

claudia bosse im gespräch mit ulrike haß: das auftauchen von raum, der ich schon bin  
pia janke, teresa kovacs, postdramatik. reflexion und revision, praesens verl. wien 2015

Pia Janke & Teresa Kovacs (Hg.)

„POSTDRAMATIK“  
REFLEXION UND REVISION



prae  
sens

## Das Auftauchen von Raum, der ich schon bin

Claudia Bosse im Gespräch mit Ulrike Haß

**Ulrike Haß:** Wir wollen im Folgenden über Fragen des Textes, über das Sprechen als Veröffentlichung und über den Körper des Sprechenden diskutieren. Einige Arbeiten von Claudia Bosse, etwa der Tragödienzyklus, stützen sich auf dramatische Werke der Weltliteratur, von den *Persern* über Racine bis hin zu *Bambiland*. Es gibt aber auch Arbeiten, die nicht von einem dramatischen Werk ausgehen, sondern Texte kompilieren. Wie gestaltet sich dein Zugriff auf Texte? Welche Kriterien und Prozesse sind dabei für dich wichtig? Gibt es einen Fokus auf bestimmte Textformen, literarische Werke, Interviews, Gespräche, Tagebuchtexte? Wann denkst du, dass ein Text gesprochen werden soll und seine Verlautbarung verdient?

**Claudia Bosse:** Diese Fragen sind als Folge der Arbeit an den *tragödienproduzenten* aufgekommen. Ein wesentlicher Ausgangspunkt war es, sich mit den kompletten Texten als zeitlicher Ökonomie auseinanderzusetzen und zu fragen: wie kann die Form einer zeitgenössischen Dramatik bzw. Dramaturgie beschaffen sein? Ich habe begonnen, zu dieser Fragestellung Texte zu lesen und zu sortieren und bin darauf gekommen, wie interessant es ist, sich nicht in einem homogenen Textkörper aufzuhalten, sondern unterschiedliche Textsorten durch das Sprechen zu überprüfen und zu reaktualisieren. Ein Grundprinzip für die Eignung eines Textes ist die Denkposition. Jeder Text hat eine Position, aus der heraus er sich formuliert. Diese Positionen sind sehr unterschiedlich. Zugleich stellt sich die Frage, welches Verhältnis diese Denkbewegung zu denjenigen aufbaut, die den Text lesen oder hören. Es ist wichtig, sich darüber klar zu werden, dass ein Text nie nur über etwas schreibt, sondern immer in einer bestimmten Weise das Gegenüber mitkonstruiert. Bei den weiteren Recherchen war es unglaublich spannend, sich wieder theatraler Texte zu bedienen, zum Beispiel eines Fragments aus Senecas *Thyestes* mit einem O-Ton-Dokument von Helmut Schmidt zur Frage des Terrorismus und mit weiteren Textsorten zu konfrontieren. Es ging darum,



Ulrike Haß, Claudia Bosse

ein Verfahren zu entwickeln, das jeden Text als Verweis auf ein bestimmtes Verhältnis zu dem, was er sagt, versteht. In der theatralen Chronologie schichten und überlagern sich die Texte und eröffnen unterschiedliche zeitliche Tiefen zueinander. Marx argumentiert beispielsweise in der Inhaltsangabe von *Das Kapital* anders als

Baudrillard in seinem Text zur Orgie und wiederum komplett anders als Seneca in der Beschreibung, wie Thyestes seine eigenen Kinder verzehrt. In diesem Aufeinanderschlagen entsteht eine höchst hybride Textur, die sich über die Veröffentlichung und das adressierte Sprechen nicht einfach verlautbart, aber den Körper des Performers einnimmt, der im Moment des Sprechens dafür einsteht, diese Aussagen zu treffen. Es geht nicht um eine Verkörperung, sondern um eine Reaktualisierung bestimmter Gedanken, die aus einem Archiv politischer, literarischer oder theatraler Texte kommen und diese im Moment der Veröffentlichung miteinander konfrontieren.

**Ulrike Haß:** Zur Verdeutlichung: Man könnte sagen, wenn so immens verschiedene Texte wie ein Seneca-Ausschnitt und ein O-Ton-Protokoll von Schmidt aus ihren unterschiedlichen Zusammenhängen herausgenommen werden, sind es die Reibungen und Kanten, die sie in der Zusammensetzung interessant machen. Ich höre bei dir eine andere Orientierung heraus, wenn du auf die räumliche Dimension des Textes hinweist, die dadurch entsteht, dass im Text eine Adressierung des Sprechens stattfindet.

**Claudia Bosse:** Ich würde dem Begriff der Reibung durchaus zustimmen, aber was mich besonders interessiert, ist die Überlagerung. Ich habe den Eindruck, dass in diesen Überlagerungen potentielle Begegnungen im Rahmen einer Performance stattfinden, die geschichtliche oder poetologische Positionen miteinander konfrontieren und in ihrem Zusammentreffen einen dritten Raum schaffen. Dieser Raum verweist einerseits auf seine Herkunft, zugleich aber auch auf eine Begegnung mit anderen Texturen. Wenn es eine Überlagerung von verschiedenen Räumen gibt, stellt sich die Frage: Was passiert im Moment der Veröffentlichung eines Textes, der einen stark manifesten Charakter hat, und welches Verhältnis baut er zu seinem Hörer auf? Wie wird der Text reinformiert, wenn die gleiche Person einen anderen Raum öffnet, indem sie einen anderen Text adressiert? Einerseits gibt es natürlich das Denken des Sprechers, das man benötigt, andererseits gibt es unterschiedliche Rhythmen und räumliche Verhältnisse, in denen man adressiert, was wiederum unterschiedliche Räume eröffnet.

**Ulrike Haß:** Würdest du sagen, dass dieser dritte Raum ein relationaler Raum ist, in dem die Texte immer gleichzeitig aktiv sind?

**Claudia Bosse:** Ich glaube, es ist ein relationaler Raum, der im Moment seiner Veröffentlichung Berührungen eingeht und in den Berührungen gleichzeitig geöffnet wird. Es interessiert mich weniger, eine bestimmte Aussage als Aussage anhand des Materials zu transportieren, sondern als eine Art Freistellung unterschiedlicher Materialien. Dennoch wird es verkörperlicht und verlautbart, trifft aufeinander und auf die Archive der Zuhörer, die wiederum aufgerufen sind, Relationen zu definieren und einzugehen.

**Ulrike Haß:** Ich würde gerne auf die Arbeit mit dramatischen Texten zu sprechen kommen, zum Beispiel *Bambiland* von Jelinek, das als Kunstwerk in deiner speziellen Arbeit nicht aufgebrochen wird. Dies wäre zwar möglich, aber in deiner

Claudia Bosse im Gespräch mit Ulrike Haß

Arbeit mit dem Text steht die hohe Achtung vor der Kunst dieses Werks im Vordergrund. Wie bist du damit umgegangen?

**Claudia Bosse:** Die Produktion war eine Zusammenarbeit mit der Schauspielerin Anne Bennent, die den Text gesprochen hat. Wesentlich war, dass mich an Texten immer zunächst die Struktur interessiert, die ich als Partitur begreife. Das Besondere an diesem Text war für mich der extreme Dialogcharakter. Der Text ist kein Gelände, sondern ein permanenter Fluss von Re-Definitionen, der sich aus unterschiedlichen Sprachen, Sprach-Identitäten und historisch klar zuordenbaren Sprachmasken bedient. Diese gehen immer wieder fließend neue Fusionen ein und treffen dadurch auch unbotmäßige Aussagen, die ihrerseits wieder einen Dialog öffnen. Darin liegt meiner Ansicht nach das Charakteristische der Textstruktur. Den Text habe ich als Partitur vorbereitet und mit Anne Bennent durchgearbeitet. Via A4-Kanal wurde die Textkomposition im Stadtraum von Wien an sieben verschiedenen Orten mit unterschiedlichen Medien veröffentlicht. Der Zugang war, den Text mit einer Frauenstimme im Wiener Stadtraum zu überprüfen und der textlichen Partitur bewusst eine Zeitlichkeit zu verleihen, in der ein Raum für den Hörer existiert. Es war nicht einfach ein Darüber-Schwappen, sondern es gab immer wieder eine Form von Unterbrechung, die Aussagen überprüfen lässt, die Verhältnisse herstellen lässt, die zu gestellten Fragen Haltungen einnehmen lässt, wenn die Sätze zufällig auf einen treffen, während man über die Straße geht und sich fragt: „Wer spricht da eigentlich?“

**Ulrike Haß:** Ich habe die Arbeit in Wien nicht gesehen, sondern *bambiland's day* in Düsseldorf. Konzeptionell hat mich besonders beeindruckt, dass der Text in einer absoluten Weise durch die Aufnahme respektiert wurde. An diesem Projekt waren einige unserer Studierenden in Bochum beteiligt. Es ging nicht nur darum, den Text in irgendeiner Form in die Stadt hineinzutragen. Er war vielmehr behütet durch die Proben, die Aufnahme und die Technik dieser Aufnahme. Sie können sich vorstellen, wie sich der Text, wenn Sie ihn im Stadtraum hören, mit den Bildern überlagert. Der andere Teil der Inszenierung bestand darin, den Text wortwörtlich in den Stadtraum zu tragen. Das ist ein zusätzliches Element, um mit dem visuellen Wahrnehmungsraum „Öffentlichkeit“ in einer größtmöglichen Trennung umzugehen.

**Claudia Bosse:** Es geht auch um die Berechtigung des Sprechens und der Identität. Dabei stellen sich die Fragen: Wer spricht? Wer spricht als was zu wem? Dieses „wer spricht“ lässt sich bei Jelinek häufig nicht zuordnen. Es ist im Grunde die totale Verweigerung einer bestimmten Sprechidentität, die ständig verschiedene Orte einnimmt und somit ein radikales Subjektbild als Sprechfigur einführt. Auf dem Weg hierher war ich plötzlich mit einer Demonstration vor dem Museumsquartier konfrontiert. Dort habe ich Gini Müller getroffen, die mir erzählt hat, dass die Rechten fordern, eine repräsentierte Identität zu bekommen. Ich dachte mir: „Welche Perversion liegt in dieser Verkehrung? Das Finden eines

**claudia bosse im gespräch mit ulrike haß: das auftauchen von raum, der ich schon bin**

pia janke, teresa kovacs, postdramatik. reflexion und revision, praesens verl. wien 2015  
(seite 4 von 10)

Das Auftauchen von Raum, der ich schon bin



theatercombinat: Jelinek „Sinn egal. Körper zwecklos. 5-7“. Podewil Berlin, Inszenierung: theatercombinat, 1997

Ausdrucks von Minderheiten in prekären Situationen wird von der extremen Rechten übernommen.“ Das Verfahren, die Mimikry von anderen Figuren einzunehmen und sie dadurch zu problematisieren, das Extrem zu subvertieren und zu befragen, findet sich auch in den Texten Jelineks. Die Frage ist: Was ist meine Position dazu?

**Ulrike Haß:** Du hast bei *Bambiland* das Sprechen des Textes einer Einzelsprecherin übertragen und andererseits gesagt, dass ein Text niemals nur eine Stimme hat. Wie verhält sich diese ursprüngliche Vielstimmigkeit zu der einen Stimme von Anne Bennent?

**Claudia Bosse:** Das ist eine Frage der Spieltechniken und der Identitätskonstrukte. Es geht nicht um ein Einfühlen oder ein identitäres Konstrukt mit Aussage, sondern darum, in der Veröffentlichung von extrem kontroversen Strukturen temporär Verantwortung zu übernehmen. In diesem Aufreißen bestimmter Übereinkünfte greift Jelinek auf antike Strukturen zurück und erkennt, dass der Ursprung unserer theatralen Äußerungsformen im Grunde von *einer* Sprechfigur ausgegangen ist. Es gibt also *einen* Menschen, der unterschiedliche Sprachfiguren einnimmt und diese veröffentlicht. Ich habe den Eindruck, dass sich Jelinek sehr stark auf die humanistische Besetzung in den *Persern* bezieht. Die Frage „Wer spricht?“ wird von ihr radikal anders gestellt. Sie versucht in ihrer Arbeit, die Orte für jeden Satz einnehmen zu können und sie gleichzeitig nicht zu kommentieren. Ich finde es unglaublich langweilig, was in Aufführungen, die auf Unterhaltung ausgerichtet sind, mit den Texten Jelineks passiert. Es werden Aussagen rückdefiniert, um sie im Kabarettstil jedem Idioten erkennbar zu machen. Dadurch entsteht eine Schenkelklopper-Ästhetik, die ich als extreme Unterforderung der Rezipienten empfinde. Jelinek fügt ihre Texte aus verschiedenen Ressourcen zusammen, und in dieser Zusammenfügung passiert das Unerhörte. Ich glaube, es ist sehr wichtig, die Politik der Mittel kritisierbar zu machen. In ihren Texten materialisiert Jelinek die Erscheinungsform des Konflikts in einer Reibung zu seinen Inhalten. Dies fordert vom Sprecher eine unglaubliche Großzügigkeit zu sich selber und zu seinen eigenen Ansichten.

**Ulrike Haß:** Wir sollten nun den Punkt des szenischen Sprechens, des szenischen Raums, der Körper und des Verhältnisses zwischen Sprechen und Hören ansprechen.

**Bambiland, elfriede jelinek notation stand 20.09.08 (claudia bosse)**

**index für die lautsprecherbenutzung**

der text ist zur orientierung in 34 tracks unterteilt

jeder tonträger ist eine stimme. die 12 werden von 4 unterschiedlichen tonspuren der aufnahme gespeist. jede der 4 tonspuren ist im normalfall auf 3 lautsprecherwagen oder megafone verteilt, (ausnahme eventuell donaukanal) das ergibt 12 stimmen.

**spurbelegung:**

gelb unterlegt	Anfang neuer Track (zur Orientierung)
hellblau	Spuren 1-4 (Basisspur 1 wird 4x dupliziert)
blau	Spuren 2+4 (1+3 off)
rot	Spuren 1+3 (2+4 off)
schwarz	Spuren chorisch (leicht versetzt)
schwarz kursiv	Siehe hellblau (duplizierte Spur 1, <b>Spur 1 off</b> )
SCHWARZ	Schnipsel, auf verschiedenen Spuren wechselnd
SCHWARZ	Siehe SCHWARZ

**index sprechpartitur (für lautstärke orientierung)**

**fett** markierter buchstabe: nachgreifen im sprechen, ohne zu übertreiben oder unbedingt lauter zu werden, ein federndes nachgreifen

Schwarze schrift: wird chorisch überspochen werden, passage, die nicht kursiv oder grossbuchstaben ( ryrhmus!) ( sprachsit: brustbein,dito adressierung)

blaue schrift direkter ton. und adressierung, mehr bei sich. (sprachsit: beckenboden, adressierung: bauch oder geschlecht)

hellblaue schrift sehr leise, direkt ( sprachsitz untere schädeldecke/ nacken, adressierung)

rot langsam gesprochen, nachdrücklich,leise

**Claudia Bosse:** Was mich an Texten fasziniert, ist die wortwörtliche Zeitlichkeit der Konstruktion. Man analysiert einen Satz nicht als Gesamthalt, sondern fragt sich in Sherlock-Holmes-Weise, wann was mit welcher Möglichkeit in der chronologischen Konstruktion eines Satzes aufgemacht wird. Ich versuche, die DarstellerInnen, mit denen ich arbeite, für diesen Akt der momentanen Konstruktion zu sensibilisieren. Wenn man einen Text in Erinnerung hat, sollte man ihn immer als Struktur und nicht als Melodie präsent haben. Das musikalische Lernen von Texten ist ein Killer, weil es einen immer verpflichtet, in der gleichen Weise zu intonieren und das ergreifende phonematische Denken im Moment des Spielens verhindert. Der Moment, der einzelne Sätze, Bewegungen, Abweichungen oder andere Möglichkeiten eröffnen könnte, geht verloren. Die Person, die einem zuhört, ist als zeitliche Verschiebung mitzudenken. Es ist ein Unterschied, ob man nachvollziehend hört und versucht, nachträglich Sinn zu produzieren, oder ob man den nie gelingen wollenden Versuch unternimmt, um diesen unglaublich fragilen und komplizierten Ort zu ringen und die Gegenwart des lauten Denkens mit dem adressierten Hörer zu teilen. Das würde bedeuten, dass die Person, die spricht, etwas aus der Erinnerung in sein Hirn und seinen Mund legt und dass seine Vergangenheit im Moment des Sprechens die Gegenwart des Hörenden wird.

**Ulrike Haß:** Es gibt vom Moment des Sprechens bis zum Aufnehmen des Gesprochenen einen zeitlichen Verlauf, ein kleines Delay. Das präsente Sprechen, nach dem du in deinen Arbeiten suchst, ist der Versuch, dieses Delay zu umarmen. Es geht um eine Figur des Dazwischen. Diese Form des Denkens über das Sprechen hat Auswirkungen auf das Verständnis des Körpers. Der Körper ist nicht nur der fleischliche Träger, der Körper ist das Trennende. In diesem trennenden Moment entsteht der Abstand, der es möglich macht, dass wir etwas teilen können. Dadurch eröffnet sich der Raum der Mitteilung.

**Claudia Bosse:** Die Zeit nach dem Gesprochenen ist ein wichtiger Teil des Gesprochenen, als Zeit der Selbstrealisierung, als eine Konsequenz des Sprechakts und der sprachlichen Aussage, wenn das Gesprochene auf den Körper des Sprechers wieder zurücktrifft und man ihm diesen Zwischenraum gibt.

**Ulrike Haß:** Wir sollten uns noch kurz dem Text *Sinn egal. Körper zwecklos* widmen.

**Claudia Bosse:** Ich hätte noch eine Anmerkung zu unserer Praxis mit den unterschiedlichen Textkonstrukten. Einige davon sind aus der Not heraus entstanden, bestimmte Teile von Jelineks Texten nicht benutzen oder in anderen theatralen Zusammenhängen aufführen zu dürfen. Auch andere KollegInnen wie Gini Müller in Wien sind von dieser Nichtverfügbarkeit bestimmter Texte betroffen. Es gibt eine Hierarchie der Verfügbarkeit, die ich ausgesprochen problematisch finde. Der positive Aspekt daran ist, dass wir gezwungen waren, methodisch von Jelinek zu lernen und eine eigene Textpraxis zu entwickeln.

**Ulrike Haß:** Der Text *Sinn egal. Körper zwecklos* hat viel mit dem vorhin beschriebenen Zwischenraum zu tun. Im mitgeteilten Raum ist der Körper, der den Sinn zu

interpretieren versucht, zwecklos. Ich möchte ein Zitat daraus vorlesen, das ich für sehr zentral halte: Die Herausforderung für die Schauspieler „besteht vielmehr darin, daß sie wie fleischfarbene Schinken, die nicht nur nach Fleisch aussehen, sondern Fleisch auch sind, aufgehängt in der Räucherammer, im Schacht einer anderen Dimension, die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist, uns etwas bestellen sollen. Eine Nachricht die Anfänger, eine Botschaft die Fortgeschrittenen. Und dann merken sie, daß sie selber ihre eigene Botschaft sind. Schon haben sie etwas falsch gemacht und müssen noch einmal würfeln, um sich nicht in der Ferne verlieren zu müssen. Wer könnte es besser? Jeder ist er selber. Sie sind was sie sind. Wie Gott, der ist, der er ist. Das ist doch eine schöne und große Aufgabe, oder? Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“

**Doris Hotz:** Besonders interessiert hat mich, was Sie über die Schauspieler, die den Zuhörern das Mitdenken ermöglichen sollen, gesagt haben. Ich hatte gedacht, dass Schauspieler das mit ihrer Art der Arbeit gar nicht können. Es wäre toll, wenn Sie erklären, wie Schauspieler, die immer anders arbeiten, zu diesem Resultat kommen.

**Claudia Bosse:** Ich glaube, jeder ist in der Lage zu denken. Es ist ein Unding, wenn sich bestimmte repräsentative Identitätskonzepte, die sich bei Schauspielern in Form sprachlicher Marotten äußern und als Markenzeichen fungieren, sanft über jede Textur legen. Ich glaube an den nackten Ort, an dem sich Texte zur Begegnung freigeben, mit allen Schwierigkeiten und Unterbrechungen, die dort passieren. Es ist nie ein sicherer Ort, es ist ein Ort des extremen Risikos, weil er nicht reproduzierbar ist, sondern nur im Moment als Vorgang ergriffen werden kann. Man muss das Misslingen akzeptieren, das an diesem Ort des Denkens stattfinden kann. Es erfordert Mut, sich dieser Begegnung auszusetzen, manchmal auch im Stottern, obwohl man gewöhnt ist, glatte Flächen herzugeben.

**Ulrike Haß:** Ich habe von Claudia Bosse gelernt, dass man nicht einfach denken soll, „es gibt den Text, und es gibt den Schauspieler, der Stimme und Resonanz hinzufügt“. Der Sprechende adressiert sich. Das ist eine aktive Tätigkeit, die nur er machen kann. Diese Botenthematik spielt auch in einigen Texten von Jelinek eine wichtige Rolle. Das Zentrum deiner Arbeit ist die Betonung des Punktes, von dem aus man sich richtet. Früher habe ich mich gefragt: Wieso? Mittlerweile ist es mir klar, denn es ist die Stelle, an der die Schauspieler wirklich notwendig sind, weil der Text sich nicht von selbst an uns richtet.

**Claudia Bosse:** Zu Anne Bennent habe ich gesagt: „Du musst dir vorstellen, du sprichst nicht einfach in ein Mikrofon, und der Lautsprecher macht den Rest. Das funktioniert nicht!“ Der Raum muss im Sprechen mitgedacht werden, daraus ergibt sich die Zeit. Wenn ich etwas im Studio aufnehme, stellt sich mir die Frage: „Wie bedenke ich die Zeit des Durchsetzens in anderen Räumen?“ Das hat zu einigen Irritationen geführt. Von dem Ort aus, den man ergreifen muss, ist es möglich, ein räumliches Verhältnis einzugehen, in dem das Denken den Raum durchwandern kann.

**Schon** durchdringt schon dringt hindurch die Sonne, erster Bote des Leids, zu dem Herrn wie heißt er nur, jeder weiß, wie er heißt, schon durchdringt das Heer die Stadt, an Masse mächtig das Heer, doch nicht mächtig genug, durch Hungernde, Durstende würgt sich hindurch, das Heer, [ auch durch die auf dem Weg drohende Stadt voller Menschen, allzu groß, maßlos an Zahl, so böß ihre Taten, kleiner nicht ist, was sie duldet, die Stadt, anheimelnd im Grund, wie sie da liegt in der Wüste, die Einwohner von der Sonne längst zum Tonheer gebrannt. Wie können wir nach alldem wieder gut werden mit dem Babyloniervolk? [ Was man auch sagt, die brüllen nur Wasser nur Wasser nur Wasser, nur Essen, nur Essen. Mein Sohn, mein Sohn, meine zwei Söhne, meine drei Söhne, meine vier Söhne. Alle weg. Alle weg. [ [ Am liebsten beides gemeinsam: Wasser und Essen. Pakete mit Nahrung, los ihr, runter von den Wagen, etwas schneller bitte, sonst schlagen, nicht mehr benetzt vom Wasser, die Städter der erwählten Schar des Herrn noch die Schädel ein und damit eine ganze Welt der Gefühle, wie nur wir nur wir im Westen sie kennen, und eine Welle des Hasses, wie nur die dort sie kennen. Auch wir haben Durst, jawohl, aber wir hassen wenigstens nicht, jawohl, doch wir haben auch Gefühle dazu. Die äußern wir wenigstens nicht. Wir sind nicht total gefühllos, und wo führen wir sie hin, die Gefühle? Wo kommen sie her, wo gehen sie hin? Wo führen sie uns hin? Zur Befreiung des Volks führen sie uns hin. Was führen die sich dann so auf? Wollen nicht frei sein? FREI SEIN NUR UNTER DER VORAUSSETZUNG, VERSTANDEN ZU WERDEN? Was? Es wird immer zuviel oder zuwenig gesagt. Die Forderung, sich ganz zu entblößen, mit jedem Wort, das man spricht, ist eine Naivität. Deswegen sagen wir einmal gar nichts. Besser so. Man will immer wohlwollend verstanden werden, sonst würde man ja gar nichts sagen in die vielen Kameras und Mikros. Gegen das Fremde verbirgt man sich. Man selbst sagt immer nur, was man über sich gedacht haben will, nicht was man denkt. Was? Was? Die wollen gar nicht verstanden werden? Was machen wir uns dann die Mühe? Uns ist das egal. Wir machen eh, was wir wollen. Nein, wir können nicht immer machen, was wir wollen. Aber deshalb führen wir uns längst nicht auf. WIR SIND ECHT. Wir greifen zum Raub, wenn wir was wollen. Es raubt uns den Verstand, wenn wirs nicht kriegen. Wo ist

Claudia Bosse im Gespräch mit Ulrike Haß

**Publikum:** Ich finde das Insistieren auf den Punkt des Sich-Richtens und das Beharren auf dem Begriff der Veröffentlichung sehr interessant. Es geht nicht um ein klassisches Sender-Empfänger-Modell. Könntest du diesen Punkt noch etwas genauer ausführen? Du hast vorhin gesagt, dass die Vergangenheit des Sprechers in dem Moment, in dem er sich an den Text erinnert, zur Gegenwart für den Hörer wird. Mich fasziniert die Arbeit an den verschiedenen Zeitschichten im Sprechen. Auf welcher Ebene lässt sich die Vergangenheit genauer charakterisieren?

**Claudia Bosse:** Es geht nicht um den Sender oder Empfänger. Für mich ist die erste Voraussetzung der Ort, dass ich einen Ort einnehme, den Ort eines anderen mitbedenke und mich körperlich dazu in ein Verhältnis setze. Wenn ich mich auf einen Text oder ein Sprechen beziehe, kann ich in meiner Erinnerung etwas abrufen, und in diesem Moment formuliere ich es. Ich denke es, ich formuliere es muskulär, es tritt aus meinem Mund aus, es tritt aus dem Innenraum in den Außenraum, indem ich versuche, eine bestimmte Dynamik als Sprecherin zu modulieren. Aber der Moment, in dem ich es sage, und der Moment, in dem es der andere hört und versteht, sind zeitlich verschieden. Ab dem Moment, in dem ich es in meinen Mund nehme und es ausspreche, gibt es die Zeit danach, in der es erst bei dem anderen als Hören ankommt. Was benötigt das Hören, dass es zu einem Verstehen wird? Erst in diesem Unterschied zwischen Hören und Verstehen passiert etwas, zum Beispiel ein geteilter Raum. Als Sprecher, nicht wissend, wie schnell der oder die andere denkt, versucht man, diese Zeit an der Produktion des Denkens teilhaben zu lassen und die Verschiebung der Ökonomie am Ort zu bedenken. Der Ort, an dem ich mit meinem Körper denke, ist in einem anderen Raum mit dem anderen Körper.

**Anne Fleig:** Ich habe versucht, mir Jelineks spezifisches Sprechen und Sprechenlassen durch Kleists *Penthesilea* zu vergegenwärtigen. Das Ende von *Penthesilea* enthält genau die Form des Sprechens, über die Sie vorhin gesprochen haben. Besonders interessant fand ich das Zitat aus *Sinn egal. Körper zwecklos*, in dem vom Schacht die Rede ist. Das ist der Schacht, aus dem *Penthesilea* mit dem Sprechen hervortritt und mit dem sie sich umbringt. Hier gibt es eine wörtliche Übereinstimmung. Ähnliches gilt für die Adressierung. *Penthesilea* hat sich mit ihrem Sprechen selber adressiert und vernichtet. Ich empfand dies als eine bemerkenswerte Koinzidenz. Das Thema der Zeitschichtung, die in diesem Schacht liegt, geht darüber hinaus auf das Bergwerk mit seinen Ablagerungen zurück.

**Ulrike Haß:** Die Mitteilung ist eben nie voll. Ein Brief, der abgeschickt wird, ist nicht derselbe Brief, der ankommt.

**Claudia Bosse:** Bei Jelinek finde ich interessant, dass sich die Schichtung aus sehr unterschiedlichen Ressourcen zusammensetzt. Ist das Wort immer nur Träger seiner Bedeutung, oder hat das Wort eine Art Archäologie von anderen Kontexten? Welche Art von Behutsamkeit des In-den-Mund-Nehmens und des Schmeckens anderer Orte und Zeiten ist notwendig, damit das Wort diese Kraft

in anderen Zeitschichten entwickeln darf, ohne die Kontinuität der spezifischen Reihung zu unterbrechen?

**Amely Joana Haag:** Sie haben sehr treffend beschrieben, wie Schauspieler mit Texten umgehen sollten. Die meisten Schauspieler denken den Text genau in der Gegenwart, über die Sie gesprochen haben. Natürlich gibt es Schauspieler, die sich bestimmte manierierte Sprechweisen antrainiert haben und die Texte nicht mehr denken. Das bedeutet, dass sie ihren Beruf nicht mehr gut machen und das ist meiner Meinung nach keinesfalls die Regel. Es hörte sich vorhin so an, als sei dieses Sprechen fast nie zu finden.

**Claudia Bosse:** Ist es auch nicht. Ich möchte dazu noch eine kleine Spezifität hinzufügen. Häufig anzutreffen ist, dass ein Schauspieler eine Gegenwart hat und nach dieser Gegenwart verlautbart. Es ist also ein zu Ende Gedachtes, das nach dem Moment des Zu-Ende-Denkens gesprochen wird. Mich interessiert hingegen, in Sätzen im Moment ihres Verlaufs Abgründe aufzumachen. Es ist ein unglaublich delikater Ort, der eine immense Verunsicherung auslöst, weil man in dem Augenblick nichts mehr hat, außer sich selbst im Denken an den Text.

**Karen Jürs-Munby:** Es kommt stark auf die Schauspielausbildung an. Das System von Stanislawski unterstützt beispielsweise ein zielgerichtetes Denken und nicht so sehr das Finden im Moment. Dafür braucht es ein anderes Schauspieltraining. Stanislawski ist in einigen Ländern nach wie vor sehr dominant.

**Claudia Bosse:** Ich glaube, dafür braucht es ein grundsätzliches Überdenken von Identitäts- und Subjektpositionen, die sich mit Unterschiedlichem konfrontieren. Dieser Prozess geht weiter als eine Schauspielausbildung oder bestimmte Spieltechniken. Es geht um eine generelle Haltung zur eigenen Identität. Ich finde, dass jede vorgegebene Spieltechnik unglaublich ideologisch und philosophisch ist.