus. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S.48- 56.
- Jans, Erwin: Isabellas Zimmer. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S.22- 27.
- Jans, Erwin: Rastloses Suchen in den Zwischenräumen. Gesehen mit den Augen von Jan Lauwers. In: Broszat, Tilmann/Hattinger, Gottfried: Theater etcetera. München: Spielmotor München, 1997. S. 53- 57.
- Jans, Erwin: Reden über Stille. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: Theaterschrift 5 - 6. Über Dramaturgie. Brüssel: Theaterschrift, 1994. S. 44- 56.
- Jans, Erwin: Schneewittchen auf dem Pissior. Oder: Das Porträt des Künstlers als Entertainer. In: Burgtheater: Die Kunst der Unterhaltung. Needcompany spielt den Tod von Michael König. Programmheft. Wien: Burgtheater GesmbH, 2011.
- Jans, Erwin: Vorwort. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S. 8-10.
- Jesenko, Primož: Narration in a Society of Multiple Truths. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 159- 168.
- Kardos, Sandor: Wir sehen es mit trockenen Augen an und kochen unsere Suppe. Ein Gespräch mit Tom Jansen. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: Theaterschrift 1. Jenseits der Gleichgültigkeit. Brüssel: Theaterschrift, 1992. S. 136- 156.
- Kattenbelt, Chiel: Multi-, Trans- und Intermedialität: Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. In: Schoenmakers, Henri [Hrsg.]: Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 125- 131.

- Kattenbelt, Chiel: Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality. In: Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel [Hrsg.] Intermediality in Theatre and Performance. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2006. S.29- 39.
- Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang [Hrsg.]: Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld: transcript, 2005.
- Kralicek, Wolfgang: Theater des Augenblicks. Needcompany. In: Wiener Festwochen: Wiener Festwochen Katalog 1991. 11. Mai – 16. Juni. Wien: Wiener Festwochen Verlag, 1991. S. 126- 127.
- Kruschkova, Krassimira: Ob?scene. Einleitung. In: Kruschkova, Krassimira (Hrsg.): Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Vortragsreihe des Tanzquartiers Wien. Maske und Kothurn. 51. Jahrgang, Heft 1. Wien (u.a.): Böhlau, 2005. S. 9- 29.
- Kruschkova, Krassimira: Szenische Anagramme. Zum Theater der Dekonstruktion. In: Fuhrich, Edda/Haider, Hilde: Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Zusammengestellt vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien. Wien (u.a.): Böhlau, 2004. S. 229- 238.
- Kruschkova, Krassimira: Szenische Anagramme. Zum Theater der Dekonstruktion. Wien: Habilitationsschrift, 2002.
- Laermans, Rudi: The Essential Theatre of Needcompany. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 205- 217.
- Lauwers, Jan: Notwendigkeit existiert nicht mehr. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: Theaterschrift 3. Grenzverletzungen. Über Risiko, Gewalt & innere Notwendigkeit. Brüssel: Theaterschrift, 1993. S. 182- 184.
- Lauwers, Jan/Sans, Jérôme: Restlessness. Published on the occasion of the exhibition "Restlessness", Centre for Fine Arts, Brussels, March 02, 2007 - May 06, 2007. Brüssel: Mercatorfonds, 2007.
- Lavender, Andy: Mise en Scène, Hypermediacy and the Sensorium. In: Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel [Hrsg.] Intermediality in Theatre and Performance. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2006. S. 55- 65.
- Lehmann, Hans-Thies: Détachement. On Acting in Jan Lauwers' Work. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 70- 80.
- Lehmann, Hans-Thies: Détachement. Zum Spiel bei Jan Lauwers. In: Lauwers, Jan: Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Frankfurt am Main: Fischer, 2008. S. 151- 163.

