

## **Impuls: Kollektive Arbeitsformen im Gegenwartstheater**

von Miriam Dreysse (Mai 2012)

Es ist auffällig, dass im beginnenden 21. Jahrhundert gerade im Bereich der deutschsprachigen Performancekunst, aber auch allgemein des deutschsprachigen Theaters, wieder vermehrt kollektive Arbeitsformen vorkommen, also gemeinschaftlich arbeitende Gruppen, Paarkonstellationen ohne fixe Arbeitsteilung und aus mehreren Personen bestehende Regieteams: Gruppen etwa wie Gob Squad, She She Pop, die Superamas, Showcase Beat le Mot, andcompany&Co, Regieteams und Künstlerpaare wie Rimini Protokoll, Norton Commander, Frankfurter Küche, Hofmann & Lindholm, plan b oder Auftrag : Lorey.

Die Gründe und Motivationen dafür sind vielfältig. Häufig gehen diese Gruppen aus Studienzusammenhängen hervor, und zwar v.a. aus Studiengängen, in denen, wie etwa am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, wo die Mitglieder von Rimini Protokoll, She She Pop, Gob Squad und Showcase Beat le Mot studiert haben, nicht für spezifische Theaterberufe ausgebildet, sondern eine breit gefächerte Auseinandersetzung mit künstlerischer Praxis und Theorie geboten wird. In diesem Ausbildungszusammenhang ist sicherlich ein Grund für die kollaborative Zusammenarbeit ohne fixierte Arbeitsteilung zu sehen, die kennzeichnend wird für die genannten Gruppen. Diese Arbeitsform ist aber auch eine bewusste Entscheidung dieser Gruppen, die sich damit sowohl von tradierten hierarchischen Strukturen der Institution Theater als auch grundsätzlich von gesellschaftlichen Machtverhältnissen absetzen. Sie versuchen, in ihrer Art und Weise des Arbeitens sowohl politische Vorstellungen von Gesellschaft als auch individuelle Wünsche nach nicht entfremdeter Arbeit zu realisieren. Die kollektive Arbeitsform bezeugt ein Misstrauen Autoritäten und autoritären Strukturen gegenüber und bedeutet eine In-Frage-Stellung herkömmlicher Arbeits- und Bedeutungshierarchien im Theater und damit auch eine In-Frage-Stellung der Instanz des Regisseurs und der in dieser Instanz verkörperten Vorstellung des individuellen Schöpfertums. Die Art und Weise des Theatermachens hat, so meine These, auch Einfluss auf die künstlerischen Mittel und Prozesse, auf Dramaturgie und Ästhetik der Aufführung.

Theater ist immer ein kollaborativer Prozess, an dem neben dem Regisseur viele andere Künstlerinnen und Künstler beteiligt sind – die Schauspieler/innen, Bühnen- und Kostümbildner/innen, Dramaturg/innen, Ton- und Lichtdesigner/innen, Techniker/innen, Komponist/innen, Musiker/innen, Videokünstler/innen usw. Dennoch gibt es seit den Anfängen des modernen Regietheaters eine Fokussierung auf den Regisseur, der auch heute noch als zentrales Künstler-Subjekt des Inszenierungsvorgangs angesehen wird. Und in den Theaterinstitutionen herrschen Strukturen vor, die einer tatsächlich gleichberechtigten Zusammenarbeit auf

künstlerischer Ebene entgegenstehen: Hierarchien und Arbeitsteilungen, Spezialisierungen, die viele Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von der „eigentlichen“ kreativen Arbeit entfernt halten. Auf diese Weise werden, wenn auch nicht intentional, gesellschaftliche Machtverhältnisse reproduziert. Auch dem, für das Sprechtheater zentralen, Verhältnis von Schauspieler und Regisseur ist im bürgerlichen Theater ein Machtgefälle eingeschrieben; der Regisseur ist Subjekt des Blicks von außen, auf den der Schauspieler oder die Schauspielerin angewiesen ist und vor dem er/sie in gewisser Weise zum Objekt wird.

