

Sich in den öffentlichen



Das Unverständliche ist für sie eine Herausforderung, das Annähern und Zurückgestoßenwerden von einem Material eine sportive Form gedanklicher und ästhetischer Bewegung: Claudia Bosse, Gründerin des theatercombinat wien, hat in den vergangenen vier Jahren so unterschiedliche Texte wie „Die Perser“ von Aischylos, „Coriolan“ von Shakespeare, „Phèdre“ von Racine und „Bambiland“ von Elfriede Jelinek in Szene gesetzt – jenseits des Stadttheaters. Mit Frank Raddatz spricht die Regisseurin über die Depolitisierung des Theaters und ihre Lust an Widerständen.

TdZ: Frau Bosse, Sie haben in den letzten vier Jahren vier Tragödien erarbeitet. Warum Dichtung?

Claudia Bosse: Direkt davor habe ich mehr installativ-choreografisch gearbeitet. Aber das erzeugte auch ein Ungenügen. Daher diese Rückkehr zu Texten. Mich interessiert, welche Ressourcen der Text als Widerstand besitzt, als eine gedankliche Choreografie, die sich in einem Körper materialisieren muss.

TdZ: Wie eröffnet eine Tragödie wie „Die Perser“ ihren Widerstand?

C.B.: Durch die Unverständlichkeit. Die Aneignung entsteht aus Nichterklärbarkeiten, da, wo in diesem Korpus von Wor-

ten Bilder oder kulturelle Schichten aneinanderknallen. Sie knallen aneinander und bilden den Worthorizont der Körper, die das Sprechen rein physisch herstellen müssen. Sprache ereignet sich erst, wenn die Worte durch einen Körper gehen, der sie irgendwohin richten muss.

TdZ: Sprache als Faszinosum?

C.B.: Ich bin ein absoluter Metrikfreak. Wie weit enthalten diese unterschiedlichen Rhythmusstrukturen, Satzzeichen, Verse Gegeninformationen zu dem Inhalt? Das, was den musikalischen Körper der Texte ausmacht, versteht man nur über das Sprechen. Was macht es mit dem Darsteller, wenn so ein Satz wirklich gesprochen wird? Wie spricht man ihn? Wohin geht der Satz? Wohin richtet man ihn? Wie adressiert man ihn? Die meisten Texte verstehe ich erst, wenn ich sie

Raum einschreiben



Der Raum als
wesentliche Bedingung für Nähe –
„Die Perser“ 2008
in Braunschweig.
Fotos Christian Bort

laut spreche. Darüber schaffen sie erst eine Konstellation, also eine Räumlichkeit in einer Situation. Man kann keinen Theatertext am Blatt analysieren. Man kann den Text analysieren, aber man kann ihn nicht als Theatertext analysieren. Die Temporalität eines Textes lässt sich nur beim Sprechen finden. Wann folgt welches Wort auf welches Wort? Gibt es nach dem Wort noch einen anderen möglichen Verlauf von Sprache? Das funktioniert bei Racine und bei Aischylos, aber nicht bei Jelinek. Bei Shakespeare z. B. zerfällt durch ein gedehntes Sprechtempo das ganze Gefüge des Textes. Bei jedem Autor gibt es eine andere Form von „Wo ist der Ort des Spielers im Sprechen?“. Wenn du in fast barocken Bewegungen im Wortkörper bist, wo ein schweres Wort am Satzende fast unheimlich hervordrängt, produziert das jedes Mal eine andere Tiefe, eine andere Denkdynamik, die sich spezifisch zu den jeweiligen Texten verhält. Das muss man alles erst mal entdecken, denn du argumentierst immer mit einem Material, das nie deines ist, dir mitunter fremd ist.

TdZ: Oft will Regie genau das Gegenteil, diesen Riss verdecken.