- Lehmann, Hans-Thies: Ein Gespräch mit Jan Lauwers von Hans-Thies Lehmann. In: Wiener Festwochen 1951- 2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Residenz Verlag: Wien, 2001. S. 138- 145.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies: Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen. In: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny: Kunst-Stimmen. Berlin: Theater der Zeit, 2004. S. 40- 60.
- Lehmann, Hans-Thies: (Sich) Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne. In: Kruschkova, Krassimira (Hrsg.): Ob?scene.Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Vortragsreihe des Tanzquartiers Wien. Maske und Kothurn. 51. Jahrgang, Heft 1. Wien (u.a.): Böhlau, 2005. S.33- 48.
- Lehmann, Hans-Thies: Vom Zuschauer. In: Deck, Jan/Sieburg, Angelika: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: Tanscript, 2008. S. 21- 26.
- Lehmann, Hans-Thies: Zeitstrukturen/Zeitskulpturen. Zu einigen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: Theaterschrift 12. Entdeckung der Langsamkeit. Brüssel: Theaterschrift, 1997. S. 28- 46.
- Lehmann, Hans-Thies/Varapoulou, Helene: To be confirmed. In: Gareis, Siegfried/ Kruschkova, Krassimira [Hrsg.]: Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- Le Roy, Frederik: When Pop Meets Trauma. On Needcompany's Images of Affection. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare.On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 233- 247.
- Liuga, Audronis: The World of The Lobster Shop. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/ Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 150- 158.
- Nugent, Ann: Incubating James Joyce. DeaDDogsDon'tDance/DjamesDjoyceDeaD. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 273- 279.
- Obrist, Hans Ulrich: My thinking on Art is all about Time. Jan Lauwers in conversation with Hans Ulbrich Obrist. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S. 14- 17.
- Pavis, Patrice [Hrsg.]: The intercultural performance reader. London [u.a.]: Routledge, 1996.

- Pieters, Jürgen: Rough Play at the Limits of Thought. The Snakesong Trilogy by Jan Lauwers. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 218- 232.
- Pochhammer, Sabine: Fair is foul and foul is fair. Shakespeare is a Paradox. An Interview with Jan Lauwers and Klaus Reichert. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: Theaterschrift 11. Rückkehr der Klassiker. Brüssel: Theaterschrift, 1997. S. 81-111.
- Primavesi, Patrick: Stimme +/- Körper. In: Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hrsg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst. Bielefeld: Transcript, 2005. S. 165- 179.
- Röttger, Kati: Intermedialität als Bedingung von Theater: Methodische Überlegungen. In: Schoenmakers, Henri [Hrsg.]: Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 117- 123.
- Rundle, Erika: A Delicious Meal. Needcompany's Morning Song. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 267- 272.
- Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008.
- Schoenmakers, Henri [Hrsg.]: Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier LeRoy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript, 2006.
- Sörgel, Sabine: Zur Medialität des Performativen im zeitgenössischen Tanz/Theater. In: Schoenmakers, Henri [Hrsg.]: Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 319- 326.
- Sprang, Felix: Turns on the Narrative Turn. Showing and Telling in Needcompany's Early Shakespeare Productions and Isabella's Room. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 132- 149.
- Stalpaert, Christel: Beauty as a Weapon against the Unbearable Cruelty of Being in Needcompany's King Lear. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 119- 131.

- Stalpaert, Christel: On Art and Life as Roundabout Paths to Death. Melancholia, Desire and History in Isabella's Room. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 317- 333.
- Stolhofer, Michael: Advanced Theatre. Programmheft der Sommerszene 1999. Salzburg: Szene, 1999.
- Stolhofer, Michael: Tanz → Theater → Musik. Programmheft der Sommerszene 2003. Salzburg: Szene, 2003.
- Stromberg, Tom: Jan Lauwers' Feiern des Lebens. In: Lauwers, Jan: Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Frankfurt am Main: Fischer, 2008. S. 7- 12.
- Tindemans, Klaas: Exercises in Regicide. Dramaturgy and Space in Needcompany's Versions of Shakespeare. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 101- 118.
- Truong, Nicolas: One must imagine Einstein Happy. The Lobster Shop as Postmodernity's Mega-Shop. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 91- 96.
- Van Campenhout, Elke: Look at what their bodies do to your system! In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 280- 285.
- Van den Dries, Luk: Rubens Never Used Green. Affective Shifts in the Work of Jan Lauwers. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 53- 69.
- Vanderbeeken, Robrecht: Needcompany & C-Songs. Films with Sea-Legs. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 248- 257.
- Vanhaesebrouck, Karel: Jan Lauwers' Bouillabaisse. Isabella's Room Between Musicality and Narrativity. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 286- 292.
- Van Kerkhoven, Marianne: Fliegen. Ein Gespräch mit Viviane De Muynck. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: Theaterschrift 7. Der Schauspieler. Brüssel: Theaterschrift, 1994. S. 172- 192.