Das Konzept des Regisseurs als künstlerischem Zentrum des Theaters entwickelte sich mit der Autonomisierung des Theaters als Kunstform um 1900. Die Ablösung des Theaters von der Autorität des literarischen Textes und des Dichters in der Theatermoderne hat nicht zu einer Verabschiedung der Instanz des Autors geführt, sondern zu einer Übertragung der Autorität vom Dichter auf den Regisseur. Im modernen Regietheater gilt fortan der Regisseur als individueller Schöpfer und künstlerische Autorität der Inszenierung, in ihm lebt das Konzept der Autorschaft, wie es sich seit der Renaissance in enger Verbindung mit dem neuzeitlichen Werkbegriff entwickelte, fort. Der Autor ist dabei der souveräne, gottähnliche Schöpfer eines originalen, vollendeten, einheitlichen und abgeschlossenen Kunstwerks; er hat die Kontrolle und künstlerische Autorität über sein Werk. Und er ist dem Konzept nach männlich, die Konzepte von Autorschaft und Männlichkeit sind in der abendländischen Kulturgeschichte aufs engste miteinander verknüpft.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts, also seit den Anfängen solcher Theaterformen, die sich vom bürgerlichen Illusionstheater absetzen, gibt es immer wieder kollaborative Produktionsformen in den Künsten, Produktionsformen, die sich von der Tradition des individuellen Schöpfertums lösen und multiple Autorschaften entwickeln, wie beispielsweise bei den Künstlergruppen der historischen Avantgarden, den Dadaisten und Futuristen, die in ihren Matinéen und Soiréen heterogene Materialien und Fragmente der einzelnen beteiligten Künstler montieren – mit den kollaborativen Produktionsformen geht also bereits hier eine Abkehr vom bürgerlichen Kunstwerk-Begriff einher.

Vor allem ab den 1960er Jahren wird die Frage der Arbeitsweise als eine politische verstanden und verstärkt diskutiert sowie zahlreiche kollektiv arbeitende Gruppen gegründet, wie z.B., um nur die bekanntesten zu nennen, das Living Theatre, die Performance Group oder das Théâtre du Soleil. Mit der Schaubühne am Halleschen Ufer wird zu Beginn der 1970er Jahre in Deutschland die Utopie eines selbst bestimmten, gemeinschaftlichen Arbeitens institutionalisiert. Die kollektiven Arbeitsstrukturen der 1960er und 70er Jahre verstehen sich in erster Linie als ein gesellschaftliches, meist klar ideologisch motiviertes Modell, als politische Utopie nicht-entfremdeter Arbeit und eines hierarchiefreien Miteinanders. Verbunden ist mit der Absage an ein zentrales, schöpferisches Subjekt eine grundlegende Kritik am bürgerlichen Genie-, Individuums- und Kunstbegriff. (Dennoch stehen

häufig einzelne Protagonisten im Zentrum der Gruppen oder Ensembles und die Rolle des Regisseurs wird oft nicht angetastet.)

In den 1980er und 90er Jahren, also der Phase des „klassischen postdramatischen Theaters“, ist auffällig, dass wieder v.a. einzelne Regie-Protagonisten hervortreten (z.B. Robert Wilson), obwohl gleichzeitig auf ästhetischer Ebene am Verschwinden eines autoritären Zentrums gearbeitet wird (Dekonstruktion von Wahrnehmung und Bedeutung, kein vorher festgelegter Sinn, Dehierarchisierung der theatralen Mittel, Aktivierung des Zuschauers als Co-Autor etc.). Die Position des benennbaren Künstler-Subjekts in Form des Regisseurs bleibt jedoch, sowohl im Probenprozess als auch in der öffentlichen Wahrnehmung, meist unangetastet, und mit ihr die Vorstellung, dass künstlerische Kreativität an den einzelnen gebunden sei. In diesem Festhalten an der Figur des Regisseurs lebt sowohl der Autor als Autorität als auch der bürgerliche Werkbegriff fort.