C.B.: Ich finde es total geil, sich mit dem Unverständlichen zu konfrontieren und gleichzeitig immer der eigenen Grenzen gewahr zu sein. Der Riss an sich ist eine einfache Geste, eine einfache Sentimentalität, die zu stilisieren völlig unin-

teressant ist. Der Moment, der mich reizt, ist die Bewegung des Hinspringens und Wiederzurückgestoßenwerdens als aktive oder sportive Form gedanklicher und ästhetischer Bewegung, an genau dem Ort, wo die Auseinandersetzung des Theaters stattfindet. Der Moment, der zählt, ist der des Annäherns, des Nichtergreifenkönnens, des Immerwiederansetzens. Diese unglaubliche Mobilität der Aneignungsversuche, die dann zu einem Vorschlag führen, der wieder auf die gleiche Weise sehr flüchtig ist, weil das Gelingen, das sich herstellt, etwas sehr Momenthaftes ist. Wenn es zum Raster wird, dann muss man es wieder ablegen. Nur wenn man vor dem Zurückgestoßenwerden kapituliert, wird es formell.

TdZ: Der Text bietet eine Chance, sich immer wieder zu erfinden.

C.B.: Das ist die Bedingung, damit er überhaupt als Sprache entstehen kann. Ohne ihn zu heroisieren, ist er ein angemessener Gegner, an dem man sich immer neu probieren muss. Denn er antwortet immer anders. Mit jeder Bedingung antwortet er anders. Das ist der aufregende Vorgang bei diesem Zusammentreffen.

TdZ: Heißt das, es handelt sich um einen völlig offenen Prozess?

C.B.: Es gibt bestimmte Entscheidungen, warum man sich diesen Gegner gewählt hat oder diesen Verbündeten. Also eine bestimmte Art von Lust. Diese Lust ist der Maßstab der



Das Reale überrumpeln –
Claudia Bosses „Bambiland“
in der Wiener Rennbahnwegsiedlung (2008). Fotos Lorant Racz

Offenheit oder der Möglichkeiten, die daraus erwachsen können. Mit den ersten Entscheidungen schließt man auch immer etwas aus und setzt Bedingungen. Aber diese Anfangsentscheidung präzisiert und eröffnet andere Fragen und andere Entscheidungen. Durch die Entscheidung, durch die Ausschlüsse oder die Grenzen, die man zieht, entsteht eine Dynamik, die einen bewegt und die man dann wieder bewegt.

TdZ: Dieser Prozess macht den utopischen oder leidenschaftlichen Charakter der Theaterarbeit aus.

C.B.: Utopie im Sinne von Versuchen oder von Ausprobieren, von Überprüfung. Zugleich haben diese Arbeitsprozesse einen gesellschaftlichen und einen völlig asozialen Charakter. Man unterzeichnet einen Kontrakt, sich gegenseitig Zeit zu schenken. In dieser Zeit gibt es ein Zentrum, eine Schwerkraft, die ordnet die Begegnung und die Kommunikation.

TdZ: Gibt es einen Wunsch nach kollektiver Arbeit?

C.B.: Es gibt einen Wunsch nach einer geteilten Zeit, die anders geteilt wird, als wenn man in einem Kaffeehaus sitzt, oder wie immer man den Alltag fristet. In einem Raum mit Textkörper geht es ständig um die Folgen von Entscheidungen, die wieder neue Prozesse formieren. Es ist ein großer Unterschied, ob ich rein konzeptuell etwas überlege oder ob ich versuche, im Material zu denken. Egal was man sich vorher überlegt, wie man Texte vorbereitet, plötzlich muss man von der konkreten Bedingung und nicht von der Idealisierung aus denken. Immer gibt es die Verschiebung von Möglichkeiten, und man muss an diesen Grenzen arbeiten, damit etwas anderes passiert oder möglich wird.

TdZ: Fällt es Ihnen leicht, eine Idee wieder fallen zu lassen, wenn die Bedingungen wegrutschen?

C.B.: Das ist das Spiel: Wie kann ich unter den veränderten Bedingungen einen Handlungsraum eröffnen, um dann das sogenannte Reale zu überrumpeln? Das ist der Ausgangspunkt. Dieses andere System von Denken, von politisch sich

ästhetisierender Phantasie, die auf eine andere Weise auftrifft und anders mit Biografien der Einzelnen umgeht, ist utopisch und auch sehr real, weil sie aus einer speziellen Begegnung eine Möglichkeit schafft. Nicht der Illusionsraum ist interessant, sondern der Absprung, der Übergang ist interessant.