- Van Kerkhoven, Marianne: Mit dem Risiko spielen, die Grenze zu überschreiten. Ein Gespräch mit Jansen & De Pauw. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: Theaterschrift 3. Grenzverletzungen. Über Risiko, Gewalt & innere Notwendigkeit. Brüssel: Theaterschrift, 1993. S. 152- 170.
- Van Kerkhoven, Marianne: The Elements of Jan Lauwers' Shakespeare Adaptions. In: Van Kerkhoven, Marianne [Hrsg.]: Theaterschrift 11. Rückkehr der Klassiker. Brüssel: Theaterschrift, 1997. S. 112- 129.
- Vuylsteke Vanfleteren, Katrien: "Art is Always Politics". A Lacanian Reading of Lauwers' Newsletters. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 353- 363.
- Weiler, Christel: Die Belgier kommen – Phantasien zwischen Tanz, Performance und Trivialästhetik: Liebe, Tod und Eule. Neue Stücke von Jan Fabre, Jan Lauwers und Anne Teresa de Keersmaecker in Wien und Frankfurt. In: Theater heute 1991. No. 8. Berlin: Friedrich, 1991. S. 28- 31.
- Wesemann, Arnd: On the Photos of Maarten Vanden Abeele. In: Bousset, Sigrid/LeRoy, Frederik/Stalpaert, Christel: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Gent: Academia Press, 2007. S. 258- 262.
- Wiener Festwochen: Antonius und Cleopatra. In: Wiener Festwochen: Wiener Festwochen Katalog 1992. 8. Mai – 14. Juni. Wien: Wiener Festwochen Verlag, 1992. S. 65.
- Wiener Festwochen: SCHADE/schade. Ein Solo von Tom Jansen und Jan Lauwers. In: Wiener Festwochen: Wiener Festwochen Katalog 1993. Das volle Programm. Wien: Wiener Festwochen Verlag, 1993. S. 100f.
- Wiener Festwochen: Orfeo. Walter Hus und Jan Lauwers über Orfeo. In: Wiener Festwochen: Wiener Festwochen Katalog 1993. Das volle Programm. Wien: Wiener Festwochen Verlag, 1993. S. 24- 27.

ZEITUNGSARTIKEL

- Dössel, Christine: The Unbearable Lightness of Being. Zeitungsartikel. Süddeutsche Zeitung. 4.8.2008. Online unter: http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?session=54162&a=r&id=11018&t=EN&r=1057.txt. Letzter Zugriff: 13.9.2010.
- Dultz, Sabine: Der Reichtum des Theaters: Jan Lauwers Lebens-Trilogie. Zeitungskritik zu den Salzburger Festspielen 2008. Münchner Merkur. 4.8.2008.
- Flieher, Bernhard: Irre Trauer im Angesicht des Todes. Zeitungskritik zu „Das Hirschhaus“ bei den Salzburger Festspielen. Salzburger Nachrichten. 30.7.2008.

- Gaul, Bernhard: Zwischen Luik, Liège und Lüttich. Zeitungsartikel. Kurier. 28.4.2010.
- Isherwood, Charles: Grazing in Dark Woods of the Human Soul. New York Times. 7.10.2010. Online unter: <http://theater.nytimes.com/2010/10/08/theater/reviews/08deer.html>. Letzter Zugriff: 27.1.2011.
- Mayer, Norbert: Trauerarbeit bis zur Schmerzgrenze. Zeitungskritik zu den Salzburger Festspielen 2008. Die Presse. 3.8.2008.
- Michalzik, Peter: Der Schuss des Fotografen. Zeitungskritik zu den Salzburger Festspielen 2008. Frankfurter Rundschau. 4.8.2008.
- Salzburger Nachrichten: Sad Face/Happy Face- Trilogie auf der Pernerinsel. Zeitungskritik zu den Salzburger Festspielen 2008. Salzburger Nachrichten. 3.8.2008.
- Schmitzberger, Judith: Möglichst nackt auf der Bühne. Theatermacher Jan Lauwers im Dialog mit der Burg. Zeitungskritik. Kurier. 20.10.2009.
- Schmitzberger, Judith: Wo weiche Hirschgeweihe vom Himmel fallen. Zeitungskritik zu den Salzburger Festspielen 2008. Kurier. 3.8.2008.

