

Ekaterina Trachsel

De-Montage im zeitgenössischen Theater

**MEDIEN
UND
THEATER**

18

NEUE FOLGE

herausgegeben von Maike Gunsilius,
Annemarie Matzke und Jens Roselt

U

Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

o

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2023

Ekaterina Trachsel

De-Montage im zeitgenössischen Theater

Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld
von Widerstand und Affirmation

U

Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

g

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2023

Diese Publikation entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag und Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Dokument steht im Internet kostenfrei als elektronische Publikation (Open Access) zur Verfügung unter: <https://doi.org/10.18442/muth-18>

Dieses Werk ist mit der Creative-Commons-Nutzungslizenz „Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International“ versehen. Weitere Informationen finden sich unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.de>

Hochschulschriftenvermerk: Dissertation, Stiftung Universität Hildesheim, Fachbereich 2, Gutachter_innen: Prof. Dr. Annemarie Matzke und Prof. Dr. Jens Roselt, Tag der Disputation: 15.03.2022

ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Satz und Layout: Jan Schönfelder

Umschlagentwurf: Eva König, Hildesheim/Hamburg, fortgeführt von Inga Günther

Umschlagabbildung: Szenenfoto aus der Inszenierung "Apollon Musagète" von Florentina Holzinger (2017), fotografiert von Radovan Dranga, © Radovan Dranga

Herstellung: Docupoint GmbH, 39179 Barleben

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2023

www.olms.de

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2023

www.uni-hildesheim.de/bibliothek/universitaetsverlag/

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0944-7970

ISBN 978-3-487-16158-7

EINLEITUNG

Diese Abhandlung ist das Resultat der Suche nach einem operativen Begriff, der die Wirkungsweisen zeitgenössischer dramaturgischer Praktiken zu fassen vermag. Innerhalb des Gegenwartstheaters fallen Formen der Inszenierung von Widerständigkeit gegenüber dramaturgischer Kohärenz, Kontinuität und Linearität auf. Rahmungen, Ordnungen und Strukturen werden dabei als bearbeitbar in Szene gesetzt. Dies lässt sich bei Nora Chipaumires *portrait of myself as my father* (2016) bereits am Titel beispielhaft ablesen: Die Ankündigung der Inszenierung als Portrait verweist auf bildende Kunst oder Fotografie. Beim Begriff Portrait kommen tendenziell eher unbewegte und fixierte Bilder in den Sinn und weniger eine im Hier und Jetzt stattfindende, an Raum und Zeit gebundene ephemere Darstellungsform. Die Rahmung Theater wird also bereits im Titel auffällig gemacht, indem sie herausgefordert wird. Doch auch das Portrait als Rahmung wird in Frage gestellt: Chipaumire kündigt eine innerhalb der bildenden Kunst weitverbreitete Praxis an – nämlich sich als Künstlerin selbst zu portraituren („*portrait of myself*“) –, sie verschiebt diese aufgerufene Rahmung aber sogleich auch wieder mit dem Zusatz „*as my father*“. Sie kündigt eine verkörpernde Darstellung einer anderen Person („*as my father*“) an. Doch auch diese innerhalb der Kunstform Theater gängige Praxis der Verkörperung wird nur aufgerufen, um sie sogleich und wortwörtlich wieder durchzustreichen: Der Vater, der dargestellt werden soll, ist gestrichen und doch noch sichtbar als Lücke. Die Verkörperung als Konzept wird genauso aufgerufen wie die Selbstdarstellung als Praxis, und beides wird durch die Kollision der damit verbundenen Rahmungen und Ordnungen in Frage gestellt. Chipaumire nimmt innerhalb dieses aus lediglich sechs Wörtern und einem Strich bestehenden Titels Ordnungen auseinander und setzt die zwischen den Teilen entstehenden Kollisionen und Lücken in Szene.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, diese innerhalb des Gegenwartstheaters hochaktuelle Art des Umgangs mit Ordnungen beschreibbar und theoretisierbar zu machen. Das Aufrufen, Verschieben, Auseinandernehmen und Neu-Zusammensetzen, welches hier am Beispiel eines Titels nachgezeichnet wurde, soll in diesem Kontext begrifflich gefasst werden mit einem Terminus, dem diese Art des Umgangs mit Ordnungen, Rahmungen und Strukturen eingeschrieben ist: Hierzu wird der in den historischen Avantgarden in nahezu allen Künsten prominent geworde-

ne, von Kunstschaffenden selbst gewählte (Kampf-)Begriff¹ und in jüngerer Vergangenheit innerhalb der Theaterwissenschaft wenig beachtete Terminus der Montage aufgegriffen. Er soll zur Beschreibung, Analyse und Theoretisierung der Struktur und Wirkungsweise zeitgenössischer Theaterformen genutzt werden. Dabei wird auch das „eigentliche Gegenteil“² der Montage, die Demontage, als kaum theoretisierter Begriff in den Blick genommen: Eckart Voigts-Virchow stellt in seinem Eintrag zu „Montage/Collage“ im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* fest, dass Montage als Verfahren nicht selten zu einer „Demontage von Begriffen wie Mimesis, Kausalität, Geschlossenheit, Organik, Synthese, Identität, Integrität und Originalität“³ führt. Mit Blick auf die sich aktuell maßgeblich verändernden, aber nur bedingt theoretisierten Positionsbestimmungen in Bezug auf Dramaturgie⁴ werden Montage und Demontage sowie die damit verbundenen historischen Paradigmata auf ihre Potentiale im Kontext des Gegenwartstheaters befragt.