TdZ: Sie brauchen diese Bedingung des Realen, diese Schwerkraft, um zu einem neuen Moment von Kreativität zu kommen.

C.B.: Es gibt so Grundmotive, an denen man manchmal zweifelt. Zum Beispiel wenn, während wir proben, nebenan eine Stahlbetonhalle abgerissen werden soll. Das ist eine ganz konkrete Bedingung, die verunmöglicht etwas, und man muss sich fragen, wie sich das wenden lässt. Wie es gelingt, einen Abriss für ein Riesenbauprojekt zu verschieben, damit eine bestimmte künstlerische Arbeit möglich wird. Das macht die Arbeit in ihrer Schwierigkeit zugleich einfacher, als wenn man sich in solchen sozial-habituellen Konfliktlagen von institutionellen Theatern bewegt, die ich als Feld oft wenig motivierend finde.

TdZ: Da gäbe es Spezialisten, die sich um eine solche Halle kümmern, die dann aber meistens wenig ausrichten. Kunst soll als ein Rädchen im Getriebe funktionieren ...

C.B.: ... das sich verwalten lässt. Es gibt diese große Lust, sich verwalten zu lassen, um im Schoß dieser künstlerischen Stadttheaterblase als freidenkend agieren zu können. Aber um was handelt es sich bei diesem Raum der Freiheit?

TdZ: Das obligate Heiner-Müller-Zitat: „Die Schwierigkeit ist eigentlich, innerhalb dieser Apparate stark zu bleiben und sich nicht zum Repräsentanten machen zu lassen, weil nur dann kann man eine Lust aus dieser Störung beziehen.“

C.B.: Also aus den Dysfunktionalitäten. Wenn man frei arbeitet – was auch immer frei arbeiten bedeutet –, muss man sich immer um Funktionalitäten kümmern. Es ist völlig schizophoren, du kannst nicht deine eigene Dysfunktionalität or-

ganisieren. Im Apparat kannst du immer die Cowboystellung der Dysfunktionalität beziehen. In dieser warmen Geborgenheit, wo sich alles andere um Funktionalität bemüht. Im Apparat ist man ein zart geduldeter Repräsentant der Störung, der damit die Betriebsamkeit erst ernährt. Aber in dem Moment, in dem man in einer kompletten Selbstverantwortlichkeit verpflichtet ist, für zunächst einmal unmögliche Konstellationen Funktionalitäten zu erzeugen, kommt man in eine komplett andere Position, wo es darum geht, wie Dinge stattfinden oder funktionieren können.

Als feststand, dass „Die Perser“ in Genf mit ein paar hundert Leuten gemacht werden sollten, wollte ich parallel „Die Perser“ in Wien mit zwölf Leuten, dem klassischen Tragödienchor, im Radrennstadion spielen. Aber das ging überhaupt nicht. Am Schluss sind wir in einem 200 Meter langen und fünf Meter breiten Tunnel gelandet. Manchmal entstehen andere Formen von Sinn, wenn etwas nicht geht. Konzept hin oder her. Trotzdem treibt das weiter, ohne dass es zum Arrangement wird.

TdZ: Was macht so ein Raum mit einem?

C.B.: Der Raum ist eine ganz wesentliche Bedingung von Nähe, von Dimensionen zwischen Spielern und Zuschauern, auch von Spieltechniken, wie man einen Raum ergreifen kann, wie man einen Raum leerlaufen lassen kann. Der Raum ist die Bedingung, in der man beginnt zu konstruieren. Er ist Struktur. Funktion. Wie kann man von ihr ausgehen, wie kann man sie transformieren oder beugen, dass sie trotzdem sichtbar bleibt? Wie kann man die Räume verfremden, ohne dass man etwas daraufsetzt und etwas anderes aktiviert? Das ermöglicht jede Menge Doppellectüren.