LEXIKA

- Beck, Wolfgang/Brauneck, Manfred (Hrsg.): Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 422ff.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2005. S. 90ff, S. 159ff, S. 208f, S. 231- 234, S. 245- 248, S. 274- 278, S. 377ff, S. 397ff.
- Homberger, Dietrich: Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 212f.
- Meyer-Dinkgräfe, Daniel [Hrsg.]: Who's who in contemporary world theatre. London [u.a.]: Routledge, 2000.
- Schweikle, Günther und Irmgard: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990. S. 453.
- Von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001. S. 364f, S. 756, S. 803.

VIDEO

Lauwers, Jan: Goldfish Game. A film by Jan Lauwers. DVD. Brüssel: De Filmfabriek und Needcompany, 2002.

Rüter, Christoph: Neugier und Risiko. Das Berliner Hebbel-Theater und seine europäischen Partner. VHS. Arte, Ausstrahlung: 18.11.1997.

INTERNETQUELLEN

Lambrecht, Luk: Radical between heart and reason: Jan Lauwers and Needcompany. BAM- Flemish institute for visual, audiovisual and media art.
Online unter: <http://www.bamart.be/pages/detail/en/1181>. Letzter Zugriff: 15.10.2010.

Lauwers, Jan: Jan Lauwers. Homepage des Kaaitheater Brüssel. 2008.
Online unter: <http://www.kaaitheater.com/page.jsp?id=219&lang=en>.
Letzter Zugriff: 14.9.2010.

Lauwers, Jan: Sad Face/Happy Face. Homepage Needcompany.
Online unter: http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=x. Letzter Zugriff: 24.1.2011.

Lauwers, Jan & Needcompany: Isabella's Room.
Online unter: http://www.needcompany.org/pdf/dossiers/IR_Persdossier_EN_Januari2009.pdf. Letzter Zugriff: 17.1.2011.

Lauwers, Jan & Needcompany: The Deer House.
Online unter: http://pds10.egloos.com/pds/200809/29/55/The_Deer_House_.pdf.
Letzter Zugriff: 27.12.2010.

Lauwers, Jan & Needcompany: The Lobster Shop.
Online unter: http://www.needcompany.org/pdf/dossiers/LS_Persdossier_EN_aug2009.pdf. Letzter Zugriff: 25.11.2010.

7. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Großes Maß an Energie und Bewegung in "Need to Know", 1987.....	44
Foto: Ryckeboer, Corneel Maria. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Ghent: Academia Press, 2007. S. 6.	
Abb. 2: Pop Ästhetik in "Images of Affection", 2002.....	53
Foto: Vanden Abeele, Maarten. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Ghent: Academia Press, 2007. S. 232.	
Abb. 3 „Drei Geschichten über das Wesen des Menschen“	57
Foto: Vanassche, Eveline. Needcompany Homepage. Online unter: http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=q&t=EN&session=20557# . Letzter Zugriff: 27.1.2011.	
Abb. 4: Viviane De Muynck als Isabella	65
Foto: Vanden Abeele, Maarten. Needcompany Homepage. Online unter: http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=q&t=EN&session=20557# . Letzter Zugriff: 27.1.2011.	
Abb. 5: Szene aus dem Lobster Shop, Salman als "Hummer-Mann"	70
Foto: Vanassche, Eveline. Needcompany Homepage. Online unter: http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=q&t=EN&session=20557# . Letzter Zugriff: 27.1.2011.	
Abb. 6: Menschlichkeit und Entmenschlichung	71
Foto: Vanassche, Eveline. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S. 43.	
Abb. 7: Sehnsucht nach Gemeinschaft in "The Deer House"	75
Foto: Vanden Abeele, Maarten. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S. 44f.	
Abb. 8: Grace Ellen Barkey als "Tee-Trinkerin" in "No Comment", 2003.....	88
Foto: Vanden Abeele, Maarten. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Ghent: Academia Press, 2007. S. 1.	
Abb. 9: Rituelle Ebene: Das Lied "Anna's Funeral" in "Isabella's Room"	116
Foto Vanden Abeele, Maarten. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Ghent: Academia Press, 2007. S. 304.	
Abb. 10: Ausgelassenheit während des "Barking Songs" in "Isabella's Room".....	122
Foto: Vanassche, Eveline. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Ghent: Academia Press, 2007. S. 395f.	
Abb. 11: Die Toten auf den Schaukelpferden in "Julius Caesar", 1990.....	129
Foto: Bisaerts, Mark. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Ghent: Academia Press, 2007. S. 217.	