Auch wenn es auch in den 1990er Jahren kollektiv arbeitende Performancegruppen in Europa gibt (z.B. Forced Entertainment), so tritt diese Form der Organisation und des Arbeitens doch vor allem wieder ab Beginn des 21. Jahrhunderts vermehrt in Erscheinung und erst in den letzten Jahren, mit dem wachsenden Erfolg von Gruppen wie Rimini Protokoll, She She Pop und Gob Squad, in den Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit.

Sowohl Gob Squad als auch She She Pop haben sich Mitte der 1990er Jahre am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen gegründet und arbeiten seitdem, also seit nunmehr ca. 16 Jahren, kontinuierlich zusammen. Beide Gruppen verzichten ganz auf die Position des Regisseurs. Sie entwickeln ihre Aufführungen in einem gemeinschaftlichen Arbeitsprozess der jeweils sechs bis acht Gruppenmitglieder, von der Konzeption über den Probenprozess bis hin zur konkreten Ausgestaltung der Aufführung. Sie haben keine fixierte Arbeitsteilung, alle Gruppenmitglieder sind zugleich Autoren, Dramaturgen, Regisseure und Performer sowie zuständig für den Raum, die Ausstattung und technischen Mittel. Sämtliche konzeptionellen, dramaturgischen und künstlerischen Entscheidungen werden gemeinschaftlich gefällt. Jede/r einzelne trägt bei dieser Arbeitsweise das gleiche Maß an Verantwortung und ist in gleichem Maße in sämtliche Produktionsprozesse eingebunden. Diese Arbeitsstruktur, die sich bewusst von der Hierarchisierung und Spezialisierung in die verschiedenen Berufsgruppen am Theater absetzt, bezeugt auch eine grundsätzliche Gleichbewertung der verschiedenen Arbeitsprozesse und theatralen Mittel.

Im Arbeitsprozess treten immer wieder einzelne aus der Gruppe heraus und nehmen für eine gewisse Zeit – eine Probe, eine Szene, einen Durchlauf – die Position des Regisseurs, oder, besser: eine Außenposition ein. Sie beobachten, beschreiben, reflektieren und kritisieren das Spiel der anderen. Auf diese Weise werden der Blick von außen und die kritische Reflexion des

Arbeitsprozesses gewährleistet, ohne auf die zentralisierende, autoritäre Instanz des einen Regisseurs zurückzugreifen; die Funktion der Regie wird von dem einzelnen Individuum, von dem Konzept eines Künstler-Subjekts abgelöst und vervielfältigt.

Die Form des kollektiven Arbeitens ist in dem Selbstverständnis der Gruppen nicht nebensächlich, sondern grundlegende Bedingung ihrer künstlerischen Arbeit. Auch wenn im Kollektiv keine konkrete politische Utopie mit Vorbildcharakter für gesellschaftliche Verhältnisse gesehen wird, so haben die Gruppen bzw. ihre einzelnen Mitglieder doch eine bewusste Entscheidung für eine Form des Arbeitens getroffen, die die in Gesellschaft, Arbeitswelt, Kulturinstitutionen üblichen Hierarchisierungen und Entfremdungsprozesse außer Kraft setzt und den Beteiligten eine Möglichkeit bietet, ihre Vorstellungen von Leben und Gesellschaft im eigenen Arbeitsalltag umzusetzen. Das Kollektiv setzt sich dabei – und das ist meiner Ansicht nach ganz entscheidend - nicht als einheitliches an die Stelle des Autors oder Regisseurs, sondern zeichnet sich gerade durch seine Vielstimmigkeit aus, die sich in den Aufführungen in den vielfältigen Perspektiven, die den Zuschauer/innen ermöglicht werden, und der Eigenständigkeit der Performerinnen und Performer widerspiegelt. Denn jede/r Performer/in entwirft ihre/seine Figur und ihren/seinen Text auf der Grundlage der gemeinsam entwickelten Konzeption selbst sowie im Zusammenspiel mit den anderen, im gemeinsamen Improvisieren, Diskutieren, Ausprobieren. Die Probe ist hier ein ergebnisoffener Raum, in dem das Verhältnis der einzelnen zueinander und von individuellem und Gruppe immer wieder neu verhandelt wird, ohne dass Positionen im Vorhinein festgelegt wären.

Diese Mobilität im Probenprozess öffnet auch die Aufführung, die kein abgeschlossenes Werk sondern vielmehr eine Struktur ist, in der sich die einzelnen Elemente immer wieder neu zueinander verhalten. Diese Offenheit wird dadurch verstärkt, dass der Text nicht im Detail schriftlich fixiert wird, sondern zu einem guten Teil immer auf Improvisation beruht. Einerseits ist so jeder Performer für das verantwortlich, was er oder sie sagt, ist Autor seines eigenen Textes, seiner eigenen Figur. Gleichzeitig haben wir es, betrachtet man den Aufführungstext als Ganzes, mit einer multiplen Autorschaft zu tun. Die Vielstimmigkeit und Eigenverantwortlichkeit der Performerinnen und Performer tritt in solchen Aufführungen in besonderem Maße hervor, in denen die Zuschauer oder auch zufällige Passanten in das theatrale Spiel mit einbezogen und zu aktiven Co-Autoren werden. Die Performer müssen hier eigenverantwortlich im Rahmen ihrer Figur und des Aufführungsgerüsts entscheiden, spontan reagieren und improvisieren. Dies ist etwa der Fall, wenn die Performer von *Gob Squad* auf den Straßen der jeweiligen Stadt der Aufführung unter den Passanten die Protagonisten für die Aufführung oder wahre Helden für die Inszenierung eines Kusses suchen (*Super Night Shot*, 2003). Oder wenn sie, wie in *Gob Squad's Kitchen* (2007), die Zuschauer zu Akteuren eines live produzierten Films, in dem das Publikum allmählich die Performer ersetzt, machen. *Gob*

Squad gehen hier das Risiko ein, zu scheitern - wenn sich niemand findet oder jemand bewusst quer schießt -, und legen immer wieder aufs Neue die Produktionsbedingungen von Theater offen.

Ähnliches gilt für die verschiedenen Spielmodalitäten, die die Aufführungen von She She Pop kennzeichnen. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sind hier beispielsweise aufgefordert, durch Bezahlen (*Trust! Schließlich ist es Ihr Geld*, 1998), Abstimmen (*Live! Erfolgreiche Selbstdarstellung in 45 Minuten*, 1999) oder Stichwortgeben (*What's Wrong? It's okay*, 2003) den Fortgang des Bühnengeschehens mit zu bestimmen oder auch, wie in *Warum tanzt ihr nicht?* (2004), selbst beim Tanzen Subjekt des Bühnengeschehens zu werden. She She Pop exponieren auf diese Weise nicht nur, ganz in der Tradition der Happening- und Performancekunst der 1960er und 70er Jahre, die Zuschauer als konstituierenden Teil der Aufführung, sie geben auch tatsächlich einen Teil der Kontrolle an die Zuschauer ab – wenn in *Trust!* niemand die nächste Szene bezahlt, geht es nicht weiter. Im Gegensatz zu der Vorstellung des Autors bzw. Regisseurs als künstlerischer Autorität, die die Kontrolle über das Werk und seine Bedeutung hat, wird hier nicht nur die Kontrolle über die Bedeutung an die Zuschauer abgegeben, sondern über den Fortgang der Aufführung selbst. Es wird kein abgeschlossenes Werk präsentiert, sondern die Aufführung als Prozess betont, als offener Prozess zwischen Zuschauer/innen und Performer/innen. Beide Gruppen machen so die Dezentralisierung und Prozessualität zu einem grundlegenden Prinzip ihrer Arbeit, und zwar sowohl im Arbeitsprozess als auch während der Aufführung.

Die Dezentralisierung der Arbeitsprozesse findet sich dabei auch in Form der Dehierarchisierung der künstlerischen Mittel in der Aufführungsästhetik wieder. Raum, Darstellung, Text, Video, Ton – alle diese Elemente werden nicht illustrativ eingesetzt, sondern stehen gleichberechtigt nebeneinander. Gerade Gob Squad gestaltet in jeder Aufführung ein neues Wahrnehmungsdispositiv, in dem verschiedene Räume, Medien und Formen der Wahrnehmung – Film, Performance, live Film, Glasscheiben, Spiegel u.a. – auf jedes Mal neue Weise aufeinandertreffen. Durch diese immer neuen Wahrnehmungssituationen, in die die Zuschauer gebracht werden, und die Dehierarchisierung der künstlerischen Mittel findet auch eine Dezentralisierung der Bedeutung, eine Pluralisierung der möglichen Perspektiven statt.

Diese nicht-hierarchische Struktur, und das ist vielleicht am auffälligsten, trifft auch auf die Performerinnen und Performer selbst zu. Sie sind nicht in Haupt- und Nebenrollen eingeteilt, sondern alle immer als gleichwertige Protagonisten in Szene gesetzt – also eine grundlegend andere Struktur als diejenige des bürgerlichen Theaters, das ja ein Protagonistentheater ist in dem Sinne der Zentrierung auf den einen – den „ersten“ - Protagonisten. So inszenieren sie sich entweder als Gruppe, aus der die einzelnen nur punktuell herausragen, indem sie beispielsweise im Wechsel einzelne Szenen haben. Oder, und dies ist bei Gob Squad häufig der Fall, als einzelne Akteure in Parallelhandlungen. So etwa in *Room Service (Help me make it through the Night)* von 2003: zwei

Performerinnen und zwei Performer von Gob Squad verbringen in dieser Life-Video-Performance eine Nacht alleine in einem Hotelzimmer. Das Geschehen in den vier Zimmern wird per Videokamera auf vier Monitore in den Konferenzraum des Hotels, in dem sich die Zuschauer befinden, übertragen. Sicherlich gibt es Abläufe, Verabredungen und clues, die für alle Performer gleichermaßen gelten, letztlich jedoch sind sie in ihrem jeweiligen Zimmer auf sich gestellt und selbst für das verantwortlich, was im Laufe der Nacht alles zu sehen gegeben wird. Die simultane Übertragung führt zu einem hierarchiefreien Nebeneinander der vier Performer, in dem sie als einzelne, je eigenständige Figur deutlich zur Geltung kommen. Die Gleichwertigkeit der Gruppenmitglieder im Arbeitsprozess hat auch eine ausdrückliche Hervorhebung der Prozessualität des theatralen Ereignisses zur Folge: Die Aufführung ist nicht exakt wiederholbar, bleibt offen für subjektive Spontaneität, für Veränderungen, Neuerungen und für vielfältige Zuschauerperspektiven. Denn auch die Zuschauer/innen sind weitgehend auf sich selbst gestellt: Sie müssen entscheiden, auf welchen Monitor sie ihren Blick richten und wie sie überhaupt die acht Stunden, die die Aufführung insgesamt dauert, rumkriegen – nicht nur die Performer/innen müssen sehen, wie sie „durch die Nacht kommen“, sondern auch die Zuschauer.

Die Auflösung klarer Subjekt-Objekt-Positionen, plurale Perspektiven und Vielstimmigkeit, der gleichberechtigte Einsatz der künstlerischen Mittel sowie die gleichwertigen, selbstständigen Performer sind ästhetischer Ausdruck der multiplen Autorschaft des kollektiven Produktionsprozesses. Umgekehrt könnte man sagen, dass die Abschaffung des Regisseurs die vielleicht letzte Konsequenz der Auflösung des Werkcharakters der Inszenierung durch die Betonung der Performativität der Aufführung ist.