

Band 33
Heft 1–2

Forum Modernes Theater



enthält das Themenheft:
Spielräume professionellen Schauspielens
herausgegeben von Wolf-Dieter Ernst und Anja Klöck

narr\|f
ranck
e\|atte
mpto

FORUM MODERNES THEATER

begründet von Günter Ahrends (Bochum)
herausgegeben von Christopher Balme (München)
Schriftleitung: Berenika Szymanski-Düll (München)
in Verbindung mit Wolf-Dieter Ernst (Bayreuth), Doris Kolesch (Berlin), Peter Marx (Köln), Evelyn Annuß (Wien), Martin Puchner (Cambridge, Mass.), Kati Röttger (Amsterdam), Gerald Siegmund (Gießen), Meike Wagner (Stockholm) und Matthias Warstat (Berlin)

FORUM MODERNES THEATER erscheint zweimal jährlich.
Das Jahresabonnement kostet € 75,-, das Einzelheft € 45,-, das Doppelheft € 90,-
(jeweils zzgl. Postgebühren).Vorzugspreis für private Leser € 60,- (zzgl. Postgebühren/
Lieferung und Rechnung an Privatadresse), sofern Sie dem Verlag schriftlich mitteilen,
dass Sie die Zeitschrift ausschließlich für den persönlichen Gebrauch beziehen.
Erfolgt keine Abbestellung bis zum 15. November, so verlängert sich das Abonnement
automatisch um ein Jahr.

Wir bieten zusätzlich ein kombiniertes Print- & Online-Abonnement sowie ein
ausschließliches Online-Abonnement an.
Bitte kontaktieren Sie den Verlag.

Publikationssprachen: Deutsch, Englisch
Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Gewähr übernommen.
Die Richtlinien für die Eingabe von Manuskripten können unter
<http://www.meta.narr.de/zeitschriften/stylesheetfmth.pdf> abgerufen werden.
Eine Verpflichtung zur Besprechung unverlangt eingesandter Bücher besteht nicht.

www.forum-modernes-theater.de

Anschrift der Schriftleitung:
Prof. Dr. Berenika Szymanski-Düll
Ludwig-Maximilians-Universität
Institut für Theaterwissenschaft
Georgenstraße 11
80799 München
fmt@lrz.uni-muenchen.de

Rezensionsexemplare bitte senden an:
Prof. Dr. Wolf-Dieter Ernst
Theaterwissenschaft
GW1 Zimmer 2.18
Universitätsstr. 30
95447 Bayreuth
W.Ernst@uni-bayreuth.de

Anschrift des Verlags:
Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, Dischingerweg 5, D-72070 Tübingen
Fax +49 (0)7071 97 97 11, Tel. +49 (0)7071 97 97 0
Internet: www.narr.de, eMail: info@narr.de

Inhalt

Christopher Balme (München)	
Editorial	5

Aufsätze

Gerald Siegmund (Gießen)	
Zappeln, Glitzern, Gestikulieren: Zum Verhältnis von Komödie, Subjekt und symbolischer Ordnung im Theater René Polleschs	7
Katja Meroth und Sebastian Stauss (München)	
Enkulturrativer Bruch und Formen der Vermittlung. Empirische Befunde zum deutschen Musiktheater	22
Maya Arad Yasur (Tel Aviv)	
The Makerly Text & the Spectatorly Text. A Narratological Analysis of Rimini Protokoll's <i>Remote Jerusalem</i>	40
Gulistan Gursel-Bilgin (Istanbul)	
Theatre of the Oppressed for Critical Peace Education Practice: Difficult Dialogues in the Turkish University Classroom	54
Lily Climenhaga (Alberta)	
Performative Compassion: Blindness and Cynicism in Milo Rau's <i>Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs</i> (2016)	70
Berenika Szymanski-Düll (München)	
Between Uncertainty, Submission and Hope – Experiences and Reflections on Waiting by Theater Migrants	89

Themenheft: Spielräume professionellen Schauspielens

Wolf-Dieter Ernst (Bayreuth), Anja Klöck (Leipzig)	
Editorial	101

Aufsätze

Anna Volkland (Berlin)	
Künstlerische Autonomie im solidarischen Kollektiv? Paradoxe Selbstverständnisse und gefundene Spielräume von Ensembleschauspieler*innen in Stadttheaterbetrieben des 21. Jahrhunderts	105
Hanna Voss (Mainz)	
Leistungskörper/Körperleistung? – Die Aufnahmeprüfung an Schauspiel(hoch)schulen aus ethnographischer Perspektive	120
Raimund Rosarius (München)	
Stanislawski vs. Datensternen: Fluide Spielräume junger Schauspielender im digitalen Zeitalter der Volksrepublik China	135

Anja Klöck (Leipzig)	
Spielraum, Intervention, Strukturwandel. Bertolt Brechts „kleine, wendige Truppen“ von 1956	153
Daniel Rademacher (Graz)	
Unbestimmtheit üben. Kulturtheoretische Interventionen in den Schauspielunterricht	166
Meike Wagner (Stockholm)	
„Schöpferin glücklicher Stunden...“ – Utopische Spielräume von Amateur-Schauspielerinnen im frühen 19. Jahrhundert	177
Wolf-Dieter Ernst (Bayreuth)	
Der pädagogische Spielraum. Die Schauspielerin als Rollenmodell der Emanzipation	191
Terao Ehito (Sapporo)	
Sprache und Hierarchie. Die Möglichkeit des Widerstands in internationalen Koproduktionen des Regisseurs Suzuki Tadashi	205
Nora Niethammer (Bayreuth)	
„But there is another side.“ Spielräume zwischen Markt und Kollektiv im frühen Living Theatre	218

Rezensionen

Sarah Ralfs, <i>Theatralität der Existenz. Ethik und Ästhetik bei Christoph Schlingensief</i> (Johanna Zorn)	231
Astrid Schenka, <i>Aufführung des offen Sichtlichen. Zur Poesie des Mechanischen im zeitgenössischen Theater</i> (Franziska Burger)	232
Leon Gabriel, <i>Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis</i> (Christoph Rodatz)	234
Autorinnen und Autoren	237

Umschlagabbildung: View of empty auditorium, photo by Authentic Images.

© 2022 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · 72070 Tübingen

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder andere Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden.

Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder ähnlichem Weg bleiben vorbehalten. Fotokopien für den persönlichen und sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopien hergestellt werden. Jede im Bereich eines gewerblichen Unternehmens hergestellte oder benützte Kopie dient gewerblichen Zwecken gem. § 54 (2) UrhG und verpflichtet zur Gebührenzahlung an die VG WORT, Abteilung Wissenschaft, Goethestraße 49, 80336 München, von der die einzelnen Zahlungsmodalitäten zu erfragen sind.

Internet: www.narr.de
eMail: info@narr.de

Satz: typoscript GmbH, Walddorfhäslach
CPI books GmbH, Leck

ISSN 0930-5874
ISBN 978-3-8233-0428-9

Editorial

Christopher Balme (München)

Vielfalt und Diversität sind zwei Begriffe, die zur Zeit Konjunktur haben und auf kulturelle Differenzen hinweisen. Beide sind tendenziell integrativ, zumindest geben sie vor, kulturellen Unterschieden affirmativ gegenüberzustehen. Wie steht es aber mit der Wissenschaft? Wieviel Vielfalt und Diversität in der Methodologie und in den Gegenständen verträgt eine Disziplin wie die Theaterwissenschaft, ohne an Schärfe und Verbindlichkeit zu verlieren? Oder ist die Frage gar nicht legitim, weil der Forschungsfreiheit abträglich? Man könnte natürlich auf andere Disziplinen und deren längst abgeschlossene bzw. weiter voranschreitende Ausdifferenzierungsprozesse hinweisen. Die Soziologie gibt es wahrscheinlich nicht mehr, sondern eine Vielfalt an Subdisziplinen: Man ordnet sich ein in die Arbeits-, Rechts-, Umwelt-, oder, wenn man richtig am Rand stehen will, in die Kunst- und Kultursoziologie. Das sind wahrscheinlich unaufhaltsame Prozesse, die man *wissenschaftlich* schlüssig erklären kann: Nicht nur die Gesellschaft wird komplexer, sondern die Wissensbereiche immer anspruchsvoller und spezialisierter. Die Naturwissenschaften sind besonders geschickt darin, neue Wissens- und damit Forschungsgebiete auszuweisen und damit auch institutionelle Stärke (Personal- und Sachmittel) zu sichern. Ich weiß nicht, ob es die mathematische Mikrobiologie gibt, aber es kann nur eine Frage der Zeit sein, bis jede Universität einen Lehrstuhl braucht.

Und die Theaterwissenschaft? Als Fachleute kennen wir unsere eigenen und die Spezialisierungen der Kolleg*innen. Das ist aber Insider-Wissen, das keinerlei Signalwirkung nach außen hat. Bei Neuausschrei-

bungen sind wir zwar angehalten, Schwerpunkte und Denominationen zu definieren, aber ein theaterwissenschaftlicher Lehrstuhl (die wenigen, die es gibt) tragen bei Ausschreibungen immer noch den Anspruch, das Fach „in voller Breite“ (aber nie Tiefe) zu vertreten. Das bedeutet implizit, die (westliche) Theatergeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Theatertheorie, Dramaturgie, Theaterarchitektur, Szenographie usw., und das sind nur die traditionellen Bezeichnungen, die in der eigentlichen Forschungsarbeit kaum eine Rolle spielen. Faktisch ist es aber so, dass Kolleg*innen, die etwa im Bereich des *applied theatre* arbeiten, recht spezielle, meistens empirische Forschungsmethoden einsetzen, die Spezialist*innen für antike Theaterarchitektur (gibt es sie überhaupt noch im Fach?) kaum kennen und wahrscheinlich gar nicht schätzen würden.

Ich weiß nicht, ob ein Heft von *Forum Modernes Theater* überhaupt repräsentativ für das Fach sein kann. In gewisser Weise schon, weil hier ein Querschnitt an Forschungsinteressen abgebildet ist. Wenn wir das vorliegende Heft, das sogar ein Doppelheft ist, betrachten, dann gewinnen wir einen gewissen Eindruck des fachlichen Geschehens, eine Momentaufnahme des disziplinären Pulses. Was die Artikel verbindet, ist, dass sie sich nicht leicht rubrizieren lassen im Sinne der oben genannten Begriffe (Theatergeschichte, -theorie usw.). Berenika Szymanski-Düll's Artikel über Migration und Warten verbindet die Aufführungsanalyse einer zeitgenössischen Inszenierung (*What They Want to Hear* an den Münchner Kammerspielen) mit historischer Forschung über Theatermigrant*innen des 19. Jahrhunderts auf der Grundlage wis-

senssoziologischer Überlegungen zum Warten. Gulistan Gursel-Bilgins Essay über die Anwendung von Boals Methode des *Theater of the Oppressed* an türkischen Hochschulen ist eindeutig dem Feld des *applied theatre* zuzuordnen. Die drei Aufsätze von Siegmund, Yasur, und Climehaga befassen sich mit prominenten Vertreter*innen des postdramatischen Theaters: René Pollesch, Rimini Protokoll und Milo Rau. Der Aufsatz von Meroth und Stauss über Vermittlung im deutschen Musiktheater stellt ein Beispiel für empirische Publikumsforschung dar. Mit Ausnahme des historischen Beispiels bei Szymanski-Düll sind alle Aufsätze fest in der Gegenwart verankert, obwohl sie recht unterschiedliche Methoden anwenden. Die Theaterwissenschaft scheint auf dem besten Weg, den Wappenspruch der Vereinigten Staaten – *e pluribus unum* (aus vielen eins) – neu zu bestimmen. Die Vielfalt der Beispiele und der Methoden münden letztlich in das Hier und Jetzt. Oder anders formuliert: Anstatt sich in immer neue Subdisziplinen aufzufächern, bleibt das Fach einheitlich, dadurch, dass es sich vornehmlich mit der Gegenwart beschäftigt. Die deutsche Theaterwissenschaft steht hier nicht allein. Vor einigen Jahren hat ein renommierter Kollege aus Großbritannien, der an einem kleineren Institut arbeitete, mir ironisch versichert,

der Lehrkörper an seinem Institut würde die Jahre 2000 bis 2010 „ganz gut abdecken“.

Den Status einer Gegenwartswissenschaft zu sein, teilt die Theaterwissenschaft mit den meisten Sozial- und den Wirtschaftswissenschaften, den Natur- und Lebenswissenschaften: Eigentlich mit fast der ganzen Universität mit Ausnahme der Geschichtswissenschaften und den Philologien. Institutionell sind wir aber meistens mit diesen ‚alten‘ Fächern verbandelt und es stellt sich zunehmend die Frage, ob wir unser fachliches Potential – jetzt in die Zukunft gerichtet – in diesen alten Verbänden voll entfalten können? Wie auch immer man sich zu diesem Problem verhält – und es gibt gute Argumente für eine geschichtliche Orientierung –, die Frage nach der disziplinären Zuordnung für die Zukunft wird eine zentrale sein. Vielleicht beruht ja das Zukunftspotential des Fachs in der Konzentration auf die Gegenwart? Jedoch wäre es wichtig, der Gefahr der Atomisierung der Forschungsgegenstände dadurch zu entgehen, dass man das Theatergeschehen der Gegenwart mit Zukunftsfragen verknüpft. Denn letztere werden vermutlich immer stärker die Legitimation unseres wissenschaftlichen Tuns bestimmen.

Christopher Balme, München im April 2022

The Makerly Text & the Spectatorly Text. A Narratological Analysis of Rimini Protokoll's *Remote Jerusalem*¹

Maya Arad Yasur (Tel Aviv)

Remote Jerusalem, a site-specific walking performance by German theatre group Rimini Protokoll, sets out to explore the ways in which we move through the urban “meadow” and to what extent these movements are manipulated or navigated and by whom. We can translate these questions into questions of dramaturgy: If we consider any performance-text as an urban meadow and the audience as a herd led by a shepherd, then we can ask: To what extent is the individual spectator manipulated by this shepherd? How much freedom of choice and interpretation is given to the sheep? This paper leans on concepts from literary narratology and defines the shepherd as a *performative narrator* while analyzing the relationship between the performative narrator and the audience using Roland Barthes' concepts of the writerly text vs. the readerly text.

Remote Jerusalem, a site-specific walking performance by German theatre group Rimini Protokoll, sets out to explore the ways in which we move through the urban space and whether these movements are maneuvered, manipulated, or as the dramaturgy of the performance implies, navigated. *Remote Jerusalem* asks questions on themes of herd mentality vs. individualism and free will, using the performative mechanism of an audio-guided tour in which the voice heard through headphones leads a group of people through their day-to-day, natural habitat. The navigator not only tells the participants where to go, but also where and what to look at, what to think, and later, about midway through the performance, also manipulates and divides the group.

Shortly after the beginning of *Remote Jerusalem*, the sound of bells is heard through the headphones; the type of bells that shepherds hang around the necks of their sheep. This is the moment when one of the performance's main dramaturgical aspects is announced: we, the participants are turning into a herd. The navigator clearly says, “I will call you a herd,” and explains:

[T]hose who are on the edges are eaten. Those in the middle don't get food. But you are not animals guided only by your instincts. You can think. And that distinguishes you from animals and machines. Or that's at least what you think.²

In saying that, the navigator unveils the premise of the performance and the overarching question that serves as the driving force behind the performance's dramaturgy: who or what is leading our choices, our movement, our speed, our thoughts, and our points of view when we walk around the meadow of our lives? The meadow and the act of walking around in our environment will quickly grow into a metaphor for the way we live.

Who or what steers our choices or the direction that our lives take? To examine this question, I will look at four performative agents that construct the performance: the individual participant – a sheep; the audio navigator – the shepherd; the remaining participants – the herd; and lastly, the urban space in which the performance takes place – the meadow. Each of these agents comes

with their own individual interests and agendas which they try to guide and direct the participants towards.

The questions raised by the structure of the performance in turn raise methodological questions regarding the dramaturgy of the theatre performance as such. What potential do the space, the herd and the audio navigator have, combined and separately, in leading the participant through the theatre performance? The question of the participant's free will can be translated into a question related to audience reception. If we refer to any performance text as a meadow, then the audience is a herd made up of individual sheep. Who is then the shepherd, meaning, the performative narrator, guiding the participant through the performance text? To what extent is the spectator manipulated by that shepherd? How much control does this performative narrator have? How much freedom is given to the sheep?

This narratological relationship between the performative narrator and the audience can be effectively approached by means of Roland Barthes' concept of the *writerly text* and the *readerly text* in which he makes a post-structuralist distinction between literary classical forms such as the 19th century novel and the 20th century literary forms which challenged those realistic conventions³. "The more plural the text, the less it is written before I read it"⁴, Barthes writes in his essay *S/Z*. While the *readerly text*, according to Barthes, does not acknowledge the reader as a producer of the text but only as a receiver of a pre-fixed reading, in the *writerly text* the addressee is the one who writes the text without any prior exclusive authority which narrows down the entrances into the text. A common example of a *writerly text* is the story *The Dinosaur* by the Guatemalan writer Augusto Monterroso. The complete story goes as follows: "When he awoke, the dinosaur was still there."⁵ This

story, known as the shortest story ever written, provides more gaps than information about the possible course of events, inviting the reader to be active in filling those gaps independently.

Noam Knoller extends Barthes' notion of the writerly/readerly text to his narratological research of digital artifacts, defining a *userly text* as a text which requires not only a mental effort as in Barthes' *writerly text* but also modes of physical engagement⁶. Whereas Knoller does not keep the symmetry to Barthes, I wish to apply Barthes' concepts of *writerly and readerly texts* to theatre and performance by defining *makerly (theatre) texts* and *spectatorly (theatre) texts*, accordingly. I use the term a *spectatorly (theatre) text* to refer to a performance which is encoded in signs in a way that invites a single reading, interpretation or an experience, manipulated and controlled as much as possible by the performative narrator who attempts to narrow down the number of variations in which the text can be decoded into one single reading. Such a text invites a rather passive spectating experience, both cognitively and physically, and thus a more semiotic approach of analysis. While Knoller proposes that the *userly text* requires not only a cognitive engagement with the text, but also a physical and bodily engagement of enactment⁷, the *makerly text* features larger-scale forms of engagement. Performances in which the audience is physically static but is prompted to active spectatorship and interpretation show as much of a tendency towards the *makerly* as performances requiring physical engagement, such as walking tours, immersive forms of theatre and different participatory modes of theatre. The question is to what extent the individual spectator shares the performative narration of the piece, and how much freedom one has in making one's own experience of it, which is why such *makerly texts* invite a more phenomenolo-

gical approach of analysis. The *makerly and spectatorly* theatre texts are not oppositional binaries but the two ends of a scale, and every performance can be positioned somewhere along that scale.

The narratological question of who is the agent guiding the participant through *Remote Jerusalem* or who is the performative narrator can also indicate the position of the piece on the spectatorly – makerly scale. The more the theatrical elements and strategies of the performance guide the participants in their experience in one direction as a herd, the more spectatorly the text is. At the other end of the scale, the more the individual participant controls their own experience and choice of directions (physically and mentally), the more makerly is the text is. In other words, the more the members of the audience share the performative narration, the more the performance is a *makerly text* and the more plural the number of experiences. In order to position *Remote Jerusalem* on the makerly-spectatorly scale, I will analyze the role and level of control that the space, the navigator, the herd and the participant have in the performative narration.

The Meadow: Space

Can space serve as a performative narrator? To what extent does the urban space of *Remote Jerusalem* serve as a guiding agent for the participant? *Remote Jerusalem* is a walking performance in which a group of participants is guided through various urban locations. Following Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote, and Maoz Azaryahu, I define the various locations throughout the city that comprise the route of the performance as the *spatial frames* of the performance – the shifting scenes of action in which the characters move⁸. In the first instance, the spatial frames of *Remote Jerusalem* are the streets of Jerusalem. The walk starts in a

Jewish cemetery, from which the participants are guided across the city through malls, a tram, a shopping street, a hotel and the city hall square, ending on a balcony of a building facing the old city of David. With the exception of the cemetery and the old city at the beginning and at the end of the performance, the rest of the spatial frames, the middle of the performance, are a sequence of *non-places*⁹ – as defined by Marc Augé – spaces that are constructed for specific purposes, such as travel, shopping, leisure, and the relationships that people have with these spaces create a shared identity of passengers or customers. While Augé does not use the word escapism, he does, however, describe the effect of entering into a non-place as temporarily distancing those who enter it from their worries and concerns by means of the environment of the moment.¹⁰ Augé says that the subject experiences a *loss of identity* when entering a non-place, because they are subjected to a sort of possession that frees a person of his or her identity and gives them the pleasure of roleplaying instead.¹¹ The participants are led from one non-place to another, turning the city into a series of non-places: a tram where we all play the role of faceless commuters; a shopping street where we all play the role of customers, and a hotel where we play the role of temporary lodgers. The places selected as the spatial frames of the performance make us forget about our identities and surrender to the role assigned to us, along with the other role-players around us. When the audio navigation guides us to enter a shopping mall everything in the shopping mall prompts us to forget about the reality outside of it. To further substantiate this point, the navigator points at the shimmering lights and sculpted heroes from the films shown there. Going even further, the participants are then instructed to sit in rows, like an audience at a show, and to observe passersby as if they



Fig. 1: *Remote Jerusalem* by theatre group Rimini Protokoll, Israel Festival 2018.

were characters themselves. The navigator wants us to observe the manner in which Augé's thesis is made manifest in a Jerusalem mall: "soon a theatre show will begin," the navigator announces, describing the mall as a stage placed by a designer, and the passersby as actors standing on the stage, pretending to be waiting for something. The participants are watching passersby in the navigated roleplay, but all they see is the image of themselves, as the navigator instructs them to step onto the stage (Fig. 1).

Remote Jerusalem is what Fiona Wilkie categorizes as "site-generic,"¹² in the sense that it is constructed for every city while being adapted to whichever one it takes place in; the city of Jerusalem in 2018, in this case. Seeing as how *Remote X* (the general title of the project, independent of any specific locale) is performed in various cities around the world, the unique aspects of any particular city are not the primary object of investigation. Similarly, *the setting* – the second level of narrative space defined by Ryan, Foote and Azaryahu as the socio-historical-geographical-environmental ba-

sis of the entire narrative¹³, is not twenty-first-century Jewish Jerusalem, though the spatial frames may well be. The history of the city, its extreme socio-political climate or the locations in it, are neither explored, nor relevant. For instance, the cemetery, the performance's first spatial frame, is merely presented as a site where people are buried, as it would be anywhere else in the world. The fact that the cemetery in Jerusalem is a Jewish one or that the burial traditions practiced there are of those of the Jewish faith is in no way relevant. Equally irrelevant is the history of the place, the ground on which it is built, or the identity of the individuals buried there. The main function of the selected spatial frames is to evoke certain thoughts, feelings, and positions of the individual participant toward their own patterns of behavior in the environment where they live. Therefore, the setting decided on is the twenty-first-century metropolis and, indeed, it is the setting of every iteration of *Remote X* – whether in Berlin, Jerusalem, or Madrid. What is the common aspect of all cemeteries then?

The cemetery and the city of David are different from these non-places and can better be described as heterochronic heterotopias. A cemetery, according to Michel Foucault, is a heterotopia: a counterplace, a place of otherness which is real, as opposed to a utopia.¹⁴ A cemetery is a heterotopia, says Foucault, because it begins with the heterochronia; a time which, for the individual, is a loss of life. *Remote Jerusalem* opens and closes with two spatial frames that are heterochronic heterotopias. The cemetery is personal and manifests a point in time that every individual knows they will inevitably reach. The closing spatial frame is of a balcony facing the old City of David, a place which, time and again, for millennia has been occupied and reoccupied by different empires and which symbolizes, if anything, a place's triumph over time. The performance leads us from this first heterochronia, through a sequence of more everyday urban spatial frames, to the second heterochronia. The sequence of spatial frames within the modern city, contained between the two, is where we keep on moving, despite the certainty of our own mortality. And indeed while walking along a bridge overlooking the whole city, the city is described by the navigating audio as "one big organism"¹⁵ in which "streets and tunnels cross it like veins in your body."¹⁶ Such words that paint the city as a living organism, in contrast to the death-dominated cemetery, highlight the production of space as a statement of the performance. The urban space is designed and produced in a way that separates the world of the living from the world of the dead and the transience of humans. But who designed it for that purpose? Not the audio navigation. The latter is just guiding us through existing spaces in which we spend our daily lives. A space is a product, according to Henri Lefebvre, and acknowledging it as such can expose its production process.¹⁷ The city, to elaborate on Lefebvre, is a place

produced by the hegemonic, capitalist powers that be for capitalist-escapist purposes; a site designed to help us suppress the knowledge of the cemetery that awaits us at the end of the road, and of our own mortality and meaninglessness that confront us when looking at the Old City.

The questions to be asked are: To what purpose? What are the representations of the space? Or, to use Lefebvre's second tier of space production, who and what are those representations made to serve, and how? Alternatively, in narratological terms: is it possible that the space is a narrating agent that guides the way we experience the narrative of our daily lives? Bal defines narrative text as a story which, in order to be conveyed to recipients, is converted into signs, the agency uttering those signs being the narrator (an agency constructed by an author)¹⁸. If we establish the notion that the space is a hegemonic product, designed to create an escapist mentality that turns the people into a herd of customers in service of the agenda of capitalist hegemony, then this space becomes a narrator that, following Bal, uses roads, signs, structures, stations, lights, windows, etc., to create an experience that leads the addressees through the plot that they, the authors, are communicating. Although the space can be seen as a narrator, it is not the performative narrator of the performance, as it also exists without it. While the space is produced to narrate our life experience, the performative narrator of *Remote Jerusalem* guides us towards the insight that the place is a product and that our experience in it is narrated. The space thus is a tool in the service of the performative narrator.

The Herd

When the navigator instructs the participants to exit the cemetery, he orders us to

stand in a circle with the rest of the participants as we are about to become “a herd.” The sound of cowbells is heard through the headphones and the navigator says, “I will call you a herd,”¹⁹ and explains that we are not animals guided only by instincts but are also capable of thinking and, at the very least, being under the illusion that we are not just like animals. In that moment, the navigator establishes the idea that our mind is being manipulated and guided by agenda- and interest-driven forces. The navigator identifies itself as our shepherd, a shepherd not only telling us where to go but also guiding our awareness of other influences: “How do the others influence your walking pace? How do you influence the others?”²⁰ the audio navigation asks.

At another point, when we reach a T-junction, the navigator tells us to choose which way we would like to go. The herd somehow ends up following a handful of leaders who start walking to the right, but then the navigator tells us to turn left. In doing so, the navigator exposes the hierarchy between the forces within the herd, which is part of an attempt to gain control over our minds: The space was designed to stop us at this point, and to force us to choose between right and left. The herd seized power, though not for long. The navigator – that figure of power and authority – proved to be stronger than the herd. At a later point, in the middle of the street, the navigator instructs the participants to stand in front of a glass window with the rest of the herd. We are told where to stand so that every face is seen. “The herd is reflected in the glass window,”²¹ the navigator says, asking us to make room for the whole herd and to look at ourselves. This moment of self-reflection, looking at ourselves as part of a large group of strangers is a basic narratological focalization technique in the most optical sense. Focalization, according to Bal, is an element of the story level and describes the vision of the char-

acter who sees²². The participant, that is the protagonist of their own story, is looking at their own reflection, realizing that though they may consider themselves an individual, they are ultimately just another face in the crowd. This gap between their subjective self-perception as an individual and the realization of their loss of identity through the gaze is a moment of self-focalization in which the protagonist-focalizer not only sees him- or herself as a member of a herd, but also realizes that all the members of the herd, wearing the same headphones, are looking at themselves and experiencing the same realization – it is a herd of protagonists who are seeing their own solitary images that echo in those of the others, on a par with *Augé’s* description of non-places (Fig. 2)

The ultimate test which the participant faces as the navigator further increases efforts to prove the herd’s unreliability takes place in a hotel lobby. After the group has rested for a while, the participant suddenly realizes that the navigator has split up the herd, and that not all the participants are hearing the same messages. Suddenly, some herd members are leaving while others are being told to stay where they are. This is a powerful moment in the performance as it raises questions of choice: how do we choose whom to follow? How can we be so sure that the voice we choose to listen to is right? Doubt creeps into one’s mind when one realizes that many people are choosing a different path. What if their voice is more right than mine? Ultimately, this has a positive effect as it makes one doubt everything – the voice and the herd. It summons one’s individuality, for if one does not know who to trust, one should therefore trust oneself. The herd was not the most dominant influence on the participant’s decisions and choice of direction. When the navigation gave the participants freedom of choice, as happened at the T-junction, we could see



Fig. 2: *Remote Jerusalem* by theatre group Rimini Protokoll, Israel Festival 2018.

that it is the navigation which turns the participants into a herd, meaning, the herd would not exist without the shepherd – the navigator.

The Navigator

In the first instance, it appears that the navigator functions almost as an epic narrator, opting for traditional theatrical strategies, recounting the story orally from their own perspective, manipulating the plot, selecting and coloring the places with thoughts and commentary, and framing the views and thoughts that will be communicated to the participant – the addressee. If space alone were the element of performance being examined here, then we could argue that the navigator is in fact the performance's narrator who is leading us, like a tour guide, through the various locations. However, in *Remote Jerusalem* the primary focus is on the relationship between an individual and their urban environment, and not merely on the environment itself.

The narrator uses the terms *herd* and *shepherd*, and in doing so, opens both up to discussion while leaving a gap for negotiation over free will, because, ultimately, human beings are not sheep. They think, they remember, they look around and are engaged by a range of desires beyond the most primal stimuli of hunger and fear. The navigator undertakes to consider all of the above, to navigate the thoughts and points of view of the wanderers, to propose interpretations, and to evoke doubt and insecurity.

If the navigator were a narrator of the traditional, epic kind then that would make the participants – the addressees in the traditional sense – an audience, in which case the performance would tend to the spectatorly side of the makerly-spectatorly scale. In *Remote Jerusalem*, the navigator, when speaking, often favors the second person, in both the singular and the plural form, sometimes referring to the herd and other times to the individual participant. Whereas Bal notes that second-person narration is not only fundamentally illogical but also impossible for the reader to manage,

seeing as how the reader *is* that second person,²³ the medium of theatre enables simpler management of second-person narration; for one, because the narration is heard rather than read, but most importantly, because the audience and the performance share the same space and time. A site-specific performance makes it even more manageable, seeing as the narrative space and performative space come together and unite. Consequently, the second-person narrator can refer to the addressee's movements, to what they see, and what they hear. Yet, once more, this all suggests that the participant is not the external spectator of the narrative, but rather a character within it. What is more, if the participant is indeed a character, then as Chatman's communication model of the literary narrative²⁴ asserts, the agency speaking to him or her is not the narrator, but rather another character which, in the participants' story, represents a shepherd or guide. The navigator thus is not the performative narrator but rather a character.

As I have shown so far, the performance is not a free-style walking tour in the non-places comprising modern Jerusalem. The order of the spatial frames is selected and organized by a certain agency. That agency, the performative narrator, is the one selecting the cemetery and the old city as the spatial frames that open and close the tour, deciding that the walk starts in one heterochronic heterotopia and ends in another one. The notion that the cemetery is a heterotopia that separates itself from the space of the living is articulated in the performance by the very fact that the experience which the performative narrator sets into motion within it is a personal, intimate one. The navigator, the spatial frames and the herd are the main expressive means in the service of the performative narrator. Upon entering the graveyard, the navigator instructs the participants to wander around the gravestones

independently; they are to choose one to sit on and then reflect on their own death and the death of their loved ones. By choosing the cemetery as the first spatial frame, the performative narrator uses the space and the navigator to equip the participants with the notion and prospect of their own inevitable death. It is only later, when each participant is making their way outside the cemetery, that the navigator gives the instruction to form a circle and to then walk together along the path leading to the gate that "separates the living from the dead."²⁵ In doing so, the performative narrator, using the spaces and the navigating audio, points at two ways in which the participants might cope with the knowledge of their demise: an acknowledgment of their own herd mentality and a dissection of the production process of the spaces they spend their lives inhabiting, produced by the capitalist hegemony in order to preserve its dominance and power.

If we were to conclude now, then the impression would be that *Remote Jerusalem* can be positioned on the spectatorly side of the makerly-spectatorly scale. The performative narrator uses all the performative and spatial means to control the experience of the participants, to manipulate it and to direct their thoughts and visions. But how far does it succeed?

The Participant

Having established the argument that the navigator is a character on the story level, we now have a solid enough ground to stand on and claim that the participant, in addition being an addressee, is also a character on the story level.

The content of the text, as in Bal's definition of *story*²⁶, directly relates to the participant. The participant is the protagonist, which is why the navigator addresses

them in the second person as one would expect to observe in a dialogue between two characters, or in one character's monologue delivered to a second character.

The participant and the navigator are two characters with a very specific power dynamic. The navigator is not only a guide whose purpose it is to instruct the protagonist where to go and what to do. Here, the navigator's main goal, as previously argued, is to awaken the protagonist's awareness to the other forces trying to influence or control his or her choices. In this case, the navigator emerges as a most unique navigation system as they steer the protagonist's consciousness, like a guru, teacher, or spiritual guide.

Bal writes that whenever events are presented, they are always presented from within a certain vision. A point of view is chosen, a particular way of seeing things.²⁷ The vision of the fabula²⁸ is the basis of the *focalization* that is carried out by the agent of the story level – the focalizer. The fabula is seen through the eyes of an agent whose vision turns it into a story. *Remote Jerusalem* does not aim to create a scene for the eyes of *external focalizers* who are watching the herd from the outside. Instead, in *Remote Jerusalem*, the focalization is more *character-bound*²⁹, or a form of *internal focalization*³⁰ that is carried out through the vision of each protagonist as they perceive and experience the series of events. In *Remote Jerusalem*, what the protagonist is hearing and seeing is the main act of focalization. Therefore, the participant, that is the main character, is experiencing the sequence of spatial frames through the prism of their own mind. However, the navigator has limited control over where a participant looks, and even less control over how and what they may see in whatever it is they are looking at. As a participant in *Remote Jerusalem*, I sometimes chose to look where the navigator instructed me

to, whereas at other times something else would be more appealing to me. And while a voice may have been navigating my thoughts, I did find myself often disagreeing with it, or feeling irked by the direction in which it was trying to steer my thoughts. This relationship between navigator and protagonist is a constant test of the latter's free will, seeing as, ultimately, each participant creates/perceives his or her own story and experiences a different level of free will, accordingly. The optical focalization, the memories and thoughts evoked by the spatial frames, the herd, and the navigation make up the main level of the story as experienced by the protagonist.

For instance, at the entrance to the cemetery just before the performance officially begins, the navigator instructs the participant to wait and look around. Trying to follow the instruction, I did indeed look at the trees and the bushes; however, something else, much more appealing caught my attention. A woman suddenly appeared behind a rickety wall, just outside the graveyard and was not an intended part of the performance. The woman was praying, or so it seemed. Her mouth was moving, yet I could not hear her because of the music playing through the headphones and the navigator's voice which was louder than anything else going on outside. My gaze was fixed on numerous posters and handwritten signs on the cemetery wall that read, "Praying at the rabbi's graveside Monday, Thursday, Monday saves the soul."

Once again, I looked at the woman, whom I believed may have been there for the purpose of "saving her soul," only to then realize it was a Wednesday. Something about that woman took me back years ago to a time when I, myself had lived in Jerusalem, a place where I experienced many close confrontations with religion and its attempts to judge the way I chose to live my life. The woman looked at me and, for a moment, I

felt judged by her. For me, this was the beginning of the story. It was much more powerful, in my experience, than the visit to the graveyard as designed by the performative narrator.

Bal refers to memory as an act of vision of the past that is situated in the memory's present.³¹ The events from the past that are focalized by the protagonist are events on the fabula level; therefore, the fabula of the performance is more than just the series of spatial frames within *Remote Jerusalem's* timeframe. In fact, the number of fabulas experienced in the performance is as high as the number of participants and, as such, it creates the *narrative universe* – the performance as a single event, shared by all of them, as categorized by Ryan, Foote and Azaryahu³². The herd shares a collective consciousness as a group of people participating in the same performance and yet, each member comes with their own baggage of beliefs, wishes, fears, memories, etc. The narrative universe is the sum of all the participants' memories, thoughts, fears, and fantasies, even if each of them, being a character-bound focalizer, is only exposed to their own narrative space.

My very intense encounter with the seemingly praying woman turned the whole performance, as I experienced it, into a location tour of my own Jerusalemite past, spanning the seven years I had lived there during the Second Intifada when suicide attacks in Jerusalem were a daily occurrence. When I step into the cemetery along with the rest of the participants, the navigator asks me to pick a gravestone and stand next to it. A gravestone bearing the name "Raphael Tzvi Elimelech" catches my eye, mostly because of what is written underneath the deceased's name: "The greatest young man in the history of Israel. Depressed and tormented".

The navigator instructs me to ask myself questions about the man, only I cannot relate

to this instruction as I am still deeply influenced by the vision of the woman behind the graveyard and those bizarre signs calling on people to pray on certain days if they seek redemption. My thoughts drift off to Nakhshon Waxman instead, a fallen soldier who was kidnapped twenty years earlier, back when I was stationed in a military base in Jerusalem. I think about his parents and whether they too came to this cemetery all that time ago to pray for his or their own redemption. The navigator asks me to imagine my own death and what would be left and remembered of me, only I am not really bothered by it at that moment. The spatial frames of my own narrative pulled me twenty years into the past to my own story space locations, as categorized by Ryan. The spatial frame of the cemetery serves as a world-disrupting event, one of David Herman's four basic narrative elements.³³

At a certain point, we were asked to board the Jerusalem tram which, twenty years ago, had not yet been built. I could not help but think of Amsterdam, another city I had lived in for several years, where trams were an integral part of my daily life. I thought about the passing of twenty years, and about everything that has happened to me and to Jerusalem in the course of that time.

However, the most vivid memory that comes back to me during the performance is evoked by the spatial frame of the main shopping street. I experience a memory of my old friend, Einat, who used to work as a waitress in a café on this road. She was there, at the café, the day a suicide bombing took place there. After an agonizing few hours, we finally learned that Einat was safe. Some years later, she became religious; a thought that in my mind, was directly linked to the woman in the cemetery.

Ultimately, the participant in *Remote Jerusalem* is active in the creation of the



Fig.3: *Remote Jerusalem* by theatre group Rimini Protokoll, Israel Festival 2018.

performance text as a character, focalizer, and is invited to share the performative narration. Now we can easily position the performance on the makerly side of the scale, depending on the level of freedom that each participant takes to share the performative narration (Fig. 3).

The Makerly Text and the Level of Site-Specificity

Positioning the performance on the makerly side of the scale has further implications on the way we categorize the performance. Wilkie reserves the label, *site-specific* only for performances in which a profound engagement with *one site* is absolutely essential both to the creation and execution of the work. When we realize that *Remote Jerusalem* is a makerly text, with the participant being both a character-focalizer and a performative narrator, the sites of the performance and the selected spatial frames become crucial to the narrative experienced by the participant. *Remote Jerusalem*, we can

therefore argue, features high levels of site-specificity, while the documentation of the site, that is the objects, the anecdotes, etc., which Wilkie describes as elements of site-specific performances, are all part of the memory or personal baggage which the participants bring along with them. Wilkie argues that “To make a truly site-specific piece means it sits wholly in that site in both its content and form, otherwise, if movable, it becomes more about the site as a vehicle/vessel.”³⁴ A non-narratological analysis of the performance could lead us to categorize *Remote Jerusalem* as *site-generic* rather than *site-specific*, seeing as how in *Remote Jerusalem* the specific places to which the group is led are not the focus, but instead serve as vehicles/vessels for the human experience, as defined by Wilkie.

The narratological analysis demonstrates, however, that the performance is indeed site-specific, after all. If the participant is the actant in the fabula, a character on the story level, and the receiver on the level of the text, then not only is the narrative space rendered the geographical space but the

protagonist's biography, history, and memory now also become the receiver's. This duality whereby a character is also its own receiver means something virtually impossible in literature and in film. Only a personal journal would be an equivalent, although the performance is not delivered by the receiver³⁵ in the same way that a journal is written by its protagonist, and what is more, it is meant to be read by the latter. I would have had a fundamentally different experience had I participated in *Remote Vienna*, or *Remote Berlin*, or any other iteration of the performance other than Jerusalem. The reason for the difference in experience is the narrative's greater fabula, that is the fabula in which *Remote Jerusalem* is but one event in a series of events experienced by the protagonist – myself.

Rimini Protokoll is known for having coined the term, *Experts of Daily Life*. They make a point of avoiding using professional performers in their shows and, instead, opt for *real people* whose biographies and backgrounds (*Airport Kids*)³⁶, professions (*Cargo X*)³⁷, or any other biographical element are in line with the performance's theme. *Remote Jerusalem* refines the concept of *experts of daily life* to its core: each person is the expert of their own story, and they narrate it, focalize it and act in it, as they walk through their narrative universe; an understanding that could only come from a narratological analysis of the performance's discourse level at the moment of the performance itself.

Conclusion

The question of the spectator's free will and the level of freedom one takes in overcoming the other narrating forces to narrate one's own story is what will eventually position the performance on either side of the ma-

kerly-spectatorly scale. Analyzing *Remote Jerusalem* using narratology enabled us to overcome a tendency to view the speaking voice, the navigator, as the narrator of the performance. Such a simplified analysis may falsely regard the participant as the addressee and the herd as audience and, in doing so, completely overlook the depth and complexity of the performance. However, using narratology to analyze the piece has shown that the participant is the protagonist and, as such, as a unique element of site-specific theatre, they are rendered an internal, or character-bound focalizer. The navigator therefore is not the narrator, but rather yet another character on the story level.

The hegemonic capitalist forces are the authors of the participant-protagonist story, while the navigator is a character in it who is trying to open the protagonist's eyes to the fact that he or she is being led by hidden forces. The navigator is aspiring to become the narrator and sometimes does succeed, albeit partially; for instance, when the protagonist acts contrary to what the space dictates like walking backwards, placing imaginary binoculars on one's eyes in the middle of a shopping street, and dancing at city hall. However, as long as the navigator fails to convince the participant to destroy the produced space and regain the ability and right to narrate his or her own story, they are destined to remain a character in the protagonist's story: a teacher, guru, or spiritual guide who aspires to expose hidden powers.

The herd, the audience as one homogenous group, is a major indication of the performance's makerly-spectatorly position. When the audience of a performance is a homogenous herd, led in one direction both in movement and in interpretation and narration, then we might say that a performance is a spectatorly text, while the more divided the herd is in their experiences, the more makerly it is, with different individual

narrations making it as makerly as possible. The herd in *Remote Jerusalem*, though comprised of protagonists of their own narratives, is but another character in each participant's story. The herd has the power to influence and dictate the protagonist's movements, thoughts, and actions as much as the space does. However, what my own experience of *Remote Jerusalem* demonstrates is that neither the space nor the herd can eliminate one's subjectivity, memory, point of view, free will and thought, or the ability to bring into the performance's fabula an additional, even larger fabula: an individual fabula, emotional baggage, and/or a sequence of events from one's past. The stronger the participant's ability is to resist the narration of the space and the herd, the more they can claim their own story. Once again, in a non-narratological analysis, the participant's distraction from the navigation to his or her own thoughts and memories would be considered a marker of where the performance had failed or was not strong enough in its ability to control the audience's experience, whereas, according to the narratological analysis, therein lies the very strength of it.

Notes

- 1 Stephan Kaegi and Jörg Karrenbauer, dirs., Rimini Protokoll Theatre Group, *Remote Jerusalem* (Jerusalem, May 2018).
- 2 Ibid.
- 3 Roland Barthes, *S/Z: An Essay*, trans. Richard Miller, New York 1974, pp. 3–14.
- 4 Ibid., p. 10
- 5 Augusto Monterosso, *Complete Works and Other Stories*, trans. Edith Grossman, Austin 1995.
- 6 Noam Knoller, "Complexity and the Userly Text", in: Marina Grishakova and Maria Poulaki (eds.), *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*, Lincoln 2019, pp. 98–120, here p.107.
- 7 Ibid.
- 8 Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote and Maoz Azaryahu, *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus 2016.
- 9 Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London 1995, p. 94.
- 10 Ibid., 103.
- 11 Ibid.
- 12 Fiona Wilkie, "Out of Place: The Negotiation of Space in Site-Specific Performance", (PhD diss., University of Surrey School of Arts, 2004).
- 13 Ryan, Foote and Azaryahu, *Narrating*.
- 14 Michel Foucault, *Heterotopia*, trans. Ariella Azoulay, Tel Aviv 2003, pp. 14–15.
- 15 *Remote Jerusalem*, Rimini Protokoll, 2018.
- 16 Ibid.
- 17 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell 1991, p. 186.
- 18 Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 2009, p. 9.
- 19 *Remote Jerusalem*, Rimini Protokoll, 2018.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 Bal, *Narratology*, p.145
- 23 Ibid., p. 29.
- 24 Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London 1990.
- 25 *Remote Jerusalem*, Rimini Protokoll, 2018.
- 26 Bal, *Narratology*, p.5.
- 27 Ibid., p. 145.
- 28 Bal defines the fabula level of the narrative as a series of chronological events experienced by actants, whereas the story is those fabula events rearranged and colored (ibid., p. 5)
- 29 Ibid., p. 25.
- 30 Ibid., p. 147–153.
- 31 Ibid., p. 150.
- 32 Ryan, Foote and Azaryahu, *Narrating Space*, p.25.
- 33 David Herman, *Basic Elements of Narrative*, Oxford 2009, p. 105.
- 34 Wilkie, "Out of Place", p. 53.
- 35 This is related to the *author* of the piece, another widely discussed term in narratology, which, narratologists commonly agree is external to the narrative model.

36 Lola Arias and Stefan Kaegi, dirs., Rimini Protokoll Theatre Group, *Airport Kids*, Théâtre Vidy-Lausanne (2008).

37 Stephan Kaegi and Jörg Karrenbauer, dirs., Rimini Protokoll Theatre Group, *Cargo X* (2006).

Rezension

■ Sarah Ralfs, *Theatralität der Existenz. Ethik und Ästhetik bei Christoph Schlingensiefel*, Bielefeld: transcript 2019, 344 Seiten.

Im Angesicht des Todes, so die Ausgangsbeobachtung von Sarah Ralfs, vollzieht sich im Spätwerk Christoph Schlingensiefels eine existentielle Zuspitzung seiner konstitutiven transgressiven und intermedialen Ästhetik. Mit dieser These ist zugleich die leitende Perspektive des Buches artikuliert, die sich nicht auf die Suche nach Brüchen begibt, die das Œuvre vor und nach der Krebsdiagnose in zwei kategorial verschiedene Abschnitte teilen, sondern die Theaterinszenierungen sowie sämtliche öffentliche Äußerungen und Auftritte bis hin zum Operndorfprojekt als „Kristallisationspunkt“ (S. 13) betrachtet, in dem sich die seit je vollzogene „Verflechtung von Kunst und Leben und gleichzeitig die Verdichtung von Kunst und Künsten“ (S. 13) paradigmatisch zeigt.

Dieser Überzeugung entsprechend verfolgt die Autorin keine isolierte Analyse der infolge der Krebserkrankung entstandenen letzten Inszenierungen ab dem Jahr 2008, sondern bindet ausgewählte Werke in eine Vergleichskonstellation zum vorhergehenden Schaffen ein, um das Modifikationsgeschehen der nunmehr auf die elementare eigene Verletzbarkeit des Künstlers hin projizierten ästhetischen Prämissen exemplarisch durchzuarbeiten. Erklärtes Ziel der Untersuchung ist es, die Relation von Ethik und Ästhetik im Spätwerk auszuleuchten und damit die Weise zu erhellen, in der Fragen des menschlichen Ausgesetzt- und Zusammenseins künstlerisch verhandelt und philosophisch kontextualisiert werden.

Das Buch fächert die titelgebende Verdichtung der selbstreflexiven und metaästhetischen Verfahren hin zu einer ‚Theatralität der Existenz‘ in fünf Kapiteln auf. Das Vorgehen ist systematisch angelegt und erläutert die Spezifika der theatralen Spiele um Leben und Tod entlang künstlerischer Praktiken. So widmet sich das

erste Kapitel der Thematisierung von bild- und aktionskünstlerischen Verfahren der Avantgarden und Neoavantgarden, das zweite untersucht die Bezugnahme auf die theatrale Aufführungssituation, im dritten Kapitel steht die Funktion des Films im Zentrum. Das vierte und fünfte Kapitel wiederum fokussieren mit der Oper und der Installation ausdrücklich synästhetische und dem Zusammenwirken der Künste verpflichtete Inszenierungsstrategien. Damit erfolgt ein gradueller Perspektivwechsel: Im Bayreuther *Parsifal* (2004–07), der ‚ReadyMadeOper‘ *Mea Culpa* (2009) sowie dem in den *Animatographen* materialisierten totalen Installationskonzept sieht die Autorin v. a. eine produktive Reibung mit Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks, die zum Ende des Künstlerlebens zum Indiz „einer Abwendung von einem humanistischen Vitalismus“ (S. 309) und darin sogar als mediale Entsprechung seines Sterbens hypostasiert wird.

Die grundlegende methodische Entscheidung, die Gliederung nicht an einzelnen Inszenierungen auszurichten, sondern auf der Folie ästhetischer Strategien Spotlights auf die Thematisierung der prekären Existenz zu richten, erweist sich als wertvoll, da auf diese Weise topologische Schwerpunkte der Verarbeitung persönlichen und künstlerischen Materials gesetzt und ins Gesamtwerk eingeordnet werden. Den fundierten Analysen ist ein konziser Abriss zu Schlingensiefels Werkgenealogie sowie eine kunstphilosophische Verortung als „negative Gattungsästhetik“ (S. 24–27) vorangestellt, mit der das in der neo-/avantgardistischen Tradition stehende übergeordnete Charakteristikum von Schlingensiefels Kunst exponiert wird: Die Sprengung von Grenzziehungen künstlerischen Handelns.

Das die Auseinandersetzung mit neo-/avantgardistischen Programmatiken und Verfahrensweisen beleuchtende erste Kapitel des Buches ist zugleich das umfangreichste. Nicht nur das experimentelle Wiederholen und Durchspielen entsprechender Praktiken, nicht nur die expliziten wie verfremdenden Referenzierungen auf kanonische Aktionen und Performances, son-

dern auch die forcierte Einbindung der Künstler-Person in seine Inszenierungen gelten der Autorin als Exempel für die ubiquitäre Bezugnahme auf die historische Tradition einer Entgrenzung der Kunstpraktiken. Detail- und geistreich sowie mit einer Vielzahl an informativen kunsttheoretischen und -historischen Einlassungen ergänzt, zeigt die Lektüre von *ATTA ATTA – Die Kunst ist ausgebrochen* (2003) eindrücklich, wie die performativ vollzogene Kunst über Künste „neue Kunst-Welt-Relationen“ (S. 46) entstehen und den mit ironisch gebrochener Geste inszenierten Schauplatz von Kunstgeschichte(n) überdies mit einer Familienfarce korrelieren lässt, um den Topos von ‚Kunst und Leben‘ *au second degré* zu thematisieren.

In der anschließenden Betrachtung von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) liegt der Akzent ebenso auf der transmedialen Dimension der bestimmenden Einflüsse – vornehmlich des Fluxus, der in der paradoxen Gattungsbezeichnung ‚Fluxus-Oratorium‘ aufgerufen wird –, die nunmehr allerdings potenziert erscheinen, indem sie zu Chiffren der labilen Künstler-Existenz umgeformt werden. Besonders deutlich – darin ist Ralfs auf einer Argumentationslinie mit der jüngeren Forschungsliteratur – zeigt sich Schlingensiefs persönliche Aneignung künstlerischer Gesten in der Umwertung christlicher Erlösungsethik in ein radikales Autonomiebekenntnis im Zeichen des Fluxus (bes. Joseph Beuys).

Das ‚Fluxus-Oratorium‘ nimmt in Ralfs Argumentation für die metaästhetische Selbstreflexion und -inszenierung in Schlingensiefs Spätwerk eine Schlüsselrolle ein. Als „Ethik der Theater-Aufführung“ (Kap. II) beschreibt sie im Rekurs auf deren spezifische Medialität, Performativität, Semiotizität und Ästhetizität die wechselseitige Dynamik des im Zentrum der Inszenierung stehenden Zeigens der eigenen Verwundbarkeit, das an die Präsenz des Publikums appelliert. Dadurch erhält das „fundamentale Ingemeinschaftstehen“ (S. 156) in der Inszenierung einen existentiellen Doppelsinn: Das theatrale Dispositiv der Ko-Präsenz wird zugleich zur Metapher für das Leben selbst, das auf dem Spiel steht.

Demgegenüber erfüllt das ebenso konstitutive Medium Film eine gänzlich andere Funktion

(Kap. III). Auf Basis medientheoretisch informierter, kluger Analysen weist die Autorin darauf hin, dass die Vielzahl an filmischen Materialien, mit der die Existenz des Protagonisten Schlingensief codiert wird, ein medienreflexives Spiel um An- und Abwesenheit, um Selbst- und Fremdreferenz, um Vergangenheit und Gegenwart in Gang setzt, das sich zum rituell angeeigneten theatralen Prinzip von gemeinsam geteilter Zeit gegenwärtig verhält. Auf die ästhetischen und ethischen Implikationen der aus diesem Wechselspiel hervorgehenden augenscheinlichen Überproduktion von Erscheinungsweisen des sterbenden Ichs hingegen geht Ralfs dabei weniger ein. Daran zeigt sich nicht zuletzt auch die affirmative Tendenz im gesamten Argumentationszusammenhang, die sämtliche Gesten ‚im Sinne‘ des Künstlers sowohl als Belege für eine ästhetische Sprengung wie als ethischen Appell für menschliche Verbundenheit aufammelt, sich in dieser Idealisierung aber gegen eine kritische Durchdringung der paradoxen Inszenierung eines im Zeichen des Geniekults stehenden performativen Maximalismus (bis hin zum Vermächtnis des Operndorfs) immunisiert.

Außer Frage steht, dass die Publikation durch einen genauen Blick und die Fähigkeit zur theoretischen Kontextualisierung besticht und nicht nur ein Gewinn für die Forschung zu Schlingensiefs Werk, sondern auch anschlussfähig für Fragen zur Ästhetisierung der Existenz ist.

München

JOHANNA ZORN

■ Astrid Schenka, *Aufführung des offenen Sichtlichen. Zur Poesie des Mechanischen im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2020, 269 Seiten.

Die Offenlegung von theatralen Prozessen ist eine wichtige Inszenierungsstrategie im Gegenwartstheater: Das Aus-der-Rolle-Fallen der Performer*innen/Schauspieler*innen oder der Einsatz von Expert*innen des Alltags können als Versuche gelesen werden, den dahinterliegenden Theaterapparat sichtbar zu machen. Dazu zählt

auch der Forschungsgegenstand, dem sich die Theaterwissenschaftlerin, Dramaturgin und Übersetzerin Astrid Schenka in ihrer Publikation widmet: Die Ausstellung des Mechanischen in Objekttheaterinszenierungen. Schenka untersucht dafür ausgewählte Produktionen des Gegenwartstheaters aus Frankreich, Deutschland und der Schweiz, bei denen Objekte im Zentrum stehen, womit genau genommen ausschließlich solche Objekte gemeint sind, deren Konstruktion nicht verdeckt, sondern ausgestellt ist, um so „den Vorgang der Bewegung als gleichwertigen Teil der Aufführung [zu zeigen]“ (S. 13).

Schenkas Verwendung des Begriffs Objekttheater kann bisweilen irreführend sein, da sie damit sämtliche Inszenierungsstrategien meint, in denen Objekte (damit auch Puppen) zentral gesetzt werden, während das im Figurentheaterbereich etablierte Verständnis bestimmte Ästhetiken umfasst, bei denen mit Alltagsgegenständen inszeniert wird. Entsprechend bezieht sich diese Untersuchung sowohl auf Figurentheaterinszenierungen als auch auf Mechanisches Theater und performative Installationen. Damit leistet Schenkas Publikation nach Kathi Lochs Veröffentlichung *Dinge auf der Bühne* (2009) erstmals wieder aus dem deutschsprachigen Raum einen wissenschaftlichen Beitrag zu Dingphänomenen im Gegenwartstheater.

Zentrale Gegenstände sind das Objekt im Gegenwartstheater und das mittels einer technischen Vermittlung realisierte Verhältnis zwischen Mensch und Ding. Diese Vermittlungsarbeit wird von der Autorin als „mechanisch“ beschrieben, „sowohl das Material und seine Bewegungen als auch die Anordnungen innerhalb der Inszenierungen betreffend“ (S. 13). Charakteristisch ist die „wenn/dann-Wirkungskette“ (S. 13) eines technischen Ablaufes, deren Wahrnehmung sich in einem Spannungsfeld zwischen „Wiederholung und Differenz“ (S. 13) abspielt. Verhält sich ein Ablauf nicht gemäß der Erwartungshaltung, so Schenka, eröffnen sich Leerstellen, die „das aktive Befüllen [...] durch die Zuschauerin“ (S. 14) ermöglichen. Aufgrund dieser (bewusst inszenierten) Auslassungen entfaltet sich die Wahrnehmung des Poetischen, definiert als „Korrelation aus Konkretheit und Unkonkretheit“ (S. 14).

In der 2019 an der Freien Universität Berlin angenommenen Dissertation wird näher ein-

gegangen auf Arbeiten der Gruppen Royal de Luxe (*Das Wiedersehen von Berlin*, 2009) und La Machine (*Le Grand Eléphant*), sowie Heiner Goebbels *Stifters Dinge* und Zimouns *Mécaniques remontées*, deren Analyse das Kernstück des Buches bildet.

Im ersten Teil werden anhand der Produktion *Das Wiedersehen von Berlin* und der eingesetzten Riesenmarionetten die Besonderheiten des Mechanischen aufgezeigt, indem Bewegungssequenzen der Figur der Kleinen Riesin analysiert werden. Gerahmt wird das Kapitel von Überlegungen zu künstlichen (Theater-)Körpern bzw. Marionetten und deren Funktionsweise. Auch wenn die Forschungsarbeit sich nicht vordergründig auf figurentheatrale Phänomene beschränkt, bezieht sich Schenka immer wieder auf Phänomene und Theorien, die im Kontext dieser Theaterform entstanden sind: Insbesondere das Spielprinzip der offenen Manipulation (die die sichtbare Kopräsenz von Spieler*in und Spielobjekt bezeichnet und damit ein für das Figurentheater charakteristisches Prinzip der Offenlegung der Spielprozesse markiert) wird für die Untersuchung der Wirkung des Mechanischen herangezogen. Damit wird jene Form der mittels technischer Vermittlung umgesetzten Verbindung zwischen Mensch und Objekt zu fassen versucht, die „nicht nur bewusst offengelegt, sondern auch inszeniert“ wird (S. 107).

Ergänzt werden diese Analysen zum Mechanischen und ‚offen Sichtlichen‘ (so auch der Untertitel des Buches) anhand Ausführungen zu Goebbels *Stifters Dinge*, einer Produktion, die sich gerade durch die scheinbare Abwesenheit von Menschen auszeichnet. Mit der performativen Installation – in welcher verschiedene Klangapparaturen in einem definierten Ablauf funktionieren – wird nicht ein Resultat, sondern ein Prozess ausgestellt, der kein eindeutiges Bedeutungsangebot macht. Durch ambivalenten Sinn der Installation wird der Wahrnehmungsprozess selbst thematisiert und aufgedeckt. Schenka nimmt dies zum Anlass, um eine Auseinandersetzung mit der Mechanik der Wahrnehmung durchzuführen und Überlegungen zur Produktion mit solchen zur Rezeption zu verquicken: Die Autorin zeigt anhand der Klangapparaturen, dass die Mechanik der Wahrnehmung, wie auch die Mechanik der Dinge auf einer „wenn/dann-Wir-

kungskette“ (S. 175) aufbaut, wobei die inszenierten Leerstellen eine besondere Rolle spielen.

Im zweiten Teil wird anhand der Klanginstallationen des Schweizer Klangkünstlers Zimoun die Varianz des Mechanischen untersucht: Dies meint die „Eigentümlichkeit“ (S. 208) der Materialien und Objekte, die Unvorhergesehenes zu evozieren vermag, genauso wie Momente des Nicht-Funktionierens oder „Misslingen[s]“ (S. 222). Grundlage sind die bewusst gesetzten Leerstellen in den Produktionen, die gerade erst die aktive Wahrnehmung ermöglichen. Die Wirkung ist jene des Poetischen. Diese wird erst im letzten Teil näher erläutert, der argumentiert, dass sich das Poetische nicht in der Wiederholung, sondern gerade in der Wahrnehmung der Varianz eines mechanischen Ablaufs materialisiert. Das Poetische, definiert als „Korrelation von Konkretheit und Unkonkretheit, das eng mit dem Anordnungsmerkmal der leeren Zentren korrespondiert“ (S. 251), findet sich so in Schenkas Analysen des Mechanischen wieder.

Die äußerst ausführlichen Inszenierungsbeschreibungen sowie die Beschreibung der Arbeitsweise und Einbettung anderer Werke der untersuchten Theatermacher*innen sind teilweise ausufernd. Indem sie nicht nur die ausgewählten Inszenierungen in die Untersuchung einbezieht, sondern auch die Arbeitsweise und das restliche Werk der jeweiligen Gruppen, trägt die Autorin allerdings zum Diskurs über Arbeitsprozesse im Gegenwartstheater bei.

Durch die Auswahl der Inszenierungsbeispiele vermag Schenka das bisher nahezu ausschließlich als historisches Phänomen betrachtete Mechanische Theater, das sie unter dem Begriff Objekttheater greift, als Phänomen des Gegenwartstheaters zu platzieren. Sie zeigt auf, wie reich dieses inter- und transdisziplinäre Forschungsfeld ist, indem sie den Einsatz von bewegten Objekten in unterschiedlichen Theaterformen wie Figurentheater, Mechanischem Theater oder performativen Installationen untersucht. Darüber hinaus werden Produktionen analysiert, die im deutschsprachigen Raum bisher kaum besprochen wurden, wodurch Schenka neben ihrer ungewöhnlichen Perspektive auf das Mechanische und Poetische der Forschung einen neuen wesentlichen Beitrag hinzufügt. Dass die Inszenierungsstrategie der offenen Manipulation

als Konzept fruchtbar gemacht wird, um die Offenlegung der Theaterrmittel in Inszenierungen mit Objekten zu untersuchen und so zu zeigen, dass figurentheatrale Phänomene wichtige Elemente des Gegenwartstheaters sind, ist ein Verdienst von Schenkas Arbeit.

Bern

FRANZISKA BURGER

■ Leon Gabriel, *Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis*, Berlin: Neofelis 2021, 351 Seiten.

Es gibt wissenschaftliche Monografien, die sich einen überschaubaren Gegenstand suchen und diesen durchdeklinieren. Hierbei stehen die Vertiefung und die Ausbreitung eines eingegrenzten und überschaubaren Feldes im Vordergrund, das sich die Leser*innen in der Lektüre erarbeiten. Was aber, wenn dieser Gegenstand die Welt ist und dabei nicht nur die eine Welt, sondern eine Auffassung von Welt als Multi- und Pluriversum? Wie groß ist dann dieses Feld und wo eigentlich werden Leser*innen abgeholt und hingeführt? Dass Leon Gabriel sich nicht mit der einen Welt zufriedengibt, ist dem Titel seines Buches *Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis* nicht direkt zu entnehmen. Lässt doch die Eingrenzung auf die Bühne etwas anderes vermuten, weil seine Wortkreation *Altermundialität* nur vage Assoziationen einer anderen Welt evozieren. Bezeichnend ist, dass Gabriel Johann Amos Comenius *Orbis Pictus* in seinem zweiten Kapitel heranzieht, um die Differenz von Bild und Sprache als Mittel der Weltanschauung zu verhandeln. So steckt im Werk von Comenius der Anspruch, die Welt als Ganzes in Form eines Schulbuchs emblematisch zu fassen und vermittelbar zu machen. Die dabei vor- und dargestellte Welt ist recht überschaubar, dennoch aber mit dem Anspruch zu Papier gebracht, allumfassend zu sein. Diesem Weltbild stellt sich Gabriel und sein Werk entgegen. Vielmehr erweckt er in sieben Kapiteln sein Konzept von Altermundialität zum Leben

und geht hier alles andere als einschließend, abrundend oder mit dem Anspruch allumfassend zu sein vor. Sein Werk brilliert und fordert gleichermaßen durch seine Komplexität, Vielschichtigkeit und Offenheit heraus. Daher kann und will ich im Rahmen dieser Besprechung nicht auf Einzelheiten seiner Argumentation eingehen, sondern ziehe es vor, mich auf die Struktur und die damit verbundene implizite Zielsetzung zu konzentrieren.

Der strukturelle wiederkehrende Rahmen des Buches besteht aus einer Verwebung von drei Schichten. Zum einen zieht Gabriel Beispiele aus dem weiten Feld des Theaters und der performativen Künste heran. Seine Beschreibungen der Aufführungen und Ereignisse, mit sehr genauen Beobachtungen und teilweise überraschenden Ableitungen, dienen als Türöffner für eine sehr viel breiter angelegte Betrachtung, deren Ziel es ist „die Möglichkeit der Pluralität von Welten und die Bezugnahme auf diese in theatralen Praktiken“ (S. 221) zu eröffnen. Das setzt er um, indem er den deskriptiv am konkreten Gegenstand eingeführten ästhetischen Praktiken, eine sich abstrakt öffnende philosophische Auseinandersetzung anschließt. Hierbei nimmt Gabriel vorwiegend Bezug auf französische Poststrukturalisten: So bezieht er sich beispielsweise neben Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze auch auf deren nähere und teilweise fernere Bezugsquellen wie Martin Heidegger, Walter Benjamin oder Hannah Arendt. Dieses beides zieht Gabriel in einer dritten Schichtung zusammen, um seinen Ansatz der Altermundialität weiträumig zu umkreisen. Denn tatsächlich handelt es sich um ein Umkreisen dieses Begriffs, der nur bedingt bestimmt wird. So wird Altermundialität zum Beispiel in Abgrenzung zu einem teleologisch ausgerichteten Moderneverständnis einer sich vereinheitlichenden globalisierten Welt vorgestellt und als „Mannigfaltigkeit an Welten“ herausgehoben, die die „Fiktion der einen Welt samt ihrem Ziel in Frage“ (S. 221) stellt. „Altermundialität beschreibt die Möglichkeit der Vielheit von Welten anstelle eines Einheitsraumes der einen Welt. Dies meint

aber kein ‚Ding in der Welt‘, sondern ein Anderes-Denken zugunsten einer immer stattfindenden unaufhaltbaren Verzweigung“ (S. 311). Ausgehend von der greifbaren Konkretheit der Beispiele über eine weitere konkrete, aber die Beispiele abstrahierende Bezugnahme auf philosophische Theorien bis hin zur schlussendlich öffnenden Synthese beider, wird eine Struktur geschaffen, die Altermundialität nicht nur beschreibt, sondern zum Strukturmerkmal des Textes macht und zum wesentlichen Teil der Leseerfahrung werden lässt.

So sehr die konsequente Übertragung des eigenen theoretischen Ansatzes auf die Komposition des Buches und seiner Leseerfahrung zu bewundern ist, wird sie auch zur Herausforderung. Gabriel geht in seinem hochgradig komplexen Buch ein extrem hohes Wagnis ein, in der Überlagerung diverser Schichten und dem darin gesetzten Ziel, selber der Vielheit der konkreten wie abstrakten Welten gerecht zu werden. Der damit verbundene Mehrwert ist, dass er – teilweise vorausseilend, vielleicht auch antizipierend –, Globalisierung in seinem theoretischen Gewebe aus den Fängen einer vermeintlich – trotz aller auszumachender Pluralität – geschlossenen Weltanschauung herauslöst. Dieses Unterfangen schafft aber auch viele Stolpersteine. Als Leser*in wird man mit all diesen Pluriversen – ihren Differenzen, stilistischen Charakteren, methodischen Grundlegungen oder auch philosophischen Welten(anschauungen) – überfrachtet und manchmal auch ratlos abgehängt. Ein Eintauchen in die von Gabriel geschaffene Welt ist kaum möglich, wird man doch vor die Herausforderung gestellt, sich immer wieder von Neuem in das Andere und Fremde hinein begeben zu müssen, wenn man einen Fuß in die diskursive Tür bekommen will. Hierbei fühle ich mich an Theatererfahrungen erinnert, in denen ich als Zuschauer auf Distanz gehalten werde und der kritisch distanzierende Anteil, die auch mögliche pluriversale Erfahrung übertüncht und verdrängt. Ein solches Distanziertwerden löst bei mir weniger eine Öffnung für das Andere aus, sondern eher eine Demut gegenüber den

verhandelten Gegenständen. Im schlimmsten Fall erlebe ich das Präsentierte als Überheblichkeit oder es kommt das Gefühl auf, dem an mich gerichteten Anspruch nicht gewachsen zu sein.

Bühnen der Altermundialität ist kein Buch über Theater, sondern ein Buch, das Theater zur Projektionsfläche, zum Erfahrungsraum oder auch zum exemplarischen Gegenstand macht, mit dem in Anlehnung an philosophische Diskurse die Welt als eine pluralisierte, als ein Multiversum beschrieben wird, bei der die üblichen Aspekte einer ordnungsliebenden Betrachtung von Zuschauer*innen versus Aktuer*innen, Liveness oder Kopräsenz etc. (vgl. S. 127) aus dem Fokus rücken. Für Gabriel liegt vielmehr „die politische Aufgabe eines Denkens, dass [sic!] der Pluralität Rechnung tragen will, darin, dem Chaos keine neue Ordnung oder Gründung gegenüberzustellen, sondern sich auf selbiges einzulassen, sich ins Chaos zu versenken“ (S. 288 f). Wer sich auf Entdeckungsreise begeben

will, die einerseits einen Einblick in Gegenwartstheater gibt und in eine Vielzahl von künstlerisch-performativen Ansätzen, wer sich nicht scheut auf Basis der Stückbeschreibungen, sich auf analytische Pfade dieser in das Pluriversum philosophischer Diskurse hineinzubegeben und sich dabei einem sich öffnenden Begriff von Welt, Globalisierung und Pluralität widmen will, für den und die ist diese Lektüre ausgesprochen bereichernd. Nicht immer sollte man erwarten, die dort aus- und dargelegten Zusammenhänge direkt erfassen zu können, aber auch das ist Teil der entwickelten Altermundialität, denn Verstehen hat immer auch schließende und oft auch ausschließende Wirkungen, gerade dann, wenn sich aus dem Verstehen geschlossene Ideologien ergeben und eben keine öffnende Vielheit geschaffen wird. Genau dies erreicht Gabriels Buch, es erschafft ein pluriversales Feld von Theater-Welten.

Wuppertal

CHRISTOPH RODATZ

Autorinnen und Autoren

Maya Arad Yasur is a PhD candidate at Tel-Aviv University. Her research, supervised by Prof. Gad Kaynar Kissinger and Prof. Kati Röttger, deals with the potential of narratology to serve as a dramaturgical matrix for performance analysis. Maya is also a playwright known for her knotty and complex fractured narratives. Her plays (among others: *Amsterdam*, *Suspended*, *God Waits at the Station*) are published and staged worldwide.

Franziska Burger promovierte am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern mit einer Arbeit zum gegenwärtigen Figuren- und Objekttheater. Aktuell arbeitet sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste Bern.

Lily Climenhaga promovierte mit einem joint PhD in Performance Studies (University of Alberta, Edmonton, Canada und Ludwig-Maximilians-Universität, München). Ihre Forschungsschwerpunkte sind das deutschsprachige Theater der Gegenwart und die Produktionen Milo Raus. 2013 erhielt sie den BA in Drama and History, 2015 den MA in Drama an der University of Alberta mit einer Arbeit über den Dramatiker Marius von Mayenburg.

Terao Ehito ist ein japanischer Theaterwissenschaftler. Er studierte Theaterwissenschaft und Germanistik an der Universität Waseda (Tokio) und der Universität Keio (Tokio). Von 2015 bis 2019 war er DAAD-Forschungsstipendiat am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig. Seit 2021 ist er Dozent an der Universität Hokusei-Gakuen (Sapporo). Sein Forschungsprojekt zur Promotion widmet sich den schauspielerischen Praktiken des japanischen Theaters der 1960er Jahre. Neben seinen wissenschaftlichen Arbeiten ist er in der Performancegruppe Asubu-Kikaku als Schauspieler und Dramaturg tätig.

Wolf-Dieter Ernst ist Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Bayreuth. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Intermedia-

lität von Theater und Performance sowie die Schauspieltheorie und -geschichte vom 18. bis zum 21. Jahrhundert.

Gulistan Gursel-Bilgin is an Assistant Professor at Bogazici University, Istanbul, Turkey. She graduated from English Language Teaching Department at Middle East Technical University in 2005 (BA FLE), and completed her master's degree (MA ELT) in 2009 in the same department. During her PhD and postdoctoral studies in the department of curriculum and instruction at Indiana University-Bloomington, she conducted research in peace education practices in the USA, and taught courses on teacher education, peace education, and multicultural education. Her dissertation received the John Laska Outstanding Successful Dissertation Award by the American Association for Teaching and Curriculum (AATC).

Anja Klöck ist Professorin für Schauspiel an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig. Sie studierte Sprechtheaterregie, Theaterkünste und Theaterwissenschaft an den Universitäten in Canterbury, München und Minneapolis und arbeitet in den Bereichen Regie, Schauspiel, Performance und Dramaturgie. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Schauspieltheorie und -historiografie seit der frühen Neuzeit, die Schauspielausbildung in Deutschland nach 1945, Theater und Kalter Krieg, die historische Avantgarde und das Gegenwartstheater.

Katja Meroth, M.A. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der LMU München. Seit 2019 promoviert sie zu der Frage, ob sich ein sog. enkulturativer Bruch als Erklärung für den Publikumswandel im deutschen Musiktheaterpublikum nachweisen lässt und wie diesem entgegenwirkt werden kann. Ihre Arbeit setzt an der Schnittstelle von Theaterwissenschaft, Interkultureller Kommunikation sowie Soziologie an. Zuvor hat Katja Meroth Bachelor und Master der Theaterwissenschaft sowie ein Zertifikatsstudium der interkulturellen Kommunikation an der LMU in München abgeschlossen.

Nora Niethammer studierte Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Komparatistik in Bayreuth, Rennes und München. Von 2010 bis 2016 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Theaterwissenschaft der Universität Bayreuth. In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit kollektiven Arbeitsprozessen in der darstellenden Kunst seit den 1960er Jahren.

Daniel Rademacher ist seit März 2021 Professor für Dramaturgie am Institut Schauspiel der Kunstuniversität Graz. Zuvor war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. In seiner Promotion mit dem Titel *Spielbeziehungen und das Zwischen des Theaters* hat er Beziehungen zwischen Schauspielenden aus medienkulturellen Perspektiven in Theorie und Praxis des Theaters befragt. Als Dramaturg arbeitet er im zeitgenössischen Tanz und in der Performance Art, u. a. für die israelische Choreographin Reut Shemesh und die belgische Compagnie Irene K.

Christoph Rodatz ist Juniorprofessor für Medienästhetik und Studiengangsleiter des Masterstudiengangs Public Interest Design an der Bergischen Universität Wuppertal. Parallel arbeitet er künstlerisch im Feld medialer, performativer und partizipativer Künste.

Raimund Rosarius ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am theaterwissenschaftlichen Institut der LMU München. Seine Arbeit wird gefördert durch das Marianne-Plehn-Programm des Elitenetzwerks Bayern und durch die Studienstiftung des deutschen Volkes. Er lehrt außerdem im Bereich Tanzwissenschaften an der Paris Lodron Universität Salzburg. Auf ein Bachelorstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien folgte ein Masterstudium der Theorie und Praxis von Regie an der Central Academy of Drama in Peking. Seine Masterarbeit sowie seine Abschlussinszenierung legte Rosarius auf Mandarin ab. Neben der Wissenschaft war Rosarius als Kurator, Autor, Regisseur, Schauspieler und Performance Künstler tätig.

Gerald Siegmund ist Professor für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Zwischen 2005 und 2008 war er Assistenzprofessor am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Von 2015 bis 2018 leitete er das DFG-Projekt „Theater als Dispositiv“. Er ist Mitglied der dezentralen DFG-Forschungsgruppe „Krisengefüge der Darstellenden Künste“. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Theater seit den 1960er Jahren, Theatertheorie, Ästhetik, Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz und im postdramatischen Theater im Übergang zur Performance und zur bildenden Kunst.

Sebastian Stauss forscht zu Musiktheatervermittlung seit 2018 als Postdoc im Teilprojekt „Die dritte Ebene“ der DFG-Forschungsgruppe „Krisengefüge der Künste“ am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München. Aufsätze und Artikel veröffentlichte er z. B. bei *edition text+kritik* (2021 mit Elfi Vomberg und Anna Schürmer als Mitherausgeber des Sammelbandes *Krise – Boykott – Skandal*), in *MG Online*, *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, *Laaber Lexikon der Gesangsstimme*, *wagnerspectrum* und *Studies in Musical Theatre*.

Berenika Szymanski-Düll ist Professorin für Theaterwissenschaft mit dem Schwerpunkt transnationale Theatergeschichte an der LMU München. Ihre Forschungsinteressen umfassen Mobilität und Migration, Theater und Gesellschaft, Theatralität von Protesten sowie Performance Art in Osteuropa. Aktuell leitet sie das vom European Research Council geförderte Forschungsprojekt „T-MIGRANTS“ (www.t-migrants.com).

Anna Volkland studierte Dramaturgie in Leipzig und Tanzwissenschaft in Berlin, 2008 erhielt sie das Marie-Zimmermann-Stipendium für junge Dramaturg*innen. Arbeit als freie und Stadttheater-Dramaturgin, Autorin für Tanz- und Theatermagazine. Von 2014 bis 2020 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität der Künste Berlin am Studiengang Schauspiel, wo sie zur Geschichte von Institutionskritik

im deutschen Stadttheater seit den späten 1960er-Jahren (BRD, DDR) und deren gegenwärtigen Formen zu forschen begann. Seit 2019 lehrt sie auch an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin. Texte und Vorträge u. a. zur jüngeren Stadttheatergeschichte, zu Machtstrukturen, Transformationsprozessen, demokratischer Theaterarbeit.

Hanna Voss ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Nach bzw. parallel zu ihrem Studium der Theaterwissenschaft, AVL sowie Wirtschaftswissenschaften hat sie im Rahmen des theaterwissenschaftlichen Teilprojekts der Mainzer DFG-FOR 1939 „Un/doing Differences“ (2013–2019) zur Institution des deutschen Sprechtheaters mit Fokus auf Humandifferenzierungen nach Ethnizität empirisch wie historiographisch geforscht. Weitere Forschungsschwerpunkte und -interessen: Institutionen- und Organisationstheorie, Verbindung aufführungsanalytischer und ethnographischer Verfahren.

Meike Wagner ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Stockholm. Sie hat an der Universität Mainz mit *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters* (Bielefeld 2003) promoviert und 2011 an der LMU mit der Schrift *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München, Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis* (Berlin 2013) habilitiert. Sie war an den Universitäten Mainz und München als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig. Meike Wagner ist Redaktionsmitglied bei *Double. Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* (in Koop. mit *Theater der Zeit*). Seit 2018 ist sie Secretary General der International Federation for Theatre Research.

Johanna Zorn promovierte als Mitglied des interdisziplinären Promotionsprogramms ProArt der LMU München über Christoph Schlingensiefs letzte Bühnenarbeiten: *Sterben lernen: Christoph Schlingensiefs autobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes*, Tübingen 2017. Seit Oktober 2016 ist sie als Akademische Rätin a. Z. am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München tätig. Zuletzt erschienen ist der gemeinsam mit Ulf Otto herausgegebene Band: *Ästhetiken der Intervention. Ein- und Übergriffe im Regime des Theaters*, Berlin 2022.

BUCHTIPP



**Christopher Balme,
Berenika Szymanski-Düll (Hrsg.)**

Methoden der Theaterwissenschaft

1. Auflage 2020, 458 Seiten
€[D] 68,00
ISBN 978-3-8233-8333-8
eISBN 978-3-8233-9333-7

Die Frage nach den Methoden der Theaterwissenschaft geht bis in die Anfangsphase der akademischen Professionalisierung und Konstitutionalisierung des Faches zurück: Schon Max Herrmann spricht in seinen „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance“ (1914) von der Notwendigkeit eines eigenständigen methodischen Instrumentariums, um der Theaterwissenschaft ein eigenes wissenschaftliches Profil zu verschaffen. Seit den 1990er Jahren lässt sich eine Pluralisierung der Forschungsansätze im Fach beobachten, die mit einer zunehmenden ästhetischen Heterogenität des Theaters und der Öffnung des Faches zum interdisziplinären Dialog korrespondiert. Diese Erweiterung ist bis dato jedoch ohne Reflexion der damit notwendig verbundenen methodischen Fragen geblieben. Ziel der vorliegenden Publikation ist es daher, eine Auswahl der Methoden unseres Faches vorzustellen, zu reflektieren und zu diskutieren sowie die Grenzen und Probleme zu thematisieren.

Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG \ Dischingerweg 5 \ 72070 Tübingen \ Germany
Tel. +49 (0)7071 97 97 0 \ Fax +49 (0)7071 97 97 11 \ info@narr.de \ www.narr.de

Inhalt

Aufsätze:

Gerald Siegmund (Gießen) Zappeln, Glitzern, Gestikulieren: Zum Verhältnis von Komödie, Subjekt und symbolischer Ordnung im Theater René Polleschs	7
Katja Meroth und Sebastian Stauss (München) Enkulturrativer Bruch und Formen der Vermittlung. Empirische Befunde zum deutschen Musiktheater ...	22
Maya Arad Yasur (Tel Aviv) The Makerly Text & the Spectatorly Text. A Narratological Analysis of Rimini Protokoll's <i>Remote Jerusalem</i>	40
Gulistan Gursel-Bilgin (Istanbul) Theatre of the Oppressed for Critical Peace Education Practice: Difficult Dialogues in the Turkish University Classroom	54
Lily Climenhaga (Alberta) Performative Compassion: Blindness and Cynicism in Milo Rau's <i>Mitleid</i> . <i>Die Geschichte des Maschinengewehrs</i> (2016)	70
Berenika Szymanski-Düll (München) Between Uncertainty, Submission and Hope – Experiences and Reflections on Waiting by Theatre Migrants	89

Themenheft: Spielräume professionellen Schauspielens

Wolf-Dieter Ernst (Bayreuth), Anja Klöck (Leipzig) Editorial	101
---	-----

Aufsätze:

Anna Volkland (Berlin) Künstlerische Autonomie im solidarischen Kollektiv? Paradoxe Selbstverständnisse und gefundene Spielräume von Ensembleschauspieler*innen in Stadttheaterbetrieben des 21. Jahrhunderts	105
Hanna Voss (Mainz) Leistungskörper/Körperleistung? – Die Aufnahmeprüfung an Schauspiel(hoch)schulen aus ethnographischer Perspektive	120
Raimund Rosarius (München) Stanislawski vs. Datensternchen: Fluide Spielräume junger Schauspielender im digitalen Zeitalter der Volksrepublik China	135
Anja Klöck (Leipzig) Spielraum, Intervention, Strukturwandel. Bertolt Brechts „kleine, wendige Truppen“ von 1956	153
Daniel Rademacher (Graz) Unbestimmtheit üben. Kulturtheoretische Interventionen in den Schauspielunterricht	166
Meike Wagner (Stockholm) „Schöpferin glücklicher Stunden ...“ – Utopische Spielräume von Amateur-Schauspielerinnen im frühen 19. Jahrhundert	177
Wolf-Dieter Ernst (Bayreuth) Der pädagogische Spielraum. Die Schauspielerin als Rollenmodell der Emanzipation	191
Terao Ehito (Sapporo) Sprache und Hierarchie. Die Möglichkeit des Widerstands in internationalen Koproduktionen des Regisseurs Suzuki Tadashi	205
Nora Niethammer (Bayreuth) „But there is another side.“ Spielräume zwischen Markt und Kollektiv im frühen Living Theatre	218



ISBN 978-3-8233-1400-4



9 783823 314004

narr
ranck
elatte
mpto