- Abb. 12: Tanzszene in "Isabella's Room" 141
 Foto: Vanden Abeele, Maarten. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S. 27.
- Abb. 13: Theresas Tanz in "The Lobster Shop" 142
 Foto: Vanassche, Eveline. In: Salzburger Festspiele: Jan Lauwers & Needcompany. Sad Face/Happy Face. Drei Geschichten über das Wesen des Menschen. Programmheft. Salzburg: Salzburger Festspielfonds, 2008. S.32f.
- Abb. 14: Entblößte Körper als Spiel mit dem voyeuristischen Zuschauerblick. 144
 Foto: Vanden Abeele, Maarten. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Ghent: Academia Press, 2007. S.393.
- Abb. 15: Ausstellen des menschlichen Körpers. Inge in "The Deer House". 146
 Foto: Vanden Abeele, Maarten. Needcompany Homepage. Online unter: http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=q&t=EN&session=20557#. Letzter Zugriff: 27.1.2011.
- Abb. 16: "Liebesskulptur" in "The Deer House". 148
 Foto: Krulwich, Sara. In: Isherwood, Charles: Grazing in Dark Woods of the Human Soul. New York Times. 7.10.2010. Online unter: <http://theater.nytimes.com/2010/10/08/theater/reviews/08deer.html>. Letzter Zugriff: 27.1.2011.
- Abb. 17: "Happy Face 1", The Draughtsman's Room, 2006, Graphit auf Papier 150
 Foto: Verhasselt, Miel. In: Lauwers, Jan/Sans, Jérôme: Restlessness. Published on the occasion of the exhibition "Restlessness", Centre for Fine Arts, Brussels, March 02, 2007 - May 06, 2007. Brüssel: Mercatorfonds, 2007.
- Abb. 18: "Sad Face 2" (ANDY), 2006, verschiedene Materialien..... 150
 Foto: Verhasselt, Miel. In: Lauwers, Jan/Sans, Jérôme: Restlessness. Published on the occasion of the exhibition "Restlessness", Centre for Fine Arts, Brussels, March 02, 2007 - May 06, 2007. Brüssel: Mercatorfonds, 2007.
- Abb. 19: Installation "Deconstructions" 151
 Foto: Needcompany. Needcompany Homepage. Online unter: http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=q&t=EN&session=20557#. Letzter Zugriff: 27.1.2011.
- Abb. 20: „Dematerialisierung“: Die Glaspyramide in „Snakesong/Le Désir“ 153
 Foto: Bergmann, Wonge. In: Bousset/Le Roy/Stalpaert: No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. Ghent: Academia Press, 2007. S.7.
- Abb. 21: Grenzbilder: Das "Hirsch Ballett" in "The Deer House". 155
 Foto: Vanden Abeele, Maarten. Needcompany Homepage. Online unter: http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=q&t=EN&session=20557#. Letzter Zugriff: 27.1.2011.

- Abb. 22: "Animal Pyramid"156
 Foto: Nauman, Bruce. Homepage des Hamburger Bahnhofs –
 Museum für Gegenwart Berlin.
 Online unter: <http://www.smb.museum/smb/hbf/text.php?id=96&lang=de>.
 Letzter Zugriff: 27.1.2011.
- Abb. 23: Hirschkörper156
 Foto: Vanden Abeele, Maarten. Needcompany Homepage. Online unter:
http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=q&t=EN&session=20557#. Letzter Zugriff: 27.1.2011.
- Abb. 24: Hirschkörper u. Geweihe als Bühnenbild Elemente in "The Deer House" ...159
 Foto: Vanden Abeele, Maarten. Needcompany Homepage. Online unter:
http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?a=q&t=EN&session=20557#. Letzter Zugriff: 27.1.2011.

8. ABSTRACT

8.1. Deutsche Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der hochgradig individuellen Theatersprache der belgischen Theatertruppe Needcompany an Hand ihrer aktuellen Trilogie „Sad Face/Happy Face“ auseinander. Die Truppe, die sich unter der Leitung von Jan Lauwers durch einen multilingualen und äußerst vielseitigen Aufführungsstil zwischen unterschiedlichen theatralen Disziplinen auszeichnet, gilt heute als Klassiker der Avantgarde und hat seit nunmehr 25 Jahren die internationale Theaterszene maßgeblich beeinflusst.

Die einzelnen Ausdrucksformen wie etwa Sprache, Schauspiel, Tanz, Musik, Raum und Film, die die Needcompany fließend mit einander verbindet, werden in dieser Diplomarbeit zu einander in Bezug gestellt. Dabei sind nicht nur die Übergänge und Überschneidung zwischen den Ausdrucksformen sondern auch die bewusst eingesetzten Leerstellen von großer Bedeutung.

Die zentrale These der Arbeit geht davon aus, dass durch die Verbindung unterschiedlicher Ausdrucksformen ein Mehrwert bzw. „Surplus“ für den Zuschauer entsteht, der bzw. das über die Summe der Einzelteile hinausgeht: Durch die Kombination verschiedener Sprachen und theatraler Ausdruckformen sowie durch die starke Fragmentierung der Handlung und die Simultaneität mehrerer Aktionen, die parallel zu einander auf der Bühne ablaufen, entstehen Lücken, die den Zuschauer dazu herausfordern, selbst aktiv zu werden, selbst zu entscheiden, worauf er seine Aufmerksamkeit richtet, und die Aufführung in der eigenen Vorstellung zu einem neuen Ganzen zusammen zu setzen. Dieses Einbeziehen des Zuschauers wird durch die unmittelbare Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum, die u.a. auf einem offenen, den Zuschauer direkt ansprechenden Schauspielstil sowie auf Musik, Gesang und Tanz basiert, weiter verstärkt. Es entsteht ein gemeinsamer, quasi barrierefreier Raum, in dem Zuschauer und Spieler mit einander verbunden zu sein scheinen.

Diese These wird im Zuge der vorliegenden Arbeit durch eine Analyse der einzelnen Ausdrucksformen in den drei Stücken der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie („Isabella's Room“, „The Lobster Shop“ und „The Deer House“) überprüft. Obwohl die Trilogie

klar im Zentrum steht, werden am Rande auch frühere Arbeiten der Needcompany und der Bezug zu Hans-Thies Lehmanns Theorie des postdramatischen Theaters erläutert. Zu diesem Zweck wird die Entwicklung der Theatersprache der Needcompany von der flämischen Theaterwelle der 70er und 80er Jahre, über die Einflüsse der Performance Art und das „Epigonentheater zlv“ bis hin zu den Shakespeare Bearbeitungen der 90er Jahre, der „Snakesong“ Trilogie und der Produktion „Images of Affection“ in groben Zügen skizziert.

Durch die Interaktion und die Zwischenräume zwischen den einzelnen Ausdrucksformen entsteht in den Arbeiten der Needcompany eine Vielzahl an Möglichkeiten, Interpretationen, Text und Subtext. Im zweiten Kapitel der Arbeit werden daher die Begriffe Intermedialität, Simultaneität und Synästhesie näher beleuchtet. Die Erweiterung eines Mediums durch die Darstellungsmuster eines anderen sowie die Übergänge, Reibung und hochkomplexe Vernetzung zwischen den verschiedenen Ausdrucksformen werden hier zum Thema.

Im Hauptteil der Arbeit werden diese Ausdrucksformen schließlich an Hand eine Analyse der Theatersprache innerhalb der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie in Bezug zu einander gestellt. Auch die formale Gliederung in die Bereiche Narration, Sprache, Körper und Raum soll dabei ein Stück weit die fließenden Übergänge nachempfinden, die in den Stücken der Needcompany von zentraler Bedeutung sind.

Im Kapitel „Narration“ werden – in Zusammenhang mit Lehmanns postdramatischem Theater – die Enthierarchisierung der Theatermittel, Lauwers` Umgang mit dem Text als Material, seine Hinwendung zum (Geschichten) Erzählen auf der Bühne und die fragmentarische Erzählweise als Spiel mit Unterbrechungen und Lücken thematisiert. Im Abschnitt „Sprache“ wird das gesprochene Wort im Hinblick auf die Aspekte Mehrsprachigkeit, Fremdsprachigkeit und das Ausstellen der Stimme untersucht und in Bezug zum geschriebenen Wort (Übertitel) sowie zum gesungenen Wort bzw. zur Sprache der Musik gestellt. Anschließend wird im Kapitel des Körpers einerseits der offene Schauspielstil der Needcompany näher beleuchtet, der sich stets zwischen Spielen und Nicht-Spielen hin und her bewegt, und andererseits auf das Spiel zwischen Präsenz und Absenz, die Anwesenheit der Toten auf der Bühne, den Umgang mit der Zeit und ihrer Verzerrung sowie den Tanz und den Blick auf den Körper eingegangen. Im Abschnitt „Raum“ stehen schließlich das Entstehen von Bildern auf der Bühne

sowie Lauwers' Bühnenästhetik, die neuen Medien und das Spiel mit dem Raum im Sinne einer „verräumlichten Dramaturgie“ im Zentrum.

Durch das Zusammenspiel dieser verschiedenen Ebenen sowie die dazwischen bewusst offen gelassenen Lücken, wird der Zuschauer dazu herausgefordert, selbst aktiv zu werden und sich die Vorstellung neu zusammen zu setzen. An Stelle einer passiven, beobachteten Position wird der Zuschauer in das Geschehen auf der Bühne direkt mit einbezogen. Es entsteht – so die abschließende Conclusio der Arbeit – ein gemeinsamer, erweiterter Raum zwischen Bühne und Zuschauerraum, in dem der Zuschauer durch seine eigene Involviertheit einen bleibenden Eindruck gewinnt, der ihn auch nach der Aufführung nicht mehr los lässt.

8.2. English abstract

The following diploma thesis deals with the highly individual idiom of theatrical expression that the Belgian theatre troupe Needcompany reveals in their latest trilogy “Sad Face/Happy Face”. Under the lead of Jan Lauwers the Needcompany has developed a multilingual and miscellaneous performance practice in-between several theatrical disciplines and is today known as a classic of the Avantgarde, that has decisively influenced the international theatre world for more than 25 years now.

The aim of the thesis is to put the different forms of expression, that are fluently connected in the works of the Needcompany, – just like language, acting, dance, music, space and film – in a close relation to each other. In doing so, not only the crossover and interference of the particular media but also the deliberately included gaps between them are of great importance.

The main assumption of the paper argues that it is through this connection of different forms of expression that – on behalf of the spectator – a surplus is added to the performance, that is worth far more than the sum of its parts: Through the combination of different languages and media as well as the extensive fragmentation of the story and the simultaneity, with which the actions develop parallelly to each other on stage, gaps are being generated, that challenge the spectator to take an active part in the show by deciding where to direct his attention to and by putting the pieces of the performance

together to a new whole. Furthermore the involvement of the spectator is increased by a direct communication between the stage and the audience, for example through an exposed way of acting that is directly addressed to the spectator as well as through the media of music, singing and dance. Therefore a common, almost barrier-free space is developed between the stage and the auditorium, through which the performers and the spectators seem to be connected with each other.

This assumption is verified within the thesis through an analysis of the idiom of theatrical expression in the three plays of the “Sad Face/Happy Face” trilogy: “Isabella’s Room”, “The Lobster Shop” and “The Deer House”. Although the trilogy clearly is in the centre of the examination, also some of the earlier Needcompany works and the reference to Hans-Thies Lehmann’s theory of the postdramatic theatre are exemplified in the course of the paper. For this purpose the development of the theatrical expression in the works of the Needcompany is briefly outlined: Ranging from the Flemish movement of theatre innovation in the 70ies and 80ies, the influence of Performance Art and the “Epigonentheater zlv” to the Shakespeare adaptations of the 90ies, the “Snakesong” trilogy and the production “Images of Affection”, that is often considered as a decisive turning point in the development of Needcompany’s current theatre aesthetics.

Due to the interaction and the gaps between the different forms of expression, a multiplicity of possibilities, interpretations, text and subtext arises in the productions of the Needcompany. Therefore the second chapter of this paper deals with the concepts of intermediality, simultaneity and synaesthesia. The extension of one medium through the representation patterns of another as well as the crossovers, the attrition and the highly complex linking of different media are examined in this part of the thesis.

The main section of it finally puts these different forms of expression in relation to each other by analysing them in reference to the “Sad Face/Happy Face” trilogy. Thereby the structure, which is divided into the chapters “Narration”, “Language”, “Body” and “Space”, tries to emulate the seamless transition that is of central importance to the works of the Needcompany.

