



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo

Müller-Schöll, Nikolaus: Vom Drama zum Skript. In: IZfK 8 (2022). 37-55.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-53b1-0772

Nikolaus Müller-Schöll (Frankfurt a.M.)

Vom Drama zum Skript

From Drama to Script

Since Susanne Kennedy appeared with her first production in German spoken theater in 2013, she has disturbed and thrilled the audience with her team: her works established a theater that practically dismisses the idea of a universal, generalizable human being. Not only did Kennedy write a significant piece of the latest theater history, but her work also looks back and sheds a light on the entire history of theater, making us perceive it in a different way. It illustrates a paradigm shift that can be reduced to the formula: *from drama to script*. At the same time, and in connection with this aspect of her work, her theater project suggests the attempt at a different archeology of the present, taking a step aside from all previous theater historiography and looking at a whole tradition of resistance by the women of theater, to which she is productively linked. Such is the case, for example, of Marieluise Fleißer, whose text „Fegefeuer in Ingolstadt“ (Purgatory in Ingolstadt), first appeared on stage after having been renamed, directed, sponsored, curated, edited, and staged by men. On the other hand, with Fleißer’s entry into dramatic poetry, one can observe a transition to a practice of writing and staging that is no longer based on the idealized assumption that one is dealing with the text of a lonely, ingenious author. Rather, the drama is replaced by a polyphonic script that can be recognized from the very beginning. From Fleißer and Gertrude Stein to Ginka Steinwachs, Elfriede Jelinek, and Sarah Kane, this other form of writing will be transferred into a practice of piece-writing that is far away from the male-dominated dramatic production.

Keywords: Script, Drama, Susanne Kennedy, Women Theater, Marieluise Fleißer

Kein Drama. Keine Interpretation. Keine Handlung. Keine Psychologie, kein Naturalismus, keine Subjekte. Stattdessen statisch im Raum stehende Schauspieler, eine weit vom Menschen entfernte Gruppe mit Masken, an Computerspiele, Comic Strips oder Figurentheater erinnernd, Avatare. Sie sprechen einzelne Sätze, oder

genauer, sie sprechen sie nach, bewegen zu ihnen ihre Lippen. Denn die werden vom Band eingespielt, in einem Kunstdialekt, dem Bayrischen ähnlich. Der Raum ist ein extremer Guckkasten, öd und leer, wie aus einer Sozialwohnung der 60er-Jahre herausgeschnitten oder von Gregor Schneider gebaut. Die Langsamkeit ihres Sprechens und Agierens erinnert ebenso an Fassbinders frühe Filme wie die Atmosphäre, gemischt aus katholischer Klosterschule, Kleinstadtmief, Brechtälte und Expressionismus. Manche lässt sie auch an David Lynch oder Lars von Trier denken. Und sie ist unverkennbar das Gemeinschaftswerk einer Künstlergruppe, die hier, jeder mit spezifischen Fähigkeiten, gemeinsam Marieluse Fleißers „Fegefeuer in Ingolstadt“ auf die Bühne bringt, versammelt von Susanne Kennedy.¹

Seitdem Kennedy im Jahr 2013 mit dieser Inszenierung an den Münchner Kammerspielen unter Johan Simons im deutschen Sprechtheater auftauchte, nachdem sie zuvor in Amsterdam Regie studiert und in Holland und Belgien Sarah Kane, Enda Walsh, Elfriede Jelinek und Fassbinder inszeniert hatte, verstörte und begeisterte sie mit ihrem Team das Publikum, erst das in München, später das in Berlin und der ganzen Republik: Arbeiten wie Fassbinders „Warum läuft Herr R. Amok?“, „Orfeo“, „Medea. Matrix“, Čechovs „Drei Schwestern“ oder „Ultraworld“ etablierten ein Theater, das praktisch die Idee des einen, universellen, verallgemeinerbaren Menschen aufkündigte. Was aus den Quellen in sie einging, wurde kunstvoll bearbeitet, das Material der titelgebenden Stücke, wenn es solche gab, ergänzt aus unterschiedlichsten Quellen – Philosophie, VR-Games, Telenovelas, Songs, Filme. Allein oder zusammen mit dem Co-Regisseur Markus Selg und beteiligten Experten aus verschiedenen Kunstrichtungen setzte Kennedy Theater und Oper in Ausstellungsräume der Ruhrtriennale und etablierte szenische Installationen auf den großen Bühnen in München und an der Berliner Volksbühne. Sie schrieb damit aber nicht nur ein Stück neuester Theatergeschichte, ihre Arbeiten legten wie alle großen neuen Entwürfe im Theater auch nahe, von ihrer Erfahrung aus zurückzublicken, die gesamte Geschichte des Theaters anders neu zu beleuchten, an deren Ende sie sich mit ihrem Neo-Antitheater eingeschrieben hatte. Hatte Robert Wilsons Theater dazu animiert, vom Anbruch einer „visuellen Dramaturgie“ (Knut Ove Arntzen)² oder einem „postdramatischen“ Theater (Hans-Thies Lehmann)³ zu sprechen, von wo aus man rückblickend die Theatergeschichte von Adolphe Appia über Gertrude Stein, das Judson Dance Theatre und die Minimal Art neu erzählen musste, und ging das Theater von Rimini Protokoll mit der Ausrufung eines neuen „Realitätstheaters“⁴ einher, das seine Ursprünge eher bei Duchamp als bei Brecht, Piscator und Peter Weiss fand, so kann Kennedys Theater

¹ Marieluse Fleißer, Fegefeuer in Ingolstadt. Münchner Kammerspiele, Premiere am 7. Februar 2013. Regie: Susanne Kennedy. Dramaturgie: Jeroen Versteede.

² Arntzen (1994).

³ Vgl. Lehmann (1999).

⁴ Vgl. Müller-Schöll (2007); vgl. auch die Website: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/> [08.10.2022].

für eine veränderte Art Theater zu machen stehen. Es veranschaulicht – als eines von mehreren möglichen Beispielen⁵ – einen Paradigmenwechsel, der sich auf die Formel *vom Drama zum Skript* bringen lässt. (1) Zugleich und damit verbunden legt ihr Theaterentwurf nahe, in Absetzung von aller bisherigen Theatergeschichtsschreibung eine andere Archäologie der Gegenwart zu versuchen, mit Blick auf eine Tradition der Widerständigkeit im Theater von Frauen, an die sie produktiv anknüpft. (2) Und schließlich steht ihre Art, Theater zu machen, im Kontext einer verschiedene Künste verbindenden Veränderung, die man vielleicht mit Blick auf das deutliche Hervortreten des diesen zugrundeliegenden, gemeinsam verfassten Skripts auf den Nenner eines *transcriptive turns* bringen könnte.

1. Vom Drama zum Skript

Susanne Kennedys Arbeiten gehen selbst dort, wo sie, wie etwa im Fall ihrer 2019 uraufgeführten „Drei Schwestern“, den Titel eines dramatischen Textes tragen, nicht von einem Drama aus. Wovon aber dann? An Čechovs Stück hebt sie in einem Gespräch mit den Besuchern einer offenen Probe die Wiederholungsstruktur hervor, das Motiv der vergeblich „nach Moskau“ wollenden Schwestern, aber zugleich auch die theaterästhetische Erfahrung der ewigen Wiederkehr: dass dieses Stück wie wenige andere über Jahrzehnte hinweg in immer neuen Variationen inszeniert wurde, immer neu Erfahrungen aufnahm, die sich im Spiegel des Čechovschen Stückes Raum brachen. Wie Kennedy und die mit ihr arbeitenden Künstler allerdings im Ausgang von diesem Interesse am Stoff am Ende zu ihrer alles Bekannte sprengenden Form gelangen, bleibt für den Betrachter zunächst im Dunklen.

Hier ist eine Beschreibung Ella Schillings, die an Kennedys „Drei Schwestern“ mitgearbeitet hat, aufschlussreich.⁶ Sie unterscheidet drei Arten von Quellen: Zum einen die aus mehreren deutschen Übersetzungen des russischen Textes ausgewählten Sätze, die von Kennedy neu zusammengestellt, von nicht geschulten Sprechern eingelesen und aufgezeichnet wurden. Aus dem so erhaltenen Tonmaterial wurde eine Audiospur erarbeitet, in die neben den Sätzen zum Teil auch Versprecher, Wiederholungen oder Unterbrechungen durch Räuspern und Husten eingegangen sind, und die darüber hinaus von einem Tondesigner weiterbearbeitet wurden: „verzerrt, verlangsamt, beschleunigt, wieder getrennt und neu zusammengesetzt“.⁷ In der Inszenierung wird das so generierte Material ergänzt durch die Tonspur der englischen Fassung der Telenovela „Mis 3 hermanas“ von Perla Ferias, in der es um die Liebesmelodramen eines Bruders und seiner drei Schwestern geht. Außerdem fügt Kennedy Zitate aus „Something happened to me yesterday“ der Rolling Stones, aus David Lynchs „Inland Empire“, aus Nietzsches „Die

⁵ Vgl. zu anderen Beispielen dieses Paradigmenwechsels: Müller-Schöll (2019); ders. (2020).

⁶ Vgl. Schilling.

⁷ Dies., 2.

fröhliche Wissenschaft“, aus James P. Carse’s “Finite and Infinite Games. A vision of Life as Play and Possibility” sowie aus weiteren, von Schilling nicht näher erläuterten Quellen ein.

Korrespondierend zur Tonspur erstellt der an der Produktion beteiligte Videodesigner einen Film. Ein Storyboard, das bei einer offenen Probe an der Wand der Probebühne hängt, führt vor Augen, dass der Videofilm die Bewegungsabläufe auf der Szene vorab festlegt, sie gewissermaßen am Schneidetisch plant. Denn dieser Film wird auf eine Bühne, in diesem Fall einen auf der großen Bühne installierten Guckkasten, projiziert. In ihm treten dann die mit Masken versehenen Schauspielerinnen und -spieler auf, für deren Lippenbewegungen das Soundmaterial transkribiert wurde. Innerhalb der auf der Sound- und Bildebene präfigurierten Szene, insofern in einem sehr engen Regelwerk eingespannt, erhalten sie die Freiheit, das, was sie auf der Bühne in diesem Rahmen tun, selbst zu bestimmen, wobei sie von Kennedy, der Regisseurin, mehr unterstützt als geführt werden. Audiospur, Videospur und Körpertext der Schauspieler bilden so zusammen mit weiteren Konstituenten das, was sich dem Zuschauer in der Aufführung am Ende mitgeteilt haben wird, deren *Skript*.

Dieses konkrete, vom Produktionsprozess einer nicht auf den titelgebenden Dramentext reduzierbaren Theaterarbeit her erläuterte Beispiel erlaubt die Entwicklung einer allgemeineren Hypothese: Mit Blick auf die für jede Theaterarbeit produzierten, mehr oder weniger aufwändigen Skripts, auf für das Theater, seine Produzenten und Techniker, Darsteller und Macher geläufiges, ja alltägliches, außerhalb des Theaters aber weitgehend unbekanntes Material, das selten archiviert und nur in Ausnahmefällen veröffentlicht wird, kann konstatiert werden, dass das gegenwärtige Theater ganz allgemein nicht mehr hinreichend im Verhältnis zu einem von seiner Erscheinung in einer Szene ablösbaren Text her zu analysieren und zu begreifen ist; ganz gleich, ob es sich dabei um einen eher klassisch von einem Autor verfassten dramatischen Text handelt oder vielmehr um einen prozessual entstandenen Text mit erklärtermaßen kollektiver Autorschaft. Vielmehr ist in der Praxis des Stadt- und Staats- wie des freien Theaters eine Veränderung passiert, die so grundlegend bzw. erschütternd ist, dass Theorie, Analyse und selbst die Geschichte des Theaters nicht umhin können, sie nachzuvollziehen: An die Stelle von *Text* oder *Drama* ist in nahezu allen gegenwärtigen Formen des Theaters die eine oder andere Form des *Skripts* getreten: Als Skripts bzw. als deren Teile können die im Berliner Archiv der Akademie der Künste aufbewahrten Regiebücher der Inszenierungen Frank Castorfs bezeichnet werden, aber auch die Anweisungen der Wooster Group für die Einrichtung der Bühne bei ihren Gastspielen. Skripts sind die von Freunden verfassten Partituren des Lachens, auf deren Grundlage Antonia Baehr ihre Performance „Lachen“ entwickelte,⁸ wie auch die von vielen Autorinnen und Autoren beigesteuerten Texte ihrer Performance “Abecedarium bestiarium”, die teils in die Bühnenarbeit, teils nur in das parallel

⁸ Vgl. Baehr (2008).

entstandene Buch eingegangen sind.⁹ Als Skript, zumindest als ein wichtiger Bestandteil davon, kann aber auch William Forsythes für seine Tänzer entwickelte CD-ROM „Improvisation Technologies“¹⁰ begriffen werden, welche erklärt, wie in den Arbeiten Forsythes Bewegungen generiert und miteinander sowie mit dem Raum verknüpft werden. Skripts sind jene Berge von Zetteln mit Einfällen, kurzen Szenen und allerlei Material aus verschiedenen Stadien der Probenarbeit, aus denen auf dem Weg der Selektion, Kombination, Montage und Komposition die idiosynkratisch gestalteten Performance-Abende von Künstlern wie Daniel Cremer oder der Gruppe „She She Pop“ hervorgehen¹¹. Zum Skript gehören die Regeln, die Jetse Batelaan in seinem Theater für Kinder und Erwachsene definiert, nach denen die Improvisation sich, einem Schachspiel gleichend, an jedem Abend anders entwickelt. Skripts der Gruppe „Forced Entertainment“ umfassen die Kataloge von Fragen, aus denen die sechs, zwölf oder 24 Stunden lange Performance „Quizoola“ mit drei Performern auf einer sonst leeren Bühne generiert werden, die Sammlungen von Versatzstücken, aus denen die Gruppe das Material ihrer Erzählungen in „And on the 1000th night“ generiert, wie immer sie archiviert sind, aber auch Video-Aufzeichnungen, die einmal Improvisiertes dem Studium und Nachvollzug der Truppe zugänglich machen. Zu den Skripts sind die den vermeintlich einmaligen Performances der heroischen Epoche Marina Abramović’ vorausgehenden Abmachungen über Ort, Zeit und Umstände und die mit ihnen wie den meisten Performance-Arbeiten der sechziger bis neunziger Jahre verbundenen Dokumentationsfotos zu rechnen, aber auch die immateriellen Abmachungen Tino Sehgal’s mit Museen, die seine Arbeiten einkaufen¹². Als Skript wäre nicht nur das transkribierte Telefongespräch zu bezeichnen, auf dessen Grundlage die Gruppe „Nature Theatre of Oklahoma“ einen zehnteiligen Zyklus von Performances entwickelt hat, sondern darüber hinaus auch alle damit verbundenen Regeln und Anweisungen an die Performer, die Festlegungen der Abläufe, der Einsatz von Requisiten oder In-Ear-Phones.¹³ Kurz und pointiert formuliert: Was immer auf einer Bühne erscheint, ist *scripted*.

Diese Beobachtung, die zunächst nur nachträgt, was eigentlich immer schon bekannt gewesen sein müsste, und insofern gewissermaßen als buchstäbliche Entdeckung des un-heimlich (Un-)bewussten jedes dramatischen wie jedes sogenannten „postdramatischen“ Theaters bezeichnet werden kann, legt tatsächlich eine grundlegende Revision des Verständnisses des Dramas selbst nahe. Es

⁹ Vgl. Baehr & Friends (2013).

¹⁰ Forsythe (2003).

¹¹ Vgl. zu den Arbeitsweisen von „She She Pop“: Birgfeld (2018). Die Arbeitsmethoden Daniel Cremers wie auch weiterer Künstler, die im Folgenden erwähnt werden, wurden in einem von mir geleiteten Seminar im Rahmen einer Kooperation mit dem Festival „Frankfurter Positionen“ im Wintersemester 2018 erläutert.

¹² Vgl. Auslander (2006); Müller-Schöll (2012).

¹³ Vgl. Müller-Schöll (2019).

erscheint als Sonderfall des Skripts, als *Synekdote* einer prinzipiell nicht eingrenzenden Zahl von im engeren wie weiteren Sinne das Ereignis auf der Bühne präfigurierenden Schriften aller Art, als *pars pro toto*, der in genau zu definierenden Epochen zum Ganzen erhoben wird, ohne doch jemals ganz vergessen machen zu können, dass er nicht alles ist.

Für das Verständnis des Skripts bleibt, was in Theaterwissenschaft und Performance Theory bisher dazu entwickelt wurde, zwar weiterhin von Interesse, jedoch bedarf es der Ergänzung: Hans-Thies Lehmanns Vorschlag, vom „postdramatischen Theater“ zu sprechen,¹⁴ der Peter Szondi „Theorie des modernen Dramas“¹⁵ fortschreibt und Andrzej Wirths Terminologie aufgreift und weiter ausführt¹⁶, trifft dort einen Punkt, wo im Theater ein Bewusstsein der von ihm aufgelösten Folie des Dramas zu finden ist, etwa bei Gertrude Stein, Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Sarah Kane und Robert Wilson, hält mit diesem Begriff aber nolens volens an der im abendländischen Theater mit Aristoteles aufkommenden Privilegierung des Textes gegenüber der Opsis fest, insofern in der Trias des prädramatischen, dramatischen und postdramatischen Theater das Drama zum Maß aller ihm vorausgehenden wie der auf es folgenden Formen szenischer Praxis wird.¹⁷

Eine ähnliche implizite Erhebung einer bestimmten Epoche zur Norm, der die ihr vorausgehenden und folgenden unterworfen werden, findet sich in Edith Cassiers äußerst produktivem Vorschlag in Anlehnung an die *«Critique génétique»* in der Literaturwissenschaft eine ‘Theatre genetic research’ zu begründen, in deren Zentrum sie das „Regiebuch“ stellen möchte.¹⁸ Produktiv ist dieser Vorschlag, weil Cassiers verdeutlicht, bis zu welchem Grad Theater schon immer auf einer Vielzahl von Skriptformen aufbaute, die von den Didaskalien der griechischen und römischen Antike über die *foul* und *fair copies* des elisabethanischen Theaters, die Canovacci der Commedia dell’Arte bis zu den Regiebüchern des 20. Jahrhunderts reicht. Doch der ordnende Begriff des Regiebuchs erweist sich als zumindest irreführend, wenn er dazu führt, dass Erscheinungsformen des Theaters, die dem Regietheater vorausgehen, in Cassiers Fall ist dies die Geschichte von der griechischen Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, als dessen Vorformen begriffen werden, dasjenige, was sich in Absetzung von ihm in allen sich vom Regietheater unterscheidenden Theaterformen entwickelt, als seine Variation gesehen wird. Regie und das mit ihr verbundene Medium des Buches wird so gewissermaßen zu einer Art von Norm oder Mitte erhoben, die latent kolonialistisch ist, insofern sie sich auf das europäische Theater begrenzt, dessen Geschichte im Singular erzählt wird, und zugleich an der historischen, zwischen der Mitte des

¹⁴ Vgl. Lehmann (2013).

¹⁵ Szondi (1956).

¹⁶ Vgl. Wirth (2013: 207).

¹⁷ Vgl. Lehmann (2013).

¹⁸ Vgl. Cassiers (2020).

18. und dem 20. Jahrhundert errichteten Hierarchie festhält, in deren Zentrum das bürgerliche Literaturtheater steht.

Richard Schechner hebt hervor, dass man im „Drama“ eine historisch datierbare Sonderform des bis in die paläolithische Vorzeit der Tänzer-Schamanen jedem Ritual zugrundeliegenden Skripts zu sehen habe. Er begreift „Skript“ als Handlungsmuster, das dem Ausagieren vorausgeht und dessen Sinn die Manifestation, nicht die Kommunikation ist. Mit Aristoteles und ein zweites Mal von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert löse sich das Drama von der Aktion bzw. dem Ritual ab.¹⁹ Ric Knowles verdeutlicht, dass Skript dasjenige bezeichnet, was vorab geschrieben wird und das Theater bestimmt, wie auch das, was vom Theater als Rest übrigbleibt: Die Zutaten des „Devised Theatre“, die im Verlauf der Proben entstehen, wie auch die Dramen des dramatischen Theaters²⁰. Lassen sich die strukturellen Analysen von Schechner und Knowles ihrer Tendenz nach so entgehen, dass es sich beim modernen Drama, wie man, Peter Szondi und Hans-Thies Lehmann resümierend, sagen könnte, um das Phänomen einer Epoche handelt, jener des Literaturtheaters, deren Ende mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzt, so lassen sich die offen oder latent historischen und teleologischen Untersuchungen Szondis und Lehmanns unterm Vorzeichen von historischer Gattungspoetik und Ästhetik ebenso wie die Theorie Cassiers, die von der Periodisierung Fischer-Lichtes²¹ ausgeht, die Kontinuität dessen entgehen, was dieser Epoche vorausgeht, in ihr unterm Primat des literarischen, das heißt: des dramatischen, Texts verborgen wird und heute, im suspendierten Enden dieser Epoche wieder deutlich zutage tritt. Eben das, was in den strukturellen Analysen als Skript erscheint.

Will man das Skript genauer analysieren, so bietet sich an, es mit dem Linguisten Ludwig Jäger im Kontext von Prätext und Transkription zu situieren. Der Prätext geht der Transkription voraus, an deren Ende, gewissermaßen im Modus der Nachträglichkeit, das Skript als Ergebnis herauskommt.

Die symbolischen Mittel, die das jeweils transkribierende System für eine Transkription verwendet, nenne ich *Transkripte* und die durch das Verfahren lesbar gemachten, das heißt transkribierten Ausschnitte des zugrundeliegenden symbolischen Systems *Skripte*, während das zugrundeliegende symbolische System selbst, das fokussiert und in ein Skript verwandelt wird, als ‚Quelltext‘ bzw. *Prätext* bezeichnet werden soll.²²

Nachträglich kann das Skript in Jägers präziser Konstruktion genannt werden, weil es dagewesen sein muss, jedoch, wie Freud zufolge der Traum, erst nachträglich, nach dem Erwachen artikuliert dargestellt werden kann, erst retrospektiv

¹⁹ Schechner (2003: insb. 69).

²⁰ Knowles (2014: insb. 127-129 und 150f.).

²¹ Fischer-Lichte (2004).

²² Jäger (2002: 30; Kursivierung: Jäger). Den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich Rembert Hüser.

fixierbar wird. Das Skript ist also nichts, was ich unmittelbar fassen kann, vielmehr das im Futur zwei zu fassende Resultat seiner Transkription. Jäger führt dies aus: „Tatsächlich stellt also jede Transkription die *Konstitution* eines Skripts dar, wiewohl das Verfahren zunächst auf ein schon vor seiner transkriptiven Behandlung existierendes symbolisches System trifft.“²³ Und weiter:

Es offenbart sich hier also eine eigentümliche Beziehungslogik von Prätext, Skript und Transkript: Obgleich der Prätext der Transkription vorausgeht, ist er als Skript doch erst das Ergebnis der Transkription. Insofern darf man [...] nicht davon ausgehen, daß zwischen Prätext/Skript und Transkript ein einfaches Verhältnis der Abbildung besteht.²⁴

Die Abbildung folgt hier also nicht dem landläufigen Modell der Abbildung eines ihr vorausgehenden Abgebildeten. Vielmehr wird das Abgebildete erst nachträglich durch die Abbildung konstituiert. Dies korrespondiert dem Verständnis des Signifikats als eines Effekts der Signifikantenkette in der von de Saussure über Roman Jakobson und Jacques Lacan in den Poststrukturalismus überkommenen Theorie der Artikulation²⁵.

Die Logik der Nachträglichkeit des Skripts ließe sich also folgendermaßen veranschaulichen: 1. (Prätext), 2. Transkript, 3. Skript als Effekt der Transkription. Sie wird besser begreiflich, kontextualisiert man sie mit vergleichbaren Beispielen:

- 1. (Referent/Abgebildetes), 2. mimetische Abbildung, 3. Konstitution des Abgebildeten im Prozess des Abbildens;
- 1. (Signifikat), 2. Signifikantenkette der Artikulation, 3. Signifikat als Effekt der Kette;
- 1. (Traum), 2. Traumerzählung, 3. Traumkonstitution im Modus der Nachträglichkeit.

In jeder dieser Beschreibungen wird deutlich, dass ein landläufiges Verständnis dachte, dass das, was hier in Klammern steht, unmittelbar, ohne mediale Vermittlung, zur Verfügung stehe, dann aber durch den Prozess seiner Artikulation, Verbegrifflichung verfälscht werde.

Jäger geht nicht weiter auf das Theater ein, doch sein Skript-Verständnis lässt sich auch auf dieses beziehen. 1. (Drama/Text); 2. Inszenierung, 3. Skript der Inszenierung als nachträgliche Konstitution dessen, was ihr zugrunde gelegen haben muss, als Effekt der mit ihr verbundenen Transkription, als Konstrukt, das umfasst, was ihr vorausgegangen sein wird. Bezogen auf den geschilderten Produktionsprozess von Kennedys „Drei Schwestern“ wären die verschiedenen in ihn eingegangenen Materialien das, was hier als Drama/Text bezeichnet wird. Erst durch die Inszenierung, an der die Regisseurin, die für die Audio- und Videospur und den Raum verantwortlichen Künstler sowie die Schauspieler beteiligt sind,

²³ Ders., 30. (Kursivierung: Jäger).

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. de Saussure (1962); Jakobson (1974); Lacan (1966).

aber auch viele weitere zur Produktion der Arbeit beitragende Personen und darüber hinaus ein ganzes Theater mit seiner Belegschaft und den ihre Zusammenarbeit steuernden geschriebenen wie ungeschriebenen Regeln, wird daraus das Skript konstruiert. Aus der Logik des „Archimedius Sprache“ folgt, dass das Skript ein immer noch im Wechsel befindliches Konstrukt ist, ein Effekt der Inszenierung, vorläufig und nachträglich konstituiert, veränderlich, ja geradezu das, was die Veränderlichkeit des Theaters ausmacht. Was immer erscheint, ist *scripted*, das heißt auch: es könnte immer anders erscheinen und erscheint auch immer je anders singulär neu.

Was das Skript im Zusammenhang des Theaters auszeichnet, kann weiter erläutert werden: In ihm konvergieren die Beziehungen, in denen steht, was erscheint, es ist gleichermaßen ihre Vor- wie Nachschrift, das, was das Erscheinende als Träger zum Vorschein bringt, wie auch das, was von ihm als Spur oder Rest übrigbleibt. Während es einen Anfang und ein Ende der Vorstellung gibt, geht das Skript dieser gewissermaßen voraus und folgt ihr nach. Skripts tragen in jeden Anfang eine anarchische Entsetzung ein, einen anderen Anfang, der jedem Auftritt vorausgeht und ihn als *Scripted reality* erscheinen lässt. Sie sind das, was sich (de-)konstitutiv der Flüchtigkeit des Theaters wie der vorgeblichen Präsenz und Einmaligkeit widersetzt und von ihr bleibt und sie lassen zugleich in der immer anderen Selektion, Kombination und Realisierung jede Aufführung in der Wiederholung einmalig werden.

Der Paradigmenwechsel in der Analyse vom Dramentext zum Skript ist jedoch nicht nur ein überfälliger Nachtrag zu der allumfassenden Veränderung des Gegenstandes, mit dem sich die Theaterwissenschaft beschäftigt, sondern nicht zuletzt auch notwendig, weil er Theater in allen seinen Formen in den größeren Kontext der Praktiken zu stellen erlaubt, die in der einen oder anderen Form *scripted* sind: Dies betrifft natürlich den Film, das Fernsehen, alle Arten von Show-business wie Popkonzerte, Festivals, Club-Events und die Internet-basierten Medien und Formate, jedoch auch jedes Ereignis im Bereich der Politik und darüber hinaus die gesamte Ökonomie. Eine Flasche Wasser *ist* nicht etwas Bestimmtes, sie *wird* dazu. Sie wäre uns nicht als solche zugänglich, wäre sie nicht Teil eines umfangreichen Skripts, das sie unserem Gebrauch allererst zugänglich macht und das diesen im gleichen Maße präfiguriert, wie es andererseits je anders ausgeführt werden kann.²⁶ Theater, Performance, Choreographie und allen anderen Bühnenkünsten kommt dabei jedoch eine spezifische Rolle zu. Sie führen den Unterschied zwischen dem Skript – in seiner Allgemeinheit und Abstraktion – und seiner je singulären Realisierung vor und sensibilisieren uns dergestalt für die Alterität der je anderen Übersetzung der Ausführenden. Als jene spezifische Ausgestaltung des

²⁶ Diese Überlegung verdanke ich einem Gespräch mit Rebecca Schneider im Rahmen eines Workshops der Goethe-Universität.

Skripts, die dessen anfängliche Iterabilität²⁷ vor Augen führt und damit seine Veränderbarkeit, sensibilisiert es uns für eine der Bedingungen eines wie immer gearteten, als solches undarstellbar bleibenden radikal demokratischen Gemeinwesens.

Skript als Modell eines solchen Gemeinwesens zu begreifen, einer, mit Jean-Luc Nancy gesprochen, entwerkten Gemeinschaft²⁸, legt nicht zuletzt dessen Charakter als der Tendenz nach nie anders denn nachträglich und dabei vorläufig konstruierbares Konstrukt nahe: Es kann beständig noch ergänzt und in einer neuerlichen Transkription um das erweitert werden, was bis dato vergessen wurde. Zu ihm wären im konkreten Fall des Theaters über die erwähnten Konstituenten hinaus – Audiospur, Videospur, Körpertext, teils geschaffener, teils übernommener Bühnenraum – die von den Technikern hergestellte Umgebung hinzuzurechnen, die Architektur des Hauses mit seinen öffentlichen und nicht-öffentlichen Bereichen, die Lage des Theaters in der Stadt, die spezifische Kontextualisierung der Inszenierung mit einem je anderen spezifischen Publikum und vieles andere mehr. Die Liste ist potentiell unendlich erweiterbar. Im Unterschied zur – ideologischen – Zentrierung eines Texts auf den ihn produzierenden Autor geht in das Skript konstitutiv ein, dass es mehrerer bedarf, damit eine Transkription zustande kommt und mithin als ihr Nachtrag das Skript.

2. *Entpatriarchalisierung – von Fleißer zu Kennedy*

An die Stelle der Analyse des Dramas und seiner Inszenierung diejenige eines Skript-basierten Theaters in verschiedenen Varianten zu setzen, wird nicht nur, wie eingangs am Beispiel Kennedys gezeigt, den Erscheinungsformen gegenwärtigen Theaters und seiner Kontexte besser gerecht. Es ist auch mit Blick auf die Geschichtsschreibung von dramatischer Literatur und Regietheater überfällig. Diese ist lückenhaft. Das Drama, das Sprechtheater und mehr noch deren Theorie, sind Männersache. Zumindest gewinnt diesen Eindruck, wer weit verbreitete Sammlungen und Darstellungen dramatischer Literatur, der Positionen von Regie und ihrer Theorie durchstöbert: Unter 104 Quellentexten zur „Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart“²⁹ in Reclams einschlägiger Sammlung stammen lediglich vier von Frauen. Der chronologisch erste trägt die Nummer 73 und ist geschrieben von Marieluise Fleißer. Reclams „Theorie des Dramas“³⁰, eine Quellensammlung für den Schulunterricht, umfasst 25 Texte, darunter nicht einen einzigen von einer Frau. Kaum besser sieht es in einschlägigen Standardwerken und Überblicksdarstellungen aus, etwa denjenigen von Marcel Reich-

²⁷ Vgl. zum Begriff der Iterabilität: Derrida (1988).

²⁸ Vgl. Nancy (1986); ders. (2001).

²⁹ Langemeyer (2011).

³⁰ Staehle (1973).

Ranicki³¹, Manfred Pfister³², Kurt Rothmann³³, Sabina Becker, Christine Hummel und Gabriele Sander.³⁴ Nicht anders schließlich ist das Bild, das die immer noch häufig verkauften und in Seminaren und Ausbildungen genutzten Sammelwerke von Manfred Brauneck zum „Theater im 20. Jahrhundert“³⁵ oder zu den „Klassiker(n) der Schauspielregie“³⁶ ihren Leserinnen und Lesern bieten. Dass eine Ausstellung zum ‚Regietheater‘ wie jene, die im Münchner Theatermuseum Anfang Juni 2020 <sic!> eröffnet wurde, sich auf acht Vertreter dieser Gattung begrenzt, acht Männer von Otto Brahm bis Claus Peymann, bildet den Stand der Dinge der Theatergeschichtsschreibung ab – zumindest der populären, zumindest der deutschsprachigen: Männer unter sich schreiben, reflektieren und inszenieren das dramatische Theater bis in das späte 20. Jahrhundert. Hat man sich diesen Befund aber einmal vor Augen geführt, so erscheint der Versuch, Geschichte anders zu schreiben und die geläufigen Darstellungen ‚gegen den Strich zu bürsten‘, überfällig. In Anlehnung an die derzeit vielerorts versuchte Dekolonialisierung³⁷ könnte man von einer Entpatriarchalisierung sprechen. Dabei kann sich Theaterhistoriographie kaum besser orientieren als an Susanne Kennedys Arbeit, die lehrt, jenes andere Schreiben, Produzieren und produktive Erweitern von Theater zu entdecken, welche das Theater großer Künstlerinnen in den vergangenen 100 Jahren hervorgebracht hat. Eine andere Theatermoderne wird sichtbar, nicht länger dominiert von Männern, die durch Text, Regie und Organisation des Theaters Frauen signalisierten, was sie tun, wie sie erscheinen und wo sie ihren Platz finden sollten.

Noch 1987 liest man im Nachwort eines *Spectaculum*-Bandes mit dem Titel „Stücke von Frauen“: „die Dramatikerin ist nach wie vor eher rar, eher die Ausnahme“.³⁸ Marieluise Fleißer ist eine jener seltenen Ausnahmen, die es in die Geschichte der dramatischen Literatur und ihrer Theorie geschafft haben. Ihre Anfänge bleiben gleichwohl, wie Anne Fleig überzeugend geschildert hat, auf Schritt und Tritt geprägt durch den von Männern dominierten Apparat, in den sie sich mit ihrem Erstling „Die Fußwaschung“ begibt.³⁹ Es beginnt damit, dass sie ihren Vornamen dem sie protegierenden Mentor Lion Feuchtwanger verdankt, der aus Luise Marie *Marieluise* macht.⁴⁰ Ihren expressionistischen Schreibstil verlegt sie unter seiner Kuratel in die Richtung dessen, was gerade angesagt ist, die neue

³¹ Reich-Ranicki (2004).

³² Pfister (1982).

³³ Rothmann (1978).

³⁴ Becker / Hummel / Sander (2006).

³⁵ Brauneck (1982).

³⁶ Brauneck (1988).

³⁷ Vgl. Liepsch / Warner / Pees (2018); Mbembe (2001); ders. (2014); Mignolo (2019); Spivak (1999). Die genauere Kenntnis dieser Diskussion verdanke ich Julia Schade.

³⁸ N.N. (1987: 409).

³⁹ Vgl. Fleig (2005: 111).

⁴⁰ Vgl. dies., 112.

Sachlichkeit und den Brecht der Stücke „Baal“, „Trommeln in der Nacht“, „Im Dickicht der Städte“ und „Leben Eduard II“.⁴¹ Dass die Autorin, die sich selbst als „Eindringling“ und „frechen Wicht“⁴² in der von Männern beherrschten Domäne der dramatischen Literatur und des Theaters begreift, dort auch nur erscheinen kann, verdankt sie schließlich Feuchtwangers und Brechts Fürsprache.⁴³ Und der Weg ihres ersten Stückes auf die Bühne ist holprig: Die zeitgenössischen Förderer urteilen, die Autorin habe „sehr begabt, aber verworren“⁴⁴ geschrieben. Eine Vielzahl von Figuren kommen von Beginn an zu Wort. Sie äußern sich lange, bevor wir wissen, *wer* da spricht. Die Handlung bleibt über weite Strecken unklar. Der Inhalt, der sich ausmachen lässt, die Geschichte einer geschwängerten Jugendlichen, die beinahe noch ein Kind ist, scheint melodramatisch, wird aber nicht im Stil bekannter Melodramen bearbeitet. Die Auftretenden sprechen in eigenem Dialekt, steif und gespreizt.⁴⁵ Der Regisseur der Uraufführung bat Fleißer, „ihm ‚eine einfache Fabel der ganzen 4 Akte‘ zu schicken, und genau aufzuschreiben, ‚was im Hause Berotter, auf der Dult, auf der Altane und auf dem Exerzierplatz vorgeht“.⁴⁶ Wer das Stück aber nicht, wie unter solchem Diktat die Autorin selbst, als eines begreift, dessen Verfasserin zum „sogenannten wohlabgewogenen Bau [...] kein inneres Verhältnis“ hat,⁴⁷ sondern vielmehr als die Erfindung einer neuen, alle bekannten verlassenden Gattung und Sprache, der findet hier ein Schreiben in Zitaten, das durch die Figuren hindurchgeht, chorisches anmutende Stimmen nicht näher definierter Nachbarinnen⁴⁸, Kurzszenen⁴⁹, wie sie mehr als ein Vierteljahrhundert später in Heiner Müllers frühen Stücken wiederkehren werden,⁵⁰ und für sich stehende Sätze, die dem Prinzip folgen, „dass jeder Satz, für sich einzeln gestellt, nach vorausgehendem Schweigen, wie man ihn etwa auf der Straße unvermittelt an einem Vorübergehenden hört“⁵¹, als solcher hängen bleiben sollte. Die Sätze wirken wie erratische Blöcke in der Landschaft

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Vgl. dies., 110.

⁴³ Vgl. Rühle (1974: 777).

⁴⁴ Vgl. das von Fleißer im Brief an Günther Rühle zitierte Urteil von Lion Feuchtwanger, ders., 778.

⁴⁵ Vgl. Fleißer (1974). Diese Ausgabe ist der Text des noch erhaltenen Bühnenexemplars, der durch nicht von Fleißer gemachte Regieanweisungen ergänzt ist. Das Originalmanuskript ist nicht erhalten. Die später von Fleißer veröffentlichte Variante ist eine überarbeitete und geