claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

exzessives fragmentieren

claudia bosse[1]

fragmentieren als künstlerische strategie und verfahren. fragmentieren als prozess der abtragung von kulturellen schichten in der sprache und deren verfertigung. fragmentieren als unterbrechung der zeitlichen ökonomien von rezipienten und darstellern.

ich möchte unterschiedliche verfahren der fragmentierung aus der theaterpraxis anhand drei meiner theaterarbeiten vorstellen: der schweizer uraufführung von *fatzer-fragment* von bertolt brecht (1927-31), die ich 1998 am théâtre du grütli in genf inszeniert habe, sowie die arbeit *die perser* von aischylos (472 v. chr.), die ich sowohl 2006 in wien mit theatercombinat und in genf gemeinsam mit 180 bürgern der stadt als chorteilnehmerInnen als auch 2008 mit über 300 chorteilnehmerInnen in braunschweig im rahmen des festivals theaterformen erarbeitet habe. alle drei *perser*-inszenierungen folgten einer textpartitur und der dafür entwickelten methode des ‚phonetischen denkens'. außerdem möchte ich bezug nehmen auf die arbeit an *coriolan* von shakespeare, wien 2007. abschließend möchte ich einige grundlegende gedanken zu theater, raum und fragmentieren als theatralem verfahren unternehmen.

exzessiv/ fragment. Definitionen

exzessiv
das maß überschreitend; außerordentlich; ausschweifend

fragment
ein fragment (lat.: *frangere*, brechen) ist ein bruchstückhafter, unvollständiger gegenstand. dabei kann es sich sowohl um einen rest eines ehemaligen ganzen handeln, insbesondere in der kunst, aber auch um einen vom künstler bewusst gewählten ausschnitt eines bloß ideell ganzen.

---

1 Die Beiträge von Claudia Bosse bzw. Susanne Granzer und Arno Böhler sind als künstlerische Beiträge formal anders gesetzt.

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

ein buch existiert nur durch das und in dem, was ihm äußerlich ist. schreiben hat nichts mit bedeuten zu tun, sondern damit, land – und auch neuland – zu vermessen und zu kartographieren. das fragment ist kein bestimmter stil und kein bestimmtes scheitern, es ist die form des geschriebenen.

gilles deleuze

lücken zum aufenthalt

als methode des theatralen arbeitens, sich auseinanderzusetzen mit literarischen fragmenten; oder aber als eine methode einer stilistischen und/oder zeitlich unterbrochenen theatralisierung.

das fragmentieren: ein vorgang, der sich auf ein ganzes bezieht. ein lücken aufreißen in einem kontinuum. dafür gibt es zunächst zwei unterscheidungen: einmal brüche oder unterbrechungen in situationen eines ästhetischen verlaufs, oder aber unterbrechungen im fluss einer sprache, einer literarischen vorlage, durch z. b. verspausen und metrik, die die komposition der wörter und ihre verfasstheit auseinanderklaffen lässt und den hörer und sprecher zu anderen gedanklichen vorgängen herausfordert.

die grundlage dieser vorgehensweisen ist in den folgenden arbeitsbeispielen die auseinandersetzung mit einer literarischen vorlage mit teils fragmentarisch überlieferten, meist streng metrisch komponierten texten. die texte sind zugleich der historische resonanzraum, die historische differenz und die lücke der aneignung. jeder dieser theatertexte ist sowohl speicher bestimmter räumlicher, historischer, demografischer und sprachlicher konstellationen als auch dokument unterschiedlicher architekturen der kommunikationssituation.

die jeweiligen texte sind speicher spezifischer historischer erfahrung. in ihrer sprache sind körperliche praxen, körperbilder und darstellungsmethoden zu erforschen, und zwar anhand der textuellen struktur, phonetik, interpunktion, metrik, dem spezifischen atem, der ‚gestimmheit' der texte, ihrer zeitkonstruktionen.

aus den theatertexten sind historische und gesellschaftliche modelle samt ihrer repräsentationstechnik zu erkunden, welche sowohl spieltechniken und raum-konstruktionen als auch architekturen von situationen zwischen spielern und zuschauern beinhalten.

dennoch möchte ich weniger auf die einzelnen texte eingehen oder arbeitsmethoden aus den texten legitimieren; vielmehr möchte ich bestimmte arbeitsmethoden der fragmentierung anhand der projekte verdeutlichen.

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

1 *fatzer.* fragmentieren als performative methode

methode des schreibens des autors wird eine methode der theatralen arbeit.
das *fatzer-fragment* ist brechts versuch zwischen 1926 und 1931, eine andere art von stücktext zu entwickeln. das ganze ist nie vollendet worden; es gab aber eine ausgabe der versuche, 1931, wo er selbst einen teil dieses textes zusammengestellt hat, im hinblick auf eine szenische brauchbarkeit. darüber hinaus hat brecht nicht mehr daran gearbeitet, ist aber komischerweise kurz vor seinem tod wieder darauf zurückgekommen und hat den ominösen satz gesagt, gemeinsam mit dem *brotladen-fragment* sei das *fatzer-fragment* „der höchste standard technisch". und es scheint immer noch offen zu sein, was damit wirklich gemeint wurde.

das *fatzer-fragment* besteht aus manuskript- und typoskriptblättern, die ungeordnet im bertolt-brecht-archiv vorliegen und die wegen bestimmter figurennamen oder inhaltlicher bindungen eben diesem fragment zugeordnet werden. so kommen ca. 550 blätter zusammen, teils handschriftlich, teils als zettel hinzugeklebt, auch serviettenfetzen, natürlich auch getippte seiten.

der text ist präideologisch, [...] er hat die authentizität des ersten blicks auf ein unbekanntes, den schrecken der ersten erscheinung des neuen. [...] der schreibgestus ist der des forschers, nicht der des gelehrten, der forschungsergebnisse interpretiert, oder des lehrers, der sie weitergibt.

heiner müller

arbeitsansatz genf 1998

es geht um improvisiertes gestalterisches erzählen mit variablen, thematisch gebundenen elementen, mit einem wissenspotential (geste, raum), das durch die offene struktur, die unkalkulierbarkeit des zuschauers immer (in echtzeit!) weiterentwickelt werden muss.

voraussetzung ist die *chorkonstruktion*. innerhalb des chores, als arbeitsform für alle darsteller, wird die individuelle geste präzisiert zur entwicklung der ausdrucksmittel, die auf eine veränderte kommunikation zielen (die sich selbst thematisiert und zugleich nach außen wirkt).

der text gibt einen bestimmten rhythmus vor, einen bestimmten „zug"; dieser ist das reibungspotential für spieler/zuschauer. der text organisiert ebenso wie der raum die gesten, ausdrucksmittel und möglichen konstellationen.

die arbeit untersucht konstitution und veränderung der räumlichen strukturierung von erfahrung (abb. 1a, 1b, tafel 4, S. 295).

die zusammenfügung der fragmente mitsamt ihren textsortenbrüchen passierte durch vor den ‚aufführungen' angesagte abfolgen

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

wie auch dem ‚live dj-ing' von mir durch währenddessen laut aufgerufene nummern, die das jederzeit mögliche abbrechen und neuansetzten bestimmter fragmente bedeuteten.

die auslassung konfrontiert den zuschauer mit seiner realität. ein harmonisch geschlossenes kunstwerk verhindert die transparenz der bedingungen, aus denen das theater erst entsteht, was es wie verhandelt, sowie verhindert es das eindringen der außertheatralen wirklichkeit in die theatrale situation.

die fragmentanordnungen – d. h. die erarbeiteten raum- und improvisationsgefüge zu *fatzer-fragment* – waren versuche, grundkonstellationen zu schaffen, in denen sich der unabschließbare vorgang der immer-wieder-neukonstruktion und der erweiterten verständigung über den text und das tun unter gewissen physischen, räumlichen oder zeitlichen vorgaben präzisiert.

die strukturierung des raums durch die spieler, durch ständiges wechseln und neuformieren, ergibt ein anderes assoziatives wahrnehmen. die konstruktion des ‚stücks' entsteht aus der konkreten wechselwirkung zwischen spiel/bewegungsform und der selbstthematisierung des zuschauers.

raum

eine räumliche trennung von zuschauer und spieler war nicht vorhanden. der bezug zur außenwelt war sichtbar durch vorbeigehende füße von realen passanten. der theaterraum wurde zum zitat seiner funktion, alle funktionsräume (lichtlager, werkstatt etc.) waren zugänglich. jeder der räume wurde in seinem arbeitslicht benutzt, d. h. es gab unterschiedliche lichtqualitäten bei unterschiedlicher raumgröße und -struktur, wobei alle räume miteinander verbunden waren.

es gab keinen punkt in der raumanlage, von dem aus man alles überblicken konnte. die spieler sahen sich nicht immer, der zuschauer musste sich entscheiden, wohin er sich bewegte, im bewusstsein stets etwas zu verpassen. die wahl des blickwinkels und der akustischen auswahl lag beim betrachter; ebenso die entscheidung, inwieweit er sich räumlich thematisiert oder in kommunikation mit den spielern tritt.

den zuschauern war immer alles zugänglich.

beispiele von raumanordnungen

- die spieler des fatzerchors durften sich nur außerhalb des zentralen theaterraums bewegen, ihn nur durchqueren, aber keine aktionen entwickeln. bei jedem fragmentwechsel – die von mir, wie gesagt, während der aufführungen laut angesagt wurden – musste jeder spieler auf seinen von ihm körperlich genau bestimmten ausgangspunkt zurückkehren und mit dem nächsten fragment

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

neu beginnen, eben ohne dass er die reihung derselben im ablauf vorher gekannt hätte. akustisch waren alle räume verbunden, dialoge fanden zum teil über eine distanz von 30 metern statt. um jedoch die aktionen der spieler zu sehen, mussten sich die zuschauer zu einzelnen spielern hinbewegen, andere sichten erkunden.

- alle spieler sammeln sich im zentralen raum, um zu einer vorher angesagten reihenfolge mit den textfragmenten zu improvisieren.
- alle spieler verlassen den theaterraum und positionieren sich außerhalb des theaterraums an den unterschiedlichen fenstern im kontakt zum innenraum. die zuschauer werden im theaterraum zurückgelassen.

methoden des chorischen improvisierens

in der regel bestimmten die spieler, wer aufgrund welcher räumlichen konstellation welchen text sprach, wobei die genaue interpunktion und der fragmentinterne rhythmus eingehalten werden mussten. jeder spieler beherrschte den kompletten text in seiner rhythmischen struktur.

ich konnte unterbrechen, schneiden, indem ich vor beendigung eines fragments ein anderes ansagte oder währenddessen die reihenfolge veränderte. dies war stets abhängig von den jeweiligen entwürfen der spieler, den reaktionen der zuschauer und dem rhythmus der kommunikation; d. h. die komposition fand hinsichtlich aller erwähnten bedingungen im augenblick statt, wobei das material der improvisationen genauere räumliche, thematische oder textliche fixierungen sein konnte.

der abbruch und der neuansatz ist ein schnitt, keine leere, die differenz ist im körper zu halten. das ganze eine frage der strukturierung der zeit, vielmehr eine produktion von zeit. ‚jeder aufbruch ist ein wirklicher aufbruch, von dem man nicht weiß, wohin er führt und ob man wiederkommt' (claudia bosse). auf dieser ebene holt die arbeit die struktur und produktivität des fragements ein. die darstellung des fragmentarischen ist also keine bloß formale, von außen gesetzte, sondern in die arbeitsweise selbst eingelassen, berührt fragen von entwicklung, abbruch, fortschritt, arbeit als veränderung des gegenstands.

christine standfest, aus einem doku-entwurf von 1998

der ablauf wurde von abend zu abend variiert, die dauer der öffentlichen versuche betrug zwischen 2 und 5 ½ stunden. unser erarbeitetes material umfasste ca. 7 stunden, die aber nie komplett gezeigt wurden. die aufführungen blieben immer fragmente des erarbeiteten materials.

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

zuschauer. fragmentierte wahrnehmung

(bertrand tappolet/sylviane dupuis, gesprächsaufzeichnung mai 1998)

bertrand tappolet: „wie ich die arbeit der schauspieler verstehe, ist es eine frage der kombinatorik. das ist sehr kompliziert, denn es werden unglaublich viele elemente integriert. und es gibt bestimmte wechsel dieser ordnung während der aufführung durch claudia. das bringt die spieler in gefahr, man könnte sagen, in gewisser weise vereinzelt oder vereinsamt es sie auf mehreren ebenen. jedes mal, wenn sich ein system installiert, z. b. im verhältnis zwischen dem individuum und dem chor, oder im prozess eine gemeinsame sprache zu finden, stört claudia das system, damit sich das eben nicht installiert. das spiel entwickelt sich permanent darüber hinaus.

mit einsam meine ich z. b. die art und weise, in der die spieler auf sich konzentriert waren in der form, in der sie das spiel der anderen aufnehmen, und gleichzeitig immer einen bezug herzustellen zu den anderen schauspielern, dem chor und den zuschauern."

sylviane dupuis: „ich glaube, die große neuheit für mich ist das aktive hören.

das ist wie mit einem kameraobjektiv, d. h. ich muss in jedem moment entscheiden, ob ich zoome, auf dem platz bleibe oder mich bewege."

bertrand tappolet: „ich kann mein eigenes blickfeld entwerfen, ein feld mit unterschiedlichen tiefenschärfen und eine karte anlegen, mit der ich mich bewege. ohne zweifel das interessanteste war für mich der linke flur, in dem die scheinwerfer aufgehängt sind. wenn man ihn durchquert, kann man sich körperlich durch das sprechen hindurchbewegen. durch seine resonanz, die man körperlich aufnimmt, begreift man die machtbezüge (*rapports de force*), die von den spielern physisch sehr klar gestaltet werden, selbst, körperlich. und dieser raum ist nur für ein, zwei, drei zuschauer gleichzeitig zugänglich, wenn es mehr sind wird es unangenehm. ich finde es interessant, dieses werk so in einer gewissermaßen privilegierten form zu betreten.

das ist manchmal an der grenze der sichtbarkeit, das erfordert eine bestimmte gespanntheit des blicks – und dann geht man über in diesen anderen raum, der überbelichtet ist auf der blickebene, und die wechsel erfordern gleichzeitig eine andere spannung auf der ebene des hörens, die optik verändert das hören. interessant ist dieses passieren von einem raum in den anderen. man hört die stimmen und geräusche aus dem zentralen raum, man sieht was im flur passiert oder passieren könnte, und das alles kann auch noch vom kommentartext durchkreuzt werden.

ich glaube, dass in den durchquerungen, die gemacht werden von den spielern, wenn z. b. ein spieler hier ist, ein anderer dort, die sich nicht ansehen, sondern mit den blicken im nacken des anderen bleiben, dann etabliert das einen physischen, geometrischen raum vor der sprache, der das sprechen einrahmt und der auch die gewalt einrahmen kann. ich sprach zwar vorhin von der scène dispersante, aber man kann in manchen momenten auch von einer *scène dispersée* reden, d. h. dass die spieler selbst die szene erzeugen. man sieht die grenzen dieser szene (spielräume) und die art, in der sie ihre architek-

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

tur schaffen, damit dann das sprechen zirkulieren kann, sei es im innern, sei es nach außen, sei es im dialog unter ihnen. und das, glaube ich, kann der zuschauer sehr gut wahrnehmen.

das ist die art, die den zuschauer dazu bewegt, die worte zu hören oder zu verstehen, in diesem rahmen, der permanent redefiniert wird. zwischen den fragmenten oder den szenen gibt es einen moment, der den raum atmen lässt.

das ist wie mit diesen wachstafeln für kinder: es wird etwas gebaut und dann wieder ausgelöscht, man kann es vergessen, damit etwas neues darauf entstehen kann. das strukturiert auf eine bestimmte weise die erinnerung, den prozess der aufmerksamkeit auch auf die sprache."

sylviane dupuis: „das hören ist absolut fragmentarisch. man muss das im kopf konstruieren, was man hört; was man bekommt, ist absolut fragmentarisch, man empfängt es nicht in einer bereits vorkonstruierten weise. so passiert das, denke ich. im anschluss arrangiert man die sachen."

2 *die perser* von aischylos. fragmentierte sprache

in einer raumchoreografie für chor und zuschauer

die perser, ein text in 1075 versen, von denen 500 allein vom chor gesprochen werden. das projekt *die perser* beteiligte 300 bürgerinnen und bürger der stadt braunschweig, 180 in genf (2006, theatre du grütli), aktiv an einem gemeinsamen theatralen prozess: ein körperliches und praktisches konfrontieren mit der antiken tragödie in einem chormodell der gegenwart. das arbeitsmodell verknüpft elemente der attischen demokratie – wie den rat der 500 und die einmal im jahr stattfindenden chorwettkämpfe mit 500 teilnehmern – mit komplexen techniken der synchronität von spracherzeugung und denken. die partizipation der braunschweiger bürgerinnen und bürger in einem viermonatigen probenprozess von märz bis juni 2007 ist eine öffentliche praktische diskussion über die frage, was theater sein kann, und ein experimentieren mit den theatralen techniken der kommunikation (abb. 2, tafel 5, S. 296).

die perser, ein chortext, in der übersetzung/bearbeitung witzmann und h. müller

der überlieferte text von aischylos hat ‚korrupte' stellen: auslassungsstellen in der überlieferung, die über vermutungen komplettiert wurden.

chorlieder sind nach strengen regeln geschrieben. in versen, in strophen mit meist doppelter rhythmischer struktur. sie sind heterogene textkörper, in denen positionen, identitäten und perspektiven des gesprochenen ständig wechseln.

die erarbeitung des textes – die reanimation dieser sprache – folgt einer von mir erstellten partitur, die nach kriterien eines pho-

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

netischen denkens komponiert ist. diese technik soll durch individuelles ergreifen des denkens und der muskeln eines jeden sprechers im moment der formulierung ein kollektives rhythmisches sprechen formieren. die partitur versucht in der übertragung des griechischen originaltextes eine übersetzung der unterschiedlichen grammatiken und syntaktischen strukturen der sprachen.

fragmentierung als archäologie von sprache, eines sprachlichen kontinuums

der versumbruch, die pause, lässt das staunen in die zwischenräume der sprachlichen konstruktion eintreten; in der erarbeitung der konstruktion des denkens im sprechen und hören, durch das phonetischen denken eines 2500 jahre alten textes, welcher ideologie versteckt. dies dient als arbeitsmethode, um dann diesen vorgang der aneignung später mit den zuschauern zu teilen. das aus-der-gewissheit-bringen bestimmter sprachlicher verläufe und zwangsläufigkeiten, in der vorlage und seiner übersetzung; das herausarbeiten des potentiellen, im vers und seiner konstruktion.

die partitur ist der versuch eines anderen zugangs zu sprache und sprechen, eine art proportionaler lautlicher sprechgrammatik, die auch für den sprecher gedankliche zuordnungen produziert, der diese im moment produzieren muss und die zusammenhänge bis zum strophen- oder satzende führen soll. das sprechen versucht, das denken und phonetische produzieren der sprecher mit dem hören der rezipienten zu synchronisieren. die zeiten und die artikulation orientieren sich jeweils an der raumakustik und an der zeit, die der schall benötigt um sich im jeweiligen raum auszubreiten.

die skandierung versucht, auf der gegenwart im moment des sprechens zu insistieren. der satzsinn bildet sich im hören über die anschlüsse des folgenden, und wird im augenblick des sprechens nicht antizipiert. jede silbe im sprechen wird ergriffen und artikuliert. die konsonanten sind jeweils zentrum der schwerkraft des wortes, das heißt: sie müssen ergriffen und losgelassen werden. jede silbe wird im sprechen ergriffen und artikuliert.

der sinn breitet sich aus und wird durch die pause im verlauf des verses hinterfragt (abb. 3, tafel 6, S. 297).

index partitur. körperresonanzen, denken und pausen

sommer 2006, als anleitung für die chorteilnehmerInnen

die 5 ebenen sind unterschiedliche sprechintensitäten, die 3. ist die mittlere sprechstärke. und diese ebenen sind jeweils vokalen zugeordet:

- die oberste i
- dann e

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

- dann a
- dann o
- dann u,

als orientierung, wo die jeweiligen vokale im körper gebildet werden. auf diesen höhen im körper sollen dann die mikrosätze, oder satzpartikel, gebildet werden – jedoch ohne dass der lautliche sprechkorpus einer jeden silbe verloren geht. die grundspannung der mikrosätze ist an den vokalhöhen im körper orientiert.

zudem gibt es 5 zeiten:

- längste zeit: drei striche: vers und satzzeichen.
- zweitlängste zeit: zwei striche: normale verspause (immer als ein potential eines möglichen anderen verlaufs des satzes zu verstehen, somit eben nicht als pause).
- mittlere zeit: im vers, wenn wort auf wort folgt, aber eine lücke im fortlaufenden text. das wort oder die wortgruppe davor bekommen mehr gewicht und raum zur ausbreitung.
- normalzeit: die zeit zwischen wort und wort innerhalb einer wortgruppe, ein sprechen in dem die worte nicht ineinanderfallen, sondern für sich phonetisch genau plaziert werden.
- beschleunigung: bei sich überlappenden wortgruppen mit ebenenwechsel wird die folgende wortgruppe in den schall der vorherigen hineingeschnitten, ohne die nachfolgenden wörter in einer wortgruppe zu beschleunigen.
- grossbuchstaben: diese wörter werden geschrieen.

die sprechpartitur legte verhältnisse fest, war aber nicht metrisch zeitlich fixiert, sondern eine notation von proportionen. somit präzisierte das erstellte das nicht-definierte. es wurde als partitur nicht absolut, sondern ein arbeitsmittel in einem arbeitsprozess, der paralleles arbeiten von 180–340 personen erlaubte und deren koordination ermöglichte.

phonetisches denken

für mich ist ein text immer auch ein fremder körper (er kommt vom autor, von den vom autor erfundenen figuren, von einem politischen system, das sich in die kodifizierte form eines textes einschreibt; exemplarisch beim alexandriner, der den absolutismus in der sprache, in ihrer form und fügung, repräsentiert). diesen fremden körper möchte ich erkunden, weil mich der körper des textes, der atem im denken und sprechen interessiert.

ein text ist eine lineare zeitlichkeit, weil er fast immer ein nacheinander-geschriebenes ist. diese linearität macht das medium aus und skandiert darüber die zeit. wichtig ist, wann in einem satz was gesagt wird. nicht der gesamte inhalt eines satzes interessiert mich

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

beim sprechen, sondern welches wort auf welches folgt, welche choreografie des denkens daraus entsteht. es geht darum, den verlauf eines satzes zu ergreifen, die wege und irrwege; und darum, auch die möglichkeiten eines anderen verlaufes zu aktivieren, einen möglichen sinn mitzudenken, der folgen könnte, jedoch im nächsten wort eine andere fügung erhält. es geht darum, einen satz nicht zu antizipieren, sondern ihn ‚wort nach wort' zu erkunden.

damit diese erkundung materiell und theatral wird, muss man den körper eines jeden wortes ergreifen – seine silben, das folgen der konsonanten auf die vokale – erkunden, welche bewegung dies im mund, im atmen, im sprechen, im raum erzeugt. wenn ich nun einem geschriebenen text folge, ist das phonetische denken der versuch, im sprechen jedes wort in seinem körper, im aufeinanderfolgen des kommenden wortes etc. zu ergreifen und das denken eines wortes klanglich zu produzieren, das dann zum satz wird im sprechen und füllen des raumes. das denken wird medial, theatral.

fragmentierung des sprachlichen verlaufs, als ort des potentiellen

die unterbrechung in der kontinuität der sprache macht die assoziationsräume auf im hören der rezipienten. trägt schichten ab in der konstruktion und fremdheit einer sprache. macht das zusammensetzen und aufeinanderprallen in der poetischen konstruktion zum zwischenraum einer anderen wahrnehmung und zum ort des mitdenkens der zuhörer. zum ort des in-zweifel-ziehens der autoritären notwendigkeit einer textuellen folge, zum raum des mitdenken und diskutierens mit der zum vorschlag erreichten textur. die folge des textes wird dadurch in frage gestellt, und sein verlauf damit umso unbedingter eingefordert. das vergessen, verirren, assozieren wird so teil des sprachlichen verlaufs, wie auch das gedächtnis zum konstrukteur eines poetischen und gesellschaftlichen erkennens wird.

3 *coriolan*, fragment als szenische bedingung. zur konstruktion von perspektiven und gleichzeitigkeiten wie filmische montage. fragmentierte präsenzen.

fragmentieren als aneignungsmethode

das shakespearsche stück ist ein konstruiertes zeitliches textkontinuum, in diesem fall basierend auf plutarch. die fragmentarische technik ist eine möglichkeit für zeitliche und ästhetische sprünge wie auch der einnahme unterschiedlicher gesellschaftlicher perspektiven auf ein ereignis.

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

bei *coriolan* ist das fragmentieren teil von shakespeares schriftstellerischer praxis. er setzt eine szene an, führt aus, schneidet hinein in eine andere, bereits begonnene situation und setzt stilistisch entgegen, indem er genre und sprechduktus verändert und die perspektive der gesellschaftliche klasse zum verhandelten gegenstand wechselt. er wechselt orte, konstruiert gleichzeitigkeiten; eine fragmentierte, fast filmische dramaturgie. diese anlage von shakespeare wurde in der inszenierung des textes durch eine fragmentierte textauswahl und durch unterschiedliche spielweisen verschärft, mit performativen brüchen, zwischen stepptanz, raumchoreografien, szenen politischer rhetorik, unterbrochen von gesang, durch kampfszenen. die von shakespeare vorgegebene struktur wurde zudem unterbrochen durch politsche kommentartexte von giorgio agamben über mao tse-tung bis carl schmitt. shakespeare wurde so fragmentiert und rückkommentiert, durch politische texte aus unterschiedlichen ideologien und zeiten, der szenische text also unterbrochen von politischer theorie, wiederum unterbrochen von improvisierten texten der darsteller, die versuchten, einzeln und direkt an zuschauer gerichtet die komplexe handlung in ihrer jeweiligen muttersprache zusammenzufassen. das textuelle fragmentieren erlaubt gegenlektüren, erlaubt das zusammensetzen des stoffes durch den rezipienten – und das abbrechen oder hineinschneiden in szenen; spielerischer registerwechsel verhindert ebenso das eins-werden des spielers mit dem spiel. das einsteigen in situationen und wieder abbrechen, hinterfragen, die in sich gegenlesenden register des spiels verhindern das versenken des zuschauers, fordern fortwährend seine haltung und bestimmung, fordern das befragen des inhalts zu entscheidungen seiner performativen gestaltung und situation. durch diese inhomogene technik einer theatralen struktur, durch das in-bezug-setzen unterschiedlicher elemente, durch abbrüche und ortswechsel in der riesigen halle, in der wir spielten, werden zugleich auch die bestimmung und haltung des zuschauers befragt – wie auch die einsicht in bestimmte verläufe von geschichte (abb. 4, tafel 7, S. 298).

die arbeit an *coriolan* wurde verstanden als arbeit an gegenentwürfen von spielweise und politischen ideologien, die sich im beglaubigen und entziehen von spieltechniken niederschlagen. der zuschauer wird ebenso bewusst in unterschiedliche register von situationen gestürzt, um dann wieder herausgeworfen zu werden. er wird vom adressaten zum gegner und wieder zum gegenüber, vom voyeur zum notwendigen zeugen einer situation, wird sogar zum teil einer partei im sich entwickelnden theatralen spiel – wie er auch zum anlass wird für das proben eines aufstands in diesem spiel. er wird zum temporären vertrauten einzelner spieler; und all dies in öffentlicher gemeinschaft gegenseitiger beobachtung.

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

somit wird er als betrachter mit-ermöglichender des spiels, dieser zeitlich begrenzten verabredung zwischen darstellern, zuschauern und situation.

in fragmentarischen techniken zwingt das definieren des einzelteils zu einer unbedingten präzision, denn dann wird durch die montage der fragmentierten teile erst ein aneinanderschlagen möglich, wird das freisetzen von geschichte und bedeutungszusammenhängen ermöglicht. das dadurch entstehende rückinformieren der theatralen, ästhetischen und historischen oberflächen macht die relativität und fragwürdigkeit bestimmter gesellschaftlicher annahmen deutlich.

4 *hybrid*. aussicht auf eine fragmentierte konstruktion unterschiedlicher spielsysteme und texturen. *tragödienproduzentenmultihybrid* 2009

modell eines gesamtkunstwerks, konstruiert mit material aus sieben inszenierungen und vier theatertexten. *tragödienproduzentenmultihybrid* – ultimativer zeitgenössischer tragödienversuch und abschluss der serie tragödienproduzenten in wien.

anstelle der erarbeitung der texte nacheinander wäre auch die möglichkeit vorstellbar, dass nach erarbeitung von *die perser coriolan* direkt in *die perser* montiert wird und in diese konstruktion *perser und coriolan*, *phädra* und *bambiland* eingefügt werden. so entstünde ein theater als über die zeit wucherndes gebilde von umsetzungsformen und textebenen: intertextualität. intertheatralität. interphysikalität.

überlegung von 2006

***tragödienproduzentenmultihybrid*, herbst 2009**

... ist ein performativer untersuchungsraum, ist kompilation aller texte und inszenierungen der theatralen serie tragödienproduzenten 2006–2008 mitsamt ihrer räumlichen, choreografischen, sozialen, methodischen und ästhetischen einsätze.

aus den vier theatertexten *die perser* von aischylos, *coriolan* von shakespeare, *phädra* von racine/seneca und *bambiland* von elfriede jelinek, und den sieben inszenierungen der *tragödienproduzenten* (2006–2008 in braunschweig, genf und wien), wird ein gesamtkunstwerk als ein wucherndes theatrales gebilde konstruiert, das die elemente und texte, raumentwürfe und arbeits- und partizipationsmodelle der vorangegangenen inszenierungen aufgreift und miteinander kombiniert. das schreibverfahren von elfriede jelinek zur komposition eines theatertextes, in dem unterschiedliche quellen und stimmen mitsamt ihren sprachmasken und ausdrucksformen

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

ineinander verwoben und somit in komplexe gegenlektüren gesetzt werden, wird bei dem *tragödienproduzentenmultihybrid* als verfahren für eine theatrale praxis angewendet; d. h. bereits erarbeitete (eigene) theatrale elemente, die verwendeten (theater)texte und ihre sprech- und darstellungstechniken, ihre politischen einsätze und jeweiligen raum-, öffentlichkeits- und erarbeitungsmodelle sind das material. so wird aus den unterschiedlichen modellversuchen und inszenierungen mit ihren texten aus den epochen antike, renaissance, barock und gegenwart ein hybrides gesamtkunstwerk konstruiert – der zeitgenössische tragödientext, die zeitgenössische tragödieninszenierung, das zeitgenössische theatermodell, ein historisch materialistisches produktionsmodell für theater, mitsamt seinen dokumentarischen materialien.

die arbeit am *hybrid* ist der versuch, die erarbeiteten materialien von 2006 bis 2008 als biografische spuren im körper der darsteller zu begreifen, die mit der zeit im spiel und der zeit des spielens, des aneignen bestimmter techniken, sich im körper des jeweiligen darstellers abgelagert und verändert haben, und dann das zu spielende in spannungen und verhältnisse zu setzen. aus den performativen fragmenten der sieben inszenierungen soll sich eine neue tragödie konstruieren, bei der die fragmente der theaterarbeiten und die texte grundlagen für eine neue theatrale landschaft werden, die über brüche und ablagerungen und entgegenstellen unterschiedlicher sprachen von racine, aischylos, müller, jelinek etc. entstehen soll, damit die texte auch in relationen gesetzt werden in ihrer technik des schreibens, ihrer politik des theaters, ihren weisen des figuren und situation konstruierens, den weisen des erzählens, den arten, wie in den sprachen zeit verläuft und wie mit ihr gebaut wird. der versuch wird sein, die ausdrücklichkeit einzelner einsätze und die voraussetzungen des spiels zu befragen, wie auch die weise des jeweiligen fortlaufs von sprache, sprechen und handeln, und zwar in räumlich unterschiedlichen systemen mit zuschauern, in konstellationen von unterbrechungen, auch durch das fragmentieren des raumes – die einheit des raumes unterbrochen durch mehrere gruppen von körpern und konzentrationen. die unterschiedlichen spannungen fragmentieren den raum: durch ein zerteilen in unterschiedliche zeiten und zeichen, durch das zerteilen der einheit der wahrnehmung mit der geforderten selbstsetzung des körpers des zuschauers, durch die bedingungen der wahrnehmung für den zuschauer, wie z. b. die akustik die raumwahrnehmung, das bild, zerreißt – und umgekehrt.

aussichten über montage und fragment

montage als methode, um geschichtsstreifen und bedeutungszusammenhänge anzudeuten und ins schwingen zu versetzen; und zu

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

ermöglichen, dass sie in der kombination der fragmente neue zusammenhänge eingehen. dies sind versuche, geschichtliche zusammenhänge, die abgelöst werden, aufzugreifen, sie unter bestimmten voraussetzungen zu untersuchen. auch ist das eine möglichkeit, andere textsorten und perspektiven von textproduzenten zu konfrontieren, diese in eine narration von material zu fügen, zum ausbreiten einer theatralen landschaft, zum kollektiven ergreifen, als thesenhaftes fabulieren mit körpern und situationen.

5 exessives fragmentieren – formulieren im möglichen

das fragmentieren in einer theatralen form wird ein physischer denkraum von möglichkeiten: verhindert illusionen, weil die brüche von einem material zum anderen, von einer spielweise zu einer anderen, von einer adressierung zu einer anderen mit dem schock des abbruchs arbeiten, als störung der jeweiligen situation, die jede für sich ein versprechen hat. somit wird der abbruch zur situation, die die anwesenheit aller wieder aufruft, auftauchen lässt. das sind die bedingungen der theatralen situation: das gemeinsame konstruieren, verfertigen, imaginieren, vollenden der losen enden, die genau die verfertigung der möglichkeit abgibt und im nicht-gezeigten und verworfenen artikuliert. die theatrale form des fragments befragt relative verabredungen und führt sie zurück auf die gesellschaftlichen verträge und ihre vorläufigen annahmen. so eine anordnung bietet zugleich dem einzelnen einsam optionen an, die sich in seiner vorstellung weiterformulieren, als wäre die gemeinsame situation zersplittert; und so erhält die theatrale situation genau dadurch die möglichkeit zur räumlichen und physischen einheit, eben durch die unterbrechung.

das fragmentieren macht die entscheidungen und ästhetischen formulierungen immer transparent.

fragment und montage

die montage bindet einzelne fragmente in die kollisionsräume ihres aufeinandertreffens: das eine wird in verhältnis gesetzt zu dem ‚anderen', von ihm verschiedenen.

fragment und skizze

das fragment hat die anstrengung und leichtigkeit von skizzen: entwürfen, die strukturen und untersuchungen zeichnen, andeuten oder sich dem zweck des untersuchens hingeben. das einzelne bleibt funktional in seinem versuch; das kann es, weil es sich nicht zu einer ganzen kompletten form vereinheitlicht und damit die hier-

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

archie der teile auflöst – eine autonomie der elemente, die sich in der waagschale der performativen einsätze und bedeutungen mit dem schimmer von anarchie in andere konstruktionen und fusionen begeben können und immer auch anders verbinden könnten, weil das material sich vielleicht einer geschlossenen form einfach widersetzt.

andererseits kann das fragmentieren ein ganzes zerschlagen und so die möglichkeiten eines anderen verlaufs eröffnen und damit die bestrafung der einzelteile aufheben, die ein ‚ganzes' als wirkung erzeugen kann. das fragmentieren ermöglicht das versprechen von veränderbarkeit.

die lust der teile ist im material intelligenter als das ganze ‚etwas', was immer ordnungen in verhältnisse bringt und damit konstellationen häufig verschüttet, verklebt. die stille, die lücke, der riss aktiviert das material, lässt die echoräume des einen mit dem anderen überlappen und schafft so andere konstellationen und forderungen an die rezeption; schafft vielleicht die möglichkeit, andere kontroversielle texturen zu erfinden: im körper, im text, in situationen.

das *fatzer-fragment* war für mich ein arbeitsmethodisch wichtiger text. er erlaubt es, die methode des schreibers zu studieren, wie sein ringen um ein material, das ringen um haltungen und möglichkeiten des theaters in politisch unruhigen zeiten stattgefunden hat; es ging weniger um die methoden, weniger um das transportieren oder darstellen einer bestimmten theatralen situation, d. h. das entwerfen und das ästhetische formieren geht zusammen. dieser theatertext ist für mich ein dokument eines prozesses und eine methodische landschaft, die die techniken des theaters und seine herstellung in zweifel zieht und andere vorgehensweisen mit körper, raum, zeit und kollektiv notwendig macht.

das fragmentarische schafft einen multiperspektivischen raum ohne zentralen punkt, eher drehend, schlagend, schleifend um den angelpunkt des ergreifens, ringens, findens und verwerfens; dieser autonomisiert denkräume, körper, ansichten, einsichten und wahrnehmungen. der austausch ist reziprok zwischen werk, darsteller und zuseher, er informiert und vibriert in einem ständigen wechsel der verhältnisse aller vorhandenen elemente; sie stoßen aneinander, kämpfen, werden überwältigt und brechen wieder auf.

so werden arbeiten für alle beteiligten zu expeditionen, wenn auch mit konkreten voraussetzungen.

6 gedanken zu theater

um bestimmte sehgewohnheiten und rezeptionsgewissheiten zu unterbrechen, bedarf es immer totalitärer akte, die die produktion von

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

bedeutung freigeben und im besten falle haltungen erzeugen beim publikum. eine haltung wird durch künstlerische strategien provoziert, herausgefordert; genauer noch mehrere haltungen, die sich mit dem theater, der lesart des theaters und der produktion des textes und der körper konfrontieren. nur ein willkürliches durchbrechen der alltagsgewohnten wahrnehmung kann einen vorgang der autorisierung des zuschauers ermöglichen, die herrschenden ästhetischen, politischen und kommunikativen strategien in frage stellen über einen theatralen entwurf in der materialisierung eines anderen: einer anderen sprache, anderer körper in anderen situationen etc. das ist die subversion des theaters, und vielleicht der grund, warum es in der polis als gefährlich galt und bei den calvinisten verboten war.

das theater hat die möglichkeit, ein labor zugleich gesellschaftlicher und ästhetischer als auch repräsentativer praktiken zu sein. das ist sein potential. die eine strategie kann mit der anderen gegengelesen werden: dies aber nur in offenen räumen, in denen jeder die situation teilt und akteur wird, akteur seiner selbst innerhalb eines auszuhandelnden situativen kontraktes – und zuschauer der anderen gesellschaftlichen akteure, ihrer mimik der zustimmung oder ablehnung. so ist es nicht nur der schauspieler oder der tänzer, der beobachtet, sondern alle beobachten sich auf dieser gesellschaftlichen bühne gleichzeitig und agieren in der repräsentation ihrer zugehörigkeit, in der verfolgung der beobachtung aller körper, im lesen ihrer ökonomien von aufmerksamkeit.

die willkürliche theatrale situation schafft einen zeitraum und eine konzentration, die im alltagsleben nicht gegeben ist, die man nur individuell herstellen kann. hier handelt es sich aber um einen kollektiven akt der produktion im teilen einer konzentration, im verfolgen des formulierens, der sichtbarkeit der überwindung einer unüberwindbaren distanz.

7 theatrale landschaften

soziale skulptur

soziale skulptur im theater lässt durch eine ästhetische setzung soziale differenzen der einzelnen protagonisten und handelnden im zusammenkommen lesbar werden. es entstehen künstliche, temporäre communities, die gesellschaftliche strukturierungen überschreiten oder auch abbilden und ihre fügung über die ästhetische verfremdung erst erkennbar machen.

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

also

- denken im material. konstruktion von situation, fragmentieren als methode der aneignung, des erfindens mit historischen materialien. als handeln und experimentieren im material.
- konstruktion von situation mit zuschauern. situationen von arbeit. arbeitsweise, die in dem, was man veröffentlicht, sichtbar wird.
- was ist ein mittel? theater ist eine fast revolutionäre situation, weil es in arbeitssituationen andere utopische bedingungen temporär erzeugen kann, eine situation, die innerhalb und außerhalb zugleich ist. in dieser ist die gesellschaft absent – deshalb entsteht der möglichkeitsraum – und überpräsent zugleich, als reflexionsraum, maß, und einbezogen über die teilnehmer der entsprechenden arbeiten.
- energie und denken. intensität und handeln.
- material, das selbst besteht, dass man erkundet und übt.
- warum die strapazen und lüste, um unmögliche ideen und projekte, die versuchen vorstellungs- und handlungsgrenzen zu weiten, umsetzbar zu machen? die eigenen und die gesellschaftlichen grenzen? ich begreife dies als konkrete theatrale praxis, als tun, als entwerfen, als üben, als denken und experimentieren im theatralen material. als erfinden und verstehen zugleich.
- was ist die sehnsucht, was sucht man in arbeitsprozessen, was sonst nicht möglich scheint? was ist im theater möglich, das man als temporäre perspektiven auf die welt entwickeln kann? auf erfahrung, die sich ins leben schreibt? das leben überschreibt, leben erkennbar macht? über arbeit am körper, am theater, an gesellschaft.
- projekte als perspektiven von selbst- und weltwahrnehmung. situationen, die man kreiert/initiiert als arbeits- und erkenntnisräume, als wahrnehmungsräume mit zuschauern, diese als teilhaber der situationen.
- welches instrument kann theater sein mit dem körper als medium und speicher zugleich? als handlung?

anhang

die perser, *coriolan* und *tragödienproduzentenmulithybrid* im rahmen von tragödienproduzenten, ein 4-jahres-projekt in wien, genf, braunschweig, düsseldorf. theater als politisches archiv und labor von repräsentationstechniken.

claudia bosse: exzessives fragmentieren
in: theater des fragments. herausgegeben von anton bierl, gerald siegmund, christoph meneghetti, clemens schuster.

2006-2009 arbeitet theatercombinat an der serie *tragödienproduzenten*: ein prozess der konfrontation historischer theatermodelle, ihrer politischen systeme und repräsentationtechniken als untersuchung der gegenwart. die ausgewählten texte *die perser* von aischylos, *coriolan* von shakespeare, *phèdre* von racine, *bambiland* von elfriede jelinek, sind ein schnitt durch die geschichte und die theatergeschichte. sie beziehen ihre geschichtlichen und mythologischen hintergründe aus der antike und bearbeiten historische umbruchkonstellationen. die texte sind dokumente unterschiedlicher epochen: antike, renaissance, barock und gegenwart. ein labor von kommunikationsmodellen und ästhetischen handlungsweisen zur untersuchung von stadt und theater, theater und öffentlichkeit.

tragödienproduzenten ist ein projekt initiiert unter der leitung von claudia bosse in zusammenarbeit mit gerald singer, christine standfest sowie mit doris uhlich, lena wicke und gästen und wird unterstützt von der kulturabteilung der stadt wien.

fatzer-fragment von bertolt brecht am théâtre du grütli, genf, 03-06/1998, theatercombinat.
regie: claudia bosse, *raum*: josef szeiler, *mitarbeit/regieassistenz*: maya bösch, *akteure*: maya bösch, pascal francfort, camille giacobino, sandra heyn, mathieu loth, anne marchand, heike müller, renaud serraz, fabienne schnorf, christine standfest, *übersetzung*: francois rey, *mitarbeit übersetzung*: sylviane dupuis, claudia bosse, maya bösch, *rechte*: arche, *beratung*: michelle pralong.