Within the chapter “Narration” the dissolving of the hierarchical order between the different theatrical means is outlined in conjunction with Lehmann’s postdramatic

theatre. Furthermore Lauwers' use of the text as a material, his interest for story telling on stage and the fragmentation of the plot as a game with interruptions and gaps are examined. The unit "Language" deals with the spoken word in terms of multilingualism, foreign languages and the exposure of the human voice as well as with the written word (supertitles) and the sung word, respectively the autonomous language of music. Subsequently the chapter "Body" refers to the exposed way of acting that continuously oscillates between acting and not acting in the works of the Needcompany. Furthermore this section also discusses the subjects of presence and absence, the attendance of the dead on stage, the manipulation of time, the medium dance and the spectator's gaze at the human body. The final section "Space" focuses on the creation of images on stage as well as on Lauwers' aesthetics, the new media and the use of the stage in terms of a complex dramaturgy of space.

Due to the interaction between all these layers as well as to the gaps, that are deliberately left open to the imagination and the association of the audience, the spectator is challenged to take an active part in the performance and create a new whole out of its pieces. Instead of a passive, observing position the spectator is directly involved into the events on stage. As the conclusion of the diploma theses points out, the involvement of the spectator creates a common space between the stage and the auditorium and leaves the audience spellbound with a permanent impression that overstay the length of the performance by far.

9. LEBENSLAUF

Agnes Hasun wurde am 30.5.1984 in Wien geboren und studierte nach ihrer Matura *Bühnenbild* an der Akademie der Bildenden Künste Wien in der Meisterklasse von Erich Wonder. 2004 wurde sie dort für ihre Arbeit zu Schrekers „Fernem Klang“ mit dem Meisterschulpreis für Szenographie der Akademie der Bildenden Künste ausgezeichnet. Ihr Studium schloss sie 2006 mit einem Projekt zu McDonaghs „Leutnant von Inishmore“ und einer Ausstellung im Semper Depot Wien ab.

Neben ihrem Bühnenbild Studium begann sie 2005 das Studium der *Theater-, Film- und Medienwissenschaft* an der Universität Wien, das sie nach ihrem Abschluss an der Akademie der Bildenden Künste neben ihren Tätigkeiten als Bühnenbildnerin und Bühnenbild Assistentin begeistert fortsetzte. Dabei entwickelte sie ein umfangreiches Interesse an neuen Theaterformen, intermedialen Ausdrucksweisen im Theater sowie an den Bereichen Performance, Tanz und Film. Das Thema der Diplomarbeit kristallisierte sich bereits im Sommer 2008 heraus und basiert auf einer vielschichtigen und beeindruckenden Theater Erfahrung der „Sad Face/Happy Face“ Trilogie der Needcompany bei den Salzburger Festspielen.

Dort war Agnes Hasun seit dem Sommer 2006 regelmäßig als *Ausstattungsassistentin* tätig (Salzburger Festspiele 2006-2010) und arbeitete u.a. mit den Szenographen Daniel Richter, Ferdinand Wögerbauer, Annette Kurz und Duri Bischoff zusammen.

Darüber hinaus war sie seit 2004 als *Bühnenbild Assistentin* bei zahlreichen Produktionen im Bereich Oper und Schauspiel engagiert, u.a. an der Wiener Staatsoper („Lohengrin“, „Manon“, „Eugen Onegin“, „Macbeth“), dem Theater an der Wien („Idomeneo“), dem Schauspiel Frankfurt („Lucretia Borgia“), an der Tokyo Opera Nomori („Eugen Onegin“), und bei den Wiener Festwochen („Draußen tobt die Dunkelziffer“). Im Zuge dieser Produktionen assistierte sie für Bühnenbildner wie Peter Pabst, Johannes Leiacker, Katrin Hoffmann und Konstanze Kümmel.

Eigene Bühnenbild Arbeiten führten Agnes Hasun bisher ins Kinderzelt der Wiener Staatsoper und ans Opernhaus Zürich („Wagners Nibelungenring für Kinder“ 2007 und 2008, Regie: Matthias Stegmann), sowie ans Belacqua Wasserburg („Othello“ 2010, Regie: Michael Csar). 2008 wurde ihr Entwurf für die Neugestaltung der Kinderzelt Front am Dach der Wiener Staatsoper umgesetzt und ist dort bis heute zu sehen.

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit eidesstattlich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

Weiters versichere ich, dass ich diese Diplomarbeit bisher weder im Inland noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, am 10.3.2011

Agnes Hasun