TdZ: Auch eine Lust am Unmöglichen?

C.B.: Wenn du mit solchen Sachen in den öffentlichen Raum gehst, prallst du auf eine schon beschriebene Fläche von Funktionalität, von Zeitorganisation, von Rhythmen, von Habitus. Großartig ist es, wenn du dem eine Art von Gewalt entgegensetzen hast, die mit der Gewalt, die alles andere organisiert, mithalten kann. Gegen diese Codierung des öffentlichen Raumes Möglichkeiten zu schaffen, geht nur mit einer gewissen Rigorosität, sonst macht es Piffpaff und du bist weg.

Im Augenblick will ich in der Ankerhalle vier verschiedene Aufführungen zeigen. Das gab es noch nie. Ein fast quadratischer 2200 Quadratmeter großer Raum, der sehr manifest ist in seiner Bedingung und gleichzeitig doch nicht völlig determiniert. Da eröffnen sich ganz unterschiedliche Lectüren für Spieler und für Zuschauer. Es ist immer die Frage: Wo erfrischen dich Bedingungen wieder?

TdZ: Woher kommt überhaupt diese Faszination für Tragödien?

C.B.: Weil diese Texte bestimmte gesellschaftliche Grundkonflikte aufbereiten, die sich nicht auflösen lassen. In jedem dieser Texte gibt es repräsentative Entwürfe von Gesellschaft. In der Weise, welche Funktion das Theater jeweils

hatte, in welcher Weise die unterschiedlichen gesellschaftlichen Virulenzen verarbeitet wurden. Es sind alles Umbruchtexte. Für mich war die Frage: Wie kann ich über jeden dieser Texte, die aus vier verschiedenen Epochen stammen, meine Methoden befragen und gleichzeitig den Entwürfen folgen? Ich setze mich einer unbekanntem Größe aus und benutze Geschichte als ein Archiv oder als Möglichkeitsraum. Gleichzeitig ist es der Versuch, die unterschiedlichen Einsätze in Reibung zu bringen. Was ist das Tragische an jedem der Texte, was sind die möglichen Umsetzungsstrategien, die das alles verändern können?

TdZ: Es geht darum, die eigenen Methoden zu reflektieren.

C.B.: Auch diese Begrenztheit des zeitgenössischen Theaterbegriffs. Wenn eine Botenrede 45 Minuten dauert, ist die Frage: Kürzt man den Text oder setzt man sich mit den Unmäßigkeiten dieser 250 Verse auseinander und befragt seine Vorstellung von Theater? Tragödien verlangen eine bestimmte Zeit. Geduld, um zu erfahren, wie welche Vorgänge entwickelt werden, wie etwas erzählt wird, das sich komplett bestimmten Konsumierbarkeiten und zeitlichen Dramaturgien entzieht. Das sind Gegenlectüren, um bestimmte Vorgänge der Gegenwart zu verstehen und darüber historische Zusammenhänge zu kapiern: Wie definiert sich Theater heute oder was wird wie und wo gesellschaftlich oder politisch behandelt, mit welchen Herangehensweisen? Wenn man auf etwas Altes schaut und versucht, dessen Herangehensweisen und Konventionen zu begreifen, versteht man gleichzeitig die Herangehensweisen und Konventionen der Gegenwart. Also wenn man „Bambiland“ von Elfriede Jelinek nimmt und zugleich mit den „Persern“ umgeht, sind das unglaubliche Schärfungsvorgänge. Über Sprache, über Strategien, über Theaterkonzepte, über Referenzen, die in jedem der Texte stecken.

TdZ: Theater als Spiegel der Erkenntnis.

C.B.: „Coriolan“ ist deshalb interessant, weil die Vorgänge letztlich nicht entscheidbar sind. Ein kleines Modellhaus von Gesellschaft, wo Positionierung, Manipulierung, Situationen erzeugt werden, die eine Gegenreaktion erfordern. Alle diese Texte funktionieren nicht über ein Einverständnis in der Rezeption, sondern erzeugen eigentlich eine Art Widerstand. Diese Art von Widerständen als eine Art von Aktivierung, von Haltung ist eine ganz wichtige Grundbedingung, warum man so etwas tut und öffentlich macht.