Montage ist ein vielgestaltiges Phänomen innerhalb der Theorie und Praxis des Theaters, welches bis dato vor allem auf historiografische Fragestellungen hin betrachtet und beschrieben wurde. Danach zu fra-

1 Vgl. Möbius, Hanno: *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000, S. 18.

2 „Im Arbeiten mit Fertigteilen oder *objets trouvés* bezeichnet die M. eigentlich ihr Gegenteil, die Demontage von Begriffen wie Mimesis, Kausalität, Geschlossenheit, Organik, Synthese, Identität, Integrität und Originalität und ist insofern bes. zur Problematisierung des Kunstbegriffs, der Funktion von Autorschaft und der Intertextualität sowie Intermedialität des Kunstwerks geeignet.“ Voigts-Virchow, Eckart: „Montage/Collage“, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 3. Auflage, Stuttgart 2004, S. 472–473. Hier: S. 472.

3 Ebd.

4 „Eine stringente und brauchbare Theorie der D., die sich sowohl auf historische Spielarten als auch auf den erweiterten Gegenstandsbereich beziehen ließe, steht allerdings noch aus.“ Weiler, Christel: „Dramaturgie“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart und Weimar 2014, S. 84–87. Hier: S. 85. Nennenswerte zeitgenössische Veröffentlichungen, welche zwar keine „stringente“ Theorie darstellen, aber dennoch aktuelle Tendenzen abbilden und jeweils unterschiedliche Analyseansätze zur Verfügung stellen, liegen dabei durchaus vor: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin 2020; Eckersall, Peter/Grehan, Helena/Scheer, Edward: *New Media Dramaturgy. Performance, Media and New Materialism*, London 2017; Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*, Tübingen 2014.

gen, inwiefern Montage und Demontage dramaturgische Verfahren des Gegenwartstheaters sind, bedeutet zunächst, dass ausgehend von vorliegenden Theorien ein eigenständiger und auf das Gegenwartstheater ausgerichteter Montage- beziehungsweise Demontagebegriff entwickelt werden muss. Entlang konkreter Inszenierungsbeispiele⁵ werden im Weiteren Montage und Demontage als operative Begriffe für die Analyse zeitgenössischer Theaterformen und dabei im Besonderen ihrer Dramaturgien vorgeschlagen. Dabei wird die These überprüft, dass innerhalb des Gegenwartstheaters eine Fokusverschiebung hin zur Demontage beobachtbar wird, welche die Wahrnehmung von Ordnungen, Strukturen und Rahmungen beeinflusst.

Eine Frage der Dramaturgie

Theater, das nicht mehr in erster Linie durch die Ordnung eines dramatischen Textes strukturiert wird, gilt spätestens seit Hans-Thies Lehmanns viel rezipierter Monografie aus dem Jahr 1999 weitläufig als postdramatisches Theater.⁶ Mehr als zehn Jahre vor dem Erscheinen von Lehmanns *Postdramatisches Theater* beschreibt Helga Finter das, was sie postmodernes Theater nennt, als eines, in dem „[d]ie einzelnen Zeichensysteme und ihr Zusammenspiel [...] desartikuliert, parallel entwickelt und addiert bzw. montiert [werden]“⁷. Der Struktur dieser als postmodern oder später als postdramatisch beschriebenen Theaterformen misst Andrzej Wirth zu Beginn der 1980er Jahre einen besonderen Stellenwert bei: Wirth beobachtet, dass – aufgrund des Verschwindens des Dialogischen

5 Die Inszenierungsbeispiele werden unter den weiter unten folgenden Unterkapiteln *Theater als Möglichkeitsraum für avancierte Montagen* und *Vorgehen und Ziele* vorgestellt.

6 „Das Adjektiv ‚postdramatisch‘ benennt ein Theater, das sich veranlaßt sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit ‚nach‘ der Geltung des Paradigmas Drama im Theater. Nicht gemeint ist: abstrakte Negation, bloßes Wegsehen von der Drama-Tradition. ‚Nach‘ dem Drama heißt, daß es als – wie auch immer geschwächte, abgewirtschaftete – Struktur des ‚normalen‘ Theaters fortlebt: als Erwartung großer Teile seines Publikums, als Grundlage vieler seiner Darstellungsweisen, als quasi automatisch funktionierende Norm seiner Dramaturgie.“ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 6. Auflage, Frankfurt am Main 2015, S. 30.

7 Finter, Helga: „Das Kameraauge des postmodernen Theaters“, in: Thomsen, Christian W. (Hg.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, Heidelberg 1985, S. 46–70. Hier: S. 47.

– die Mitteilung durch die Struktur ersetzt wird und dass dadurch die Botschaft dieses „neuen Theaters“⁸ identisch mit seiner Struktur wird. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entsteht ein Theater, dessen Dramaturgie anderen Regeln folgt als das dramatische Theater, dessen Struktur maßgeblich durch die Ordnung eines dialogischen Textes vorgegeben wird.

Wenn nun also nicht erst seit Kurzem Theater in den Fokus rückt, welches anders mit seinen Mitteln umgeht als das dramatische Theater und in welchem eine „Enthierarchisierung der Theatermittel“⁹ vor sich geht, führt dies zu der Frage, wie die dramaturgische Struktur solcher Theaterformen denn zu beschreiben wäre. Statt mit dem Terminus *postdramatisch* zu betonen, dass dieses Theater *nach* dem Drama zu verorten ist, wird im Folgenden danach gefragt, was mit der Dramaturgie solcher Theaterformen geschieht: Sobald das Drama seinen Status als dominantes Ordnungsprinzip verliert, werden die Theatermittel statt entlang einer in Dialogform entworfenen dramatischen Narration anhand völlig anderer Verfahren mit- und zueinander in Beziehung gesetzt. Christel Weiler betont, dass sich in „Zeiten des postdramatischen Theaters“¹⁰ die Dramaturgie „somit mit den unterschiedlichen Logiken sämtlicher theatraler Elemente und deren möglichem Zusammenspiel zu beschäftigen [hat]“¹¹. Diese Erweiterung von Dramaturgie führt zu einer erhöhten Komplexität im Umgang mit dem Begriff: So endet Patrice Pavis’ Eintrag zu „Dramaturgie“ in seinem *Dictionary of the Theatre* denn auch mit der Feststellung, dass aktuelle Tendenzen zu einer „Explosion and Proliferation of Dramaturgies“¹² führe: „The notion of dramaturgical choices

8 „[D]as Vorgetragene verdrängt das Gespräch; die Struktur ersetzt die Mitteilung. Das neue Theater ist nicht aphoristisch, nicht zitierbar, seine Botschaft ist identisch mit seiner Struktur. (Vgl. Handkes ‚Kaspar‘) Es bekommt zunehmend digitale Züge (im semiologischen Sinn des Terminus), d.h.: seine Äußerung wird bedeutend durch den Akt des Hinweisens auf das Objekt (in Analogie zur ‚hinweisenden Definition‘ Wittgensteins).“ Wirth, Andrzej: „Vom Dialog zum Diskurs“, in: Stegemann, Bernd (Hg.): *Lektionen 1: Dramaturgie*, Berlin 2009, S. 338–340. Hier: 339 f. Der Artikel ist zuerst erschienen unter dem Titel „Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtlichen Theaterkonzepte“ in: *Theater heute*, Heft 1/1980, Berlin 1980, S. 16–19.

9 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 6. Auflage, S. 146.

10 Weiler: „Dramaturgie“, S. 85.

11 Ebd., S. 86.

12 So lautet die Überschrift zum Abschnitt 2 D des Artikels „Dramaturgy“ in: Pavis, Patrice: *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto 1998, S. 124–126. Hier: S. 126. Französische Originalausgabe: Pavis, Patrice:

gives a better account of current trends than dramaturgy seen as a global and structured set of homogenous aesthetic and ideological principles.¹³ Statt allgemeingültiger dramaturgischer Prinzipien scheinen also eher die dramaturgischen Entscheidungen („choices“) in den Fokus zu rücken. Den von Pavis zur Bezeichnung dieser „fragmented dramaturgies of our times“¹⁴ vorgeschlagenen Sammelbegriff „postdramaturgy“¹⁵ greifen Sandra Umathum und Jan Deck für die 2020 erschienene Publikation *Postdramaturgien* auf. Sie nutzen diesen Oberbegriff dazu, Dramaturgien der Gegenwart als „ein deutlich offeneres Feld“¹⁶ abzustecken: Es geht ihnen, anders als Pavis, nicht darum, dramatische und postdramatische Text- und Theaterformen einander gegenüberzustellen, sondern vielmehr um die „dramaturgischen Verzweigungen *innerhalb* des postdramatischen Theaters“¹⁷.

Dramaturgie bezogen auf das Gegenwartstheater ist also ein tendenziell diffuser werdender Begriff.¹⁸ Die vorliegende Abhandlung begreift diesen Grundbegriff des Theaters als einen sich im Wandel befindenden Terminus, der die Struktur von Theaterinszenierungen und die Wahrnehmung betrifft: Dramaturgie ist sowohl in Bezug auf die Produktions- als auch auf die Rezeptionsästhetik von Theater ein zentraler, wenn auch für das Gegenwartstheater erstaunlich wenig scharf umrissener Begriff. Vor allem ist es ein Begriff, der stetig demontiert und ummontiert wird: Ob nun als Bezeichnung einer bestimmten Poetik oder als Beruf am Theater, ob als Beschreibungskategorie bezogen auf die Rezeptionsästhetik oder als produktionsästhetischer (Streit-)Begriff – Dramaturgie ist wohl

Dictionnaire du théâtre, Paris 1996. Hier und im Weiteren wird mit der englischen Übersetzung von Christine Shantz gearbeitet.

13 Pavis: „Dramaturgy“, S. 126.

14 Vgl. Pavis, Patrice: „Dramaturgy and Postdramaturgy“, in: Pevny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*, Tübingen 2014, S. 14–36. Hier: S. 15.

15 Vgl. ebd., S. 14–36.

16 Vgl. Umathum, Sandra/Deck, Jan: „Nachwort“, in: dies. (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin 2020, S. 366–369. Hier: S. 366.

17 Ebd., S. 367.

18 „In den Auseinandersetzungen mit der Frage, was Theater, Performance, Tanz überhaupt ist oder alles sein kann, welchen Auftrag sich die Institutionen, in denen sie aufgeführt werden, geben, in künstlerisch-ästhetischer und darüber hinaus in sozialer Hinsicht, haben Dramaturgie und dramaturgische Praxis ihre einstige Kontur aufgegeben, eingebüßt, verloren. Sie haben sich erweitert und verschoben, sind diffus und unscharf geworden.“ Ebd.

einer der am häufigsten auseinandergenommenen und anders zusammengesetzten Grundbegriffe des Theaters. Immer wieder gab und gibt es Bestrebungen, diesen Begriff neu zu definieren oder aber ihn aufzuweichen – ihn zu überwinden oder neu zu installieren. Als Zuschauerin, Theaterwissenschaftlerin, Dozentin und vor allem als Theatermacherin erfahre ich Dramaturgie als einen Begriff, der sich ständig in Arbeit befindet. Aus diesem Grund scheint es nur angemessen, Montage und Demontage als dramaturgische Verfahren und Beschreibungskategorien vorzuschlagen. Montage wie auch Demontage gehen immer von etwas Vorgängigem aus, es sind Begriffe, die einen Zugriff auf vorgefundene Ordnungen und Strukturen beschreiben, und aus diesem Grund können sie auch dazu dienen, den zeitgenössischen Zugriff auf Dramaturgie beschreibbar zu machen.

Montage: Ein produktions- und rezeptionsästhetisches Phänomen

Alle Lichtquellen im Aufführungsraum gehen aus. Im Dunkeln rufen die Performenden durcheinander: „Ah, le champion! ... Instagram! ... This moment is brought to you by iPhone 10. Playboy Magazine! YouTube! ... Let's watch TV! ... Imagination TV!“¹⁹ Ein Performer betätigt den Fotoblink einer Handykamera. Für Sekunden sind Nora Chipaumire und Pape Ibrahima Ndiaye zu sehen, wie sie im Blitzlicht posieren. Der Performer mit dem Handy, Shamar Watt, geht vor den beiden auf die Knie und feuert sie zu neuen Posen an. Alle drei Performenden überschlagen sich daraufhin mit immer neuen Ideen für weitere Posen, die sie teilweise auf Französisch, teilweise auf Englisch kommunizieren. Die Performenden und die Zuschauenden lachen dabei viel und ausgelassen in der nur sekundenweise durch das Fotoblinklicht unterbrochenen Dunkelheit.

Dieser szenische Aufbau aus Chipaumires *portrait of myself as my father* inszeniert Raum, Zeit und Bewegung auf eine sehr spezifische Art und Weise: Anhand des Blitzlichts der Handykamera wird der sichtbare Raum nur fragmentiert und immer lediglich für kurze Augenblicke dargestellt. Die Bewegung der Performenden in Raum und Zeit wird nur an-

19 Chipaumire, Nora: *portrait of myself as my father*, 2016. Transkribierter Text der privat zur Verfügung gestellten Aufzeichnung der Aufführung vom 15.09.2016 im Rahmen des BAM 2016 Next Wave Festival im Fishman Space der Brooklyn Academy of Music, New York City (USA) (00:51:42–00:52:56).

hand der wahrgenommenen Differenzen zwischen den einzelnen Standbildern erfahrbar. Die Zuschauenden, die in Hufeisenform um einen an einen Boxring erinnernden Bühnenaufbau auf Stühlen sitzen, wie auch die Darstellenden, welche sich im Inneren des Boxrings befinden, sind die meiste Zeit nicht sichtbar. Die einzelnen durch das Blitzlicht beleuchteten Posen von Chipaumire und Ndiaye ergeben eine Montage aus Standbildern: Die Bilder reihen sich ähnlich einzelnen Bildern eines Filmstreifens in der Wahrnehmung aneinander. Doch anders als im Film geht es bei dieser theatralen Montage nicht um die Suggestion einer fließenden Bewegung durch das Aneinanderreihen von Bildern. Stattdessen wird hier die Lücke zwischen den Bildern auffällig. Das Nennen von Medienformaten wie Instagram, YouTube und Playboy Magazine beeinflusst dabei die Wahrnehmung der Posen und die spezifische Körperlichkeit der Performenden. Das Nennen solcher Formate ist Teil einer Inszenierungsstrategie, welche den Fokus auf die Frage lenkt, wodurch sich ein Posieren für Instagram gegenüber einem Posieren für das Playboy Magazine auszeichnet. So wird die Bildproduktion selbst – inklusive der durch die sprachlichen Ankündigungen der Posen geweckten Erwartungshaltungen – in den Fokus der Wahrnehmung gerückt.

Diese wenige Minuten dauernde Szene orientiert sich, wie Chipaumires gesamte Inszenierung, nicht an einem dramatischen Text. In *portrait of myself as my father* wird mit heterogenem Text-, Bewegungs- und Tonmaterial unter anderem zu den Themen Gender²⁰, Race²¹ und Macht gearbeitet. Weder wird die Figur des Vaters, wie der Titel bereits andeutet, im herkömmlichen Sinne darstellend verkörpert noch tritt der Vater selbst auf. Die Dramaturgie von Chipaumires Inszenierung folgt keiner drama-

20 Mit dem Begriff Gender ist hier und im Weiteren eine zeit- und kulturgebundene Konstruktion gemeint. Vgl. hierzu: Schrödl, Jenny: „Gender Performance“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart und Weimar 2014, S. 131 ff.

21 Der Begriff Race markiert eine diskriminierungssensible Analysekatgorie und ist nicht gleichbedeutend mit der deutschen Übersetzung des Wortes. Die Verwendung des englischen Begriffs Race markiert die soziale Konstruiertheit der Kategorie. Umgangssprachlich ist in den USA mit dem Begriff Race anders als im Deutschen „Ethnizität“ oder „Herkunft“ gemeint. Vgl. hierzu: Neue deutsche Medienmacher*innen e.V.: NdM-Glossar. Wörterverzeichnis der Neuen deutschen Medienmacher*innen (NdM) mit Formulierungshilfen, Erläuterungen und alternativen Begriffen für die Berichterstattung in der Einwanderungsgesellschaft, in: Website Neue Deutsche Medienmacher*innen (NdM), veröffentlicht am 01.08.2019, URL: <https://glossar.neuemedienmacher.de> [16.02.2021].

tischen Narration: Die dramaturgische Ordnung von *portrait of myself as my father* weist, wie zahlreiche zeitgenössische Inszenierungen, keinerlei suggerierte logische Entwicklung von Moment zu Moment und von Szene zu Szene auf. Wir haben es hier mit einer Form von Theater zu tun, bei der keine sich aufbauende, zielführende Struktur wahrnehmbar wird. Stattdessen zeichnet sich die Dramaturgie der Inszenierung durch sich teilweise wiederholende und durchaus auch äußerst heterogene Ton-, Bewegungs- und Textmaterialien aus. Die einzelnen Sequenzen und Choreografien aus diversen theatralen Mitteln wirken dabei weniger aufeinander aufbauend als eher einander überschreibend. Die Lücken zwischen den einzelnen szenischen Situationen wie auch die Differenzen zwischen den Iterationen desselben szenischen Materials geraten in den Fokus. Damit wird die dramaturgische Ordnung in ihrer spezifischen Eigenart selbst auffällig.