Man kann an den Materialien lernen, wenn man auf die Notwendigkeiten schaut: Wo bemächtigen sich die Figuren ihrer Argumente, und wie werden sie gegeneinander geführt? Oder kann ein Lernen sogar komplett dysfunktional sein? Interessant wird es, wenn sich das teilen und über theatralische Situationen anbieten oder austragen lässt. Bei dem Text Racines ist z. B. interessant: Welche Funktion hatte damals das Theater als Garant für Schönheit, als Ästhetik von Politik? Wobei ganz klar ist: Parallel läuft heute die totale Depoliti-

sierung von Körpern, die totale Depolitisierung von Theater ab. Wobei das Politische des Theaters in eine repräsentative Funktion gebeugt wird und gleichzeitig einem völlig klišierten Gedanken von Archiv folgt.

TdZ: Kann man sich in diesen Prozessen auch verlaufen?

C.B.: Dieses Verlaufen provoziert oder fühlt man, wenn man im Prozess ist. Es gibt einen Genuss beim Verlaufen. Wenn ich jetzt dabei bin, Arbeiten, die ich schon gemacht habe, in unterschiedliche Formate zu überführen, muss ich mir diese Arbeiten wieder anschauen. Es ist interessant, retrospektiv zu begreifen, welche Irrtümer auf dem Weg lagen. Aber in dem Moment war jeder Schritt, jede Formulierung gültig. Theater ist so herrlich flüchtig. Oft handelt man nach einer Überzeugung, die sich nach ein paar Jahren als komplett andere darstellen kann. Das muss man ertragen und als ein Material begreifen.

TdZ: Diesen Texten liegt eine Lust am Konflikt zugrunde.

C.B.: Die Konflikte sind unterschiedlich verlegt, begraben und befriedet, so dass sie gar nicht mehr hochpreschen, obwohl es überall gärt und brodelt wie verrückt, ohne dass sich diese Konflikte psychologisch privatisieren lassen. Das ist ja eine verflochtene Tendenz heute, dass die Politisierung von Konfliktlagen sich immer nur über exemplarische Subjekte übersetzt. Es geht immer um Grundkonflikte, die anhand von Systemen sich zeigen, die ganz unterschiedlich ihr Fleisch bekommen.

TdZ: Wir leben in einer Konsensgesellschaft ...

C.B.: Furchterregend, absolut furchterregend ...

TdZ: ... wo doch Konflikte eigentlich verpönt sind.

C.B.: In bestimmten Formen aber schon auch zugelassen wurden.

TdZ: À la Habermas. Fleischlos.

C.B.: Total fleischlos. Dagegen setzen sich die Tragödien alle mit Realpolitik auseinander und lassen sich trotzdem an einer ganz starken Form messen. Der Text „Coriolan“ ist genau am Übergang der englischen Gesellschaft zum Kapitalismus entstanden. Welche Arten von Konfliktlagen brechen da auf? Was ist die Setzung von bestimmten Grundkonflikten, und wie werden sie verhandelt? Oder Jelinek, wo du nur noch eine sich selbst widersprechende Entlehnung hast von Aneignung oder Infizierungen unterschiedlicher Sprachflächen, die Sprache sich aber immer wieder direkt an den Hörer richtet, ihn befragt. Immer raus, immer raus, immer raus. In jedem Text gibt es immer eine Architektur von Situationen, eine Architektur, mit der das jeweilige Theater kom-

muniziert. Jeder Text kann eine komplett andere Physis schaffen. Die Texte benötigen ganz unterschiedliche Körper, von der Bewegtheit, von der Statik, wo die Sprache entsteht. Das kann an ganz unterschiedlichen Stellen des Körpers entstehen. Das Denken ist mit der Artikulation verknüpft.

Bei der Arbeit an Racine bin ich auf Seneca gestoßen, was völlig verrückt war, weil die römischen Theaterbezüge aufgrund der politischen Konzeptionen verpönt waren. Wenn du die berühmte Botenrede von Racine nimmst und siehst, wie Seneca das aufbaut – unglaublich. Bei Racine hat man ein poetisches Verschwörungsbild, welches ganz an der Oberfläche des Körpers bleibt. Bei Seneca wird aber der ganze Körper auseinandergerissen und dann von den Dienern in seinen Einzelteilen beschrieben. Da ist der Fuß, da ist das und das – und alles wird wie in einem Puzzle wieder zusammengesetzt. Es ist enorm aufregend, mit dem Theater die Körperbilder zu entdecken.

TdZ: Das tragische Theater setzt ein anderes Körperbild voraus als die bürgerliche Gesellschaft!

C.B.: Das ganze politische Konzept des Absolutismus in seiner beherrschten Ästhetisierung ist in seinen Vers eingeladen und spielt aufs Äußerste mit der Reibung von Inhalt und Form. Es gibt ein unglaubliches Formbewusstsein. Die Sprache ist ein Akt. Allein das Formulieren schafft den Umstand. Das Sprechen braucht keine Legitimation. Die Figur und ihre Realität konstruieren sich durch das Sprechen. Dagegen geht es in der Welt der Repräsentanten viel leichter zu. Die physische Konstruktion läuft nicht mehr über die Versstruktur. In einem Theatertext, der über Charaktere funktioniert wie bei Shakespeare, bekommt das Medium der Sprache wieder eine andere Funktion.

Ich habe 2005 drei Varianten von Müllers „Bildbeschreibung“ erarbeitet und 76 Vorstellungen für jeweils nur drei Beobachter/Zuschauer in einem Jugendstiltheater gemacht. Sie waren in einem Raum sich gegenüber angeordnet. Eine Person saß hinter einer offenen Tür. In der Mitte, an der Wand gegenüber, saß eine andere Person auf einem Stuhl, der dritte Zuschauer war frei beweglich weiter oben auf einer Galerie positioniert, als Beobachter. Über diese symbolischen Perspektiven wurde im Raum ein Grundverhältnis geschaffen, so dass dann die Sprache den Vorgang konstruiert hat.

TdZ: So ein intimer Raum macht auch Angst.

C.B.: Der Intimraum in diesen Arbeiten ist auch ein öffentlicher Raum. Wenn ich wie in „Die Perser“ mit 300 Leuten arbeite, ist das absolut öffentlich, wobei in den Aufführungen immer weniger Zuschauer als Teilnehmende anwesend waren.

Dann gibt es große Irritationen. Die Verhandlungsform des Körpers im öffentlichen Raum eröffnet die Möglichkeit, dass man mit ganz anderen Mitteln verfahren kann. Diese Irritation ist das Entscheidende, die Störung. Das Schöne an diesen Anordnungen der gegenseitigen Beobachtung ist, dass man auch die Angst der Zuschauer sieht. Man sieht die Angst aller. ■

Claudia Bosse

Jahrgang 1969, studierte an der Berliner Schule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Regie. Sie realisiert Installationen, Theater im öffentlichen Raum und Choreografien, die sich schwer einem bestimmten Genre zuordnen lassen. 1996 gründete sie das theatercombinat, seit 1999 theatercombinat wien, eine Theaterformation, die in den letzten vier Jahren mit dem Zyklus „tragödienproduzenten“ „Die Perser“, „Coriolan“, „Phèdre“ und „Bambiland“ realisierte. Die Produktionen sind nun in neuen Bearbeitungen in der ehemaligen Ankerbrotfabrik im 10. Bezirk in Wien, „Phèdre“ als Gastspiel im Schauspielhaus Wien zu sehen. Experimenteller Abschluss der Serie ist im Oktober der „tragödienproduzentenmultihybrid“ – die Montage einer neuen Tragödie aus vier Tragödiendialogen und acht Inszenierungen.



Foto: Lorenz Bätz