Um solche Ordnungen, welche im zeitgenössischen Theater mittlerweile kaum noch als Ausnahme gelten mögen, beschreiben zu können, schlägt diese Forschungsarbeit den Begriff der Montage vor: Montage gilt als einer der wenigen Begriffe der künstlerischen Moderne, die von den Kunstschaffenden selber²² – oft mit deutlich provozierendem Unterton²³ – aufgegriffen wurden, und geht dabei fast immer mit der Problematisierung einer organischen, in sich geschlossenen Werkidee einher. Der aus dem Bereich der Technik und Industrie stammende Begriff Montage erhält zu Beginn des 20. Jahrhunderts Einzug in ästhetische Diskurse und ist als Verfahren seither in allen Künsten zu finden.²⁴ Montage, verstanden als ein produktionsästhetisches Verfahren, ist eng mit einer Emanzipation des Theaters vom dramatischen Text sowie mit einer Aufwertung der Eigenart der verschiedenen theatralen Elemente und szenischen Mittel verknüpft.²⁵ Sergej Eisenstein wie auch seine Zeitgenossen Boris Arvatov

22 „Der Begriff der Montage/Collage ist einer der wenigen Begriffe der künstlerischen Moderne, der von den Künstlern selber aufgegriffen wurde.“ Möbius: Montage und Collage, S. 18.

23 „Es waren technikbegeisterte Künstler, die nach dem I. Weltkrieg mit deutlich provozierendem Unterton den Begriff Montage aus der Technik in ihre jeweiligen Künste übertrugen.“ Ebd., S. 17. Vgl. Kapitel 1.1 (Teil I) der vorliegenden Arbeit.

24 Möbius: Montage und Collage, S. 17 ff.

25 „Die Emanzipation des Theaters vom dramatischen Text und die Suche nach einer ihm genuinen Sprache führten zu einer Besinnung der Theatermacher auf die Eigenart der unterschiedlichen, ihnen zur Verfügung stehenden thea-

und Sergej Tretjakov beschreiben, dass der dramatische Text beim Montieren zu einem Material unter vielen wird.²⁶ Dabei wird auch deutlich, dass Demontage und Montage untrennbar miteinander verwoben sind. Arvatov beschreibt, dass der „eigenständigen Theater-Konstruktion“ ein „Aufteilen“ vorangeht: „Man begann, das Stück aufzuteilen und vollständig umzuändern. [...] [D]as Sujet wird nur zum Ausgangspunkt für eine eigenständige Theater-Konstruktion genommen.“²⁷ Montage steht im Theater der historischen Avantgarde dabei nicht nur für ein Umdenken der Produktionsästhetik, sondern auch für eine spezifische Rezeptionsästhetik: Sergej Eisenstein stellt 1923 in *Montage der Attraktionen* die Zuschauenden als Hauptmaterial des Theaters heraus, welche es einer „gezielten Formung“²⁸ zu unterziehen gelte.²⁹

Das Blitzlicht der Handykamera wird in *portrait of myself as my father* als szenisches Mittel eingesetzt, um das Verfahren der Fotografie als ein Fragmentieren von Zeit, Raum und Bewegung zu inszenieren: Als Zuschauerin erfahre ich mich gewissermaßen selbst als lichtempfindliche

tralen Elemente und zu vielfältigen Experimenten, diese anders als in der gewohnten illusionistisch-narrativen Weise aufeinander zu beziehen.“ Sollich, Robert: „Montage“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart und Weimar 2014, S. 218–220. Hier: S. 219.

26 Vgl. hierzu: Arvatov, Boris: „Theater als Produktion“ (1922), in: ders.: Kunst und Produktion, herausgegeben von Hans Günther und Karla Hielscher, München 1972, S. 85–92; Tretjakov, Sergej: „Ein Experiment der Theaterarbeit“ (1923), in: Gorsen, Peter/Knödler-Bunte, Eberhard (Hg.): Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917–1925. Dokumentation, Stuttgart 1975, S. 111–116; Eisenstein, Sergej M.: „Montage der Attraktionen. Zur Inszenierung von A. N. Ostrowskijs ‚Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste‘ im Moskauer Proletkult“, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films, 5. durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 2003, S. 58–69.

27 Arvatov: „Theater als Produktion“, S. 88 f.

28 Eisenstein: „Montage der Attraktionen“, S. 59.

29 Erika Fischer-Lichte merkt hierzu an, dass Eisensteins Begriff der Attraktion, ähnlich Meyerholds Biomechanik, wissenschaftlich fundiert war: Fischer-Lichte zufolge baute Eisenstein auf der Reflexologie auf, wie sie der russische Neurologe und Psychiater Bechterev (1857–1927) entwickelt hatte. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Von der ‚Montage der Attraktionen‘ zur Montage der Synästhesien – zu Eisensteins Entwicklung einer Sprache des Theaters“, in: Fritz, Horst (Hg.): Montage in Theater und Film, Tübingen/Basel 1993, S. 25–51. Hier: S. 29. Vgl. Kapitel 1.2 (Teil I) der vorliegenden Arbeit.

Fotoplatte. Meine Augen erfassen die Momente im Licht als Bilder, welche in der Dunkelheit danach noch für einige Sekunden als sogenannte Nachbilder³⁰ wahrnehmbar bleiben. Die eigene Wahrnehmungsweise wird hier auch als eine durch den eigenen Körper bedingte ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. In keiner anderen Kunstform wäre diese Erfahrung auf gleiche Art und Weise möglich wie im Theater: Die leibliche Kopräsenz, welche an Raum und Zeit gekoppelt ist, ermöglicht es erst, eine solche Inszenierung durch das Verfahren der Montage vorzunehmen. Das Teilen desselben Raumes bei gleichzeitiger Einzigartigkeit jeder einzelnen Zuschauenden-Perspektive macht diesen szenischen Aufbau zu einer Reflexion über Bildproduktion an sich: Es wird nicht das eine „portrait“ inszeniert, sondern stattdessen scheint hier das Erfassen von Körpern in Raum und Zeit als singuläres Bild zu einem Ding der Unmöglichkeit zu werden. Durch die hufeisenförmige Anordnung der Tribüne sind in jedem Aufblitzen der Handycamera auch die anderen Zuschauenden und ihre Blickrichtung sichtbar: Ich sehe, wie andere sehen, und denke darüber nach, dass sich in ihrer Netzhaut für die nächsten Sekunden ein ähnliches, aber doch anderes Bild einprägt als bei mir. Dass jede Zuschauenden-Perspektive ein anderes Bild der Situation ergibt, wird hier explizit in Szene gesetzt.

Der Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Huberman beschreibt in seiner stark bildwissenschaftlich geprägten Montagetheorie, die er in *Wenn die Bilder Position beziehen*³¹ entwickelt: „Man montiert nur, um die Klüfte zu zeigen [*montrer*], die zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.“³² Diese Beschreibung betont den Aspekt, der auch in der Analyse des Szenenbeispiels aus Chipaumires Inszenierung auffällt: Die Montage zielt hier nicht auf die Darstellung eines behaupteten Ganzen, sondern stattdessen auf eine Inszenierung der Klüfte sowohl zwischen Themen (*sujet* im Französischen) – im Fall von Chipaumires Inszenie-

30 Artikel „Nachbild“, in: Lexikon der Neurowissenschaft, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg 2000, URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/nachbild/8190> [13.12.2019].

31 Französische Originalausgabe: Didi-Huberman, Georges: *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire*, I, Paris 2009. Hier und im Weiteren wird mit der deutschen Übersetzung von Markus Sedlaczek gearbeitet: Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*, herausgegeben von Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Bernd Stiegler, München 2011.

32 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 101.

zung sind das unter anderem die Themen Gender, Race und Macht – als auch zwischen Subjekten (ebenfalls *sujet* im Französischen). Es findet hier gewissermaßen eine De-Montage statt: Eine Montage, welche auf die Inszenierung der „Klüfte“ zielt. Didi-Huberman entwickelt seine für die vorliegende Forschungsarbeit zentrale Montagetheorie unter anderem anhand der Beschäftigung mit Theorien von Walter Benjamin und Sergej Eisenstein sowie entlang diverser theatraler, aber vor allem literarischer und bildgestalterischer Arbeiten von Bertolt Brecht. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellt Didi-Huberman Brechts wenig bekannte *Kriegsfibel*.³³ Er verknüpft dabei das Verfahren der Montage ganz eng mit der von Brecht selbst theoretisierten theatralen Strategie der Verfremdung:

Verfremden hieße so: Zeigen, indem man zeigt, dass man zeigt, und dadurch das, was man zeigt, abtrennt – um seine komplexe dialektische Natur umso besser aufzeigen zu können. In diesem Sinne gilt also: *Verfremden heißt Montieren*, was wiederum bedeutet, die Evidenzen auseinanderzunehmen, um so die Differenzen visuell und zeitlich besser nebeneinanderstellen zu können.³⁴

Didi-Huberman begreift Verfremdung und damit auch die Montage als eine sich nicht auflösende Dialektik aus zwei Bewegungen: „Einerseits zeigt sie [*montre*], um zu *demonstrieren*; andererseits zeigt sie, um zu *de-montieren*.“³⁵ Er betont überdies: „Montage stellt bei Brecht nämlich eine grundlegende dramaturgische Geste dar, weil sie sich gerade nicht auf den Status eines simplen Kompositionseffektes reduzieren lässt.“³⁶ Dabei arbeitet Didi-Huberman heraus, dass Brecht die ästhetischen Mittel für eine Kritik der Illusion bereitstellen wollte, um die Krise der Darstellung im Theater offenzulegen, die sich in Malerei, Film und Literatur bereits früher zeigt.

Brecht hat eine Menge geschrieben über den „Verfremdungseffekt“ als revolutionäres Kennzeichen jenes Theaters, das er praktizieren wollte. Es ging vor allem darum, die ästhetischen Mittel für eine *Kritik der Illusion* bereitzustellen, das heißt auf dem Feld der Dramaturgie eine ähnliche *Krise der Darstellung* offenzu-

33 Brecht, Bertolt: *Kriegsfibel*, Frankfurt am Main 1955.

34 Didi-Huberman: Wenn die Bilder Position beziehen, S. 80. Hervorhebungen aus der Quelle übernommen.

35 Ebd., S. 81. Hervorhebungen und Bemerkungen in eckigen Klammern aus der Quelle übernommen.

36 Ebd., S. 93.

legen, wie sie sich in der Malerei mit Picasso, im Film mit Eisenstein und in der Literatur mit Joyce bereits gezeigt hatte. Die Illusion zu kritisieren, die Darstellung in eine Krise zu stürzen, das beginnt damit, die Bescheidenheit der Geste des Zeigens in den Vordergrund zu rücken: *Verfremden heißt Zeigen*, behauptet Bertolt Brecht an erster Stelle. Das Bild zum Vorschein zu bringen, indem man den Zuschauer darüber unterrichtet, dass das, was er sieht, nur eine lückenhafte Ansicht und nicht das Ganze ist, jene Sache selbst, die das Bild darstellt.³⁷

Als zentraler Punkt ist hier, gerade mit Blick auf das oben beschriebene Inszenierungsbeispiel, hervorzuheben, dass die „Geste des Zeigens“ in den Vordergrund gerückt wird. Und zwar nicht als eine Form der Selbstinszenierung der Zeigenden, sondern um zu betonen, dass es hier lediglich um eine „lückenhafte Ansicht“ und nicht um „jene Sache selbst, die das Bild darstellt“ geht. Dieser bildwissenschaftliche Ansatz, Verfremdung und damit auch Montage („*Verfremden heißt Montieren*“³⁸) als Zeigen zu theoretisieren, bietet anders als ein Ansatz, der von einer Historie der Dramaturgie (im Sinne einer Poetik des Dramas³⁹) ausgeht, die Möglichkeit, über die Ränder der produzierten Bilder nachzudenken: Wenn Chipaumires Inszenierung die Bildproduktion mithilfe eines Handy-Blitzlichts ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt und dabei eine im zeitgenössischen Alltag virulente Praxis ausstellt, dann lenkt sie damit den Fokus auf die „Geste des Zeigens“, die im gemeinsprachlichen Bezeichnen des Vorgangs als Teilen (*sharing*) von Bildern zu verschwinden droht. Das Zeigen wird ausgestellt als Aktivität, als das Treffen einer Auswahl, als eine Geste, die das Beziehen von Position reflektiert. Didi-Huberman beschreibt das Beziehen von Position als eine Bewegung, die sowohl „*Annäherung* als auch *Abstandnehmen*“⁴⁰ bedeutet: „Um zu wissen, muss man Position beziehen, was voraussetzt, dass man sich bewegt und unablässig die Verantwortung für diese Bewegung übernimmt.“⁴¹ Und dieses Posi-

37 Ebd., S. 78 f.

38 Ebd., S. 80. Hervorhebungen aus der Quelle übernommen. Zur historischen Begriffsentwicklung von Verfremdung und Montage in Brechts und Walter Benjamins Texten, siehe Kapitel 1.3 (Teil I) der vorliegenden Arbeit.

39 Gemeint ist damit u. a. eine Poetik, wie sie Aristoteles verfasst hat. Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, bibliografisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1994.

40 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 16. Hervorhebungen aus der Quelle übernommen.

41 Ebd.

tion-Beziehen ist eine Bewegung auf Seiten der Produktion und auch auf Seiten der Rezeption.

In *portrait of myself as my father* ist das Bewusstwerden der Tatsache, dass ich als Zuschauerin nur eine von zahlreichen möglichen Perspektiven auf die Pose im Blitzlicht einnehme, die Folge einer Inszenierungsstrategie, welche das Beziehen von Position sowohl überspitzt und wörtlich als Posieren vor einer Kamera als auch im übertragenen Sinne, und damit im Sinne Didi-Hubermans, als ein politisches Moment inszeniert. Als Zuschauerin frage ich mich, was für Bilder hier (re-)produziert werden: Welche (normativen) Bilder von Männlichkeit („Playboy Magazine“), von Race, von Macht, Erfolg („le champion“) und von medialer Wirksamkeit („YouTube“/„Instagram“) werden aufgerufen und zur Disposition gestellt? Wird sowohl gezeigt, „um zu *demonstrieren*“, als auch, „um zu *demontieren*“?⁴² Liegt hier eine „*dialektische Arbeit des Bildes*“ vor, welche Didi-Huberman unter Rückbezug auf Benjamin⁴³ als ein Resultat des Verfahrens der Montage beschreibt?

Durch eben diese formale Montagearbeit – Einrahmung, Unterbrechung, Verschiebung, Verzögerung – wird die Brechtsche Poetik nach Ansicht Benjamins hier zu einer wirklichen *dialektischen Arbeit des Bildes*, einer Arbeit, die aus der *dokumentierten Geste* heraus agiert.⁴⁴

42 Ebd., S. 81.

43 Didi-Huberman fasst Walter Benjamins theoretischen Zugang zur Geste wie folgt zusammen: „Walter Benjamin hat die epische und theoretische Kraft einer solchen Herangehensweise an die menschliche Geste in bemerkenswerter Klarheit erläutert: 1. Die Geste ist *dokumentarisch* (Vorgefunden werden die Gesten in der Wirklichkeit); 2. Die Geste ist eingerahmt (Diese strenge rahmenhafte Geschlossenheit jedes Elements einer Haltung [...] ist sogar eines der dialektischen Grundphänomene der Geste); 3. Die Geste ist gegenüber der Handlung, dem Drama, der Chronologie, die sie unterbricht, verschoben (Gesten erhalten wir umso mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen. Für das epische Theater steht daher die Unterbrechung der Handlung im Vordergrund.); 4. Die Geste ist suspensiv, *verzögert*, ja stillgestellt (Der retardierende Charakter der Unterbrechung, der episodische Charakter der Umrahmung sind es – nebenbei gesagt – welche das gestische Theater zu einem epischen machen.)“ Didi-Huberman: Wenn die Bilder Position beziehen, S. 112. Didi-Huberman zitiert aus: Benjamin, Walter: „Studien zur Theorie des epischen Theaters“ (etwa 1931), in: ders.: Versuche über Brecht, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann, 6. Auflage, Frankfurt am Main 1981, S. 30 f.

44 Didi-Huberman: Wenn die Bilder Position beziehen, S. 112.

In Bezug auf die beschriebene Szene aus *portrait of myself as my father* scheint die „Arbeit aus der dokumentierten Geste heraus“ eine treffende Beschreibung des szenischen Vorgangs zu sein: Chipaumire arbeitet sich auf der Bühne an „dokumentierten Gesten“, an aus dem Alltag bekannten stereotypen Bildern von BPOC⁴⁵ und von Virilität ab. Die Montage der stereotypen Bilder als ein verfremdendes Verfahren, als ein Demonstrieren, führt in diesem Fall zu einer Art Demontage: Inszeniert wird die Unvollständigkeit, die Lückenhaftigkeit und Unzulänglichkeit dieser „dokumentierten Gesten“. Das „portrait“ eines „champion“, eines „Black African man“⁴⁶, eines Vaters usw. wird versucht, aber dann sogleich, ähnlich wie im Titel der Inszenierung, gewissermaßen durchgestrichen.

Der Grund dafür, die eigene Theorie auf der Basis von Didi-Hubermans Überlegungen aufzubauen, zeigt sich bereits in dieser knappen und beispielhaften Anwendung seines Theorieansatzes auf das zeitgenössische Inszenierungsbeispiel *portrait of myself as my father*: Didi-Huberman bringt die Montage mit der vor allem (aber nicht ausschließlich) von Brecht theoretisierten theatralen Strategie der Verfremdung in Verbindung – ja er nimmt gar eine Gleichsetzung vor, wenn er schreibt: „*Verfremden heißt Montieren*“⁴⁷ –, wobei er Montage ganz klar als eine dramaturgische Strategie begreift. Didi-Huberman setzt damit zwei Schwerpunkte: einen gesellschaftspolitischen (Verfremdung als politische, die Zuschauenden aktivierende Strategie) und einen theaterwissenschaftlichen (Montage als dramaturgisches Verfahren)⁴⁸. Außerdem betont er sowohl den

45 Black and People of Color.

46 Vgl. Kapitel 4.2 (Teil II) der vorliegenden Arbeit: Die Bezeichnung „Black African man“ wird im Verlauf der Aufführung von *portrait of myself as my father* mehrfach als ein (Vor-)Bild aufgerufen, um sich ihm körperlich anzunähern. Vor allem in der von Chipaumire moderierten Sequenz, in der sie Pape Ibrahim Ndiaye anleitet, ein „Black African man“ zu sein. Zitierter Begriff aus dem transkribierten Text der zur Verfügung gestellten Aufzeichnung der Aufführung vom 15.09.2016 (00:21:50–00:29:00). „Black“ wird innerhalb dieser Arbeit großgeschrieben, um zu betonen, dass es hier nicht um die Farbe geht, sondern um eine Kultur. Vgl. Coleman, Nancy: Why We’re Capitalizing Black, in: The New York Times, Times Insider, veröffentlicht am 05.07.2020, URL: <https://www.nytimes.com/2020/07/05/insider/capitalized-black.html> [30.06.2021].

47 Vgl. das vollständige Zitat weiter oben im vorliegenden Kapitel. Vgl. Didi-Huberman: Wenn die Bilder Position beziehen, S. 80. Hervorhebungen aus der Quelle übernommen.

48 Vgl. Zitat weiter oben im vorliegenden Kapitel zur *Kritik der Illusion* im Feld der Dramaturgie. Vgl. Didi-Huberman: Wenn die Bilder Position beziehen, S. 78 f.

Gestus des Zeigens – ein für die darstellenden Künste und insbesondere für das Theater zentrales Moment – als auch, und das ist der springende Punkt, die Verschränkung von Montage und Demontage. Didi-Huberman versteht unter Montage nicht nur ein formales Verfahren, sondern auch eine Erkenntnismethode,⁴⁹ welche auf Seiten der Produktion und auf Seiten der Rezeption wirkt: „Diese Erkenntnis entsteht beim Erfassen der Differenzen, das die Montage ermöglicht.“⁵⁰ Im theoretischen Teil dieser Abhandlung werden der Montage- und der Demontagebegriff unter anderem aufbauend auf Didi-Hubermans Überlegungen für die Analyse zeitgenössischer Dramaturgien anwendbar gemacht. Dabei gilt es, die Begriffe kritisch in den Blick zu nehmen und in Bezug auf zeitgenössische Tendenzen im Theater sowie mit Blick auf alltägliche (durch Montage bedingte) Seherfahrungen der Rezipierenden zu verorten.

Ein dramaturgisches Verfahren zwischen Widerstand und Affirmation

Die Wahrnehmung von Montage scheint heute unter sehr anderen Vorzeichen zu stehen als noch vor 100 Jahren, als Eisenstein in *Montage der Attraktionen* die Zuschauenden seines agitatorischen und propagandistischen Theaters als Hauptmaterial bezeichnet:

Als Hauptmaterial des Theaters wird der Zuschauer herausgestellt; die Formung des Zuschauers in einer gewünschten Richtung (Gestimmtheit) – die Aufgabe jedes utilitären Theaters (Agitation, Reklame, Gesundheitsaufklärung usw.).⁵¹

49 „Die Montage wäre eine Erkenntnismethode und ein formales Verfahren, die aus dem Krieg geboren wurden [...]“ Didi-Huberman: Wenn die Bilder Position beziehen, S. 102.

50 Ebd., S. 81. Didi-Huberman entwickelt diese Position aus seiner Beschäftigung mit Brechts Haltung gegenüber Geschichte und Politik: „Zunächst einmal will Brecht die Dinge nur verfremden, um die historischen und politischen Zusammenhänge aufzuzeigen, in denen sie sich zu einem gegebenen Zeitpunkt positionieren. In diesem Sinne ist die Verfremdung ein Erkenntnis-Vorgang, der darauf abzielt, mit den Mitteln der Kunst einen kritischen Blick auf die Geschichte zu ermöglichen. [...] Diese Erkenntnis entsteht beim Erfassen der Differenzen, das die Montage ermöglicht.“

51 Eisenstein: „Montage der Attraktionen“, S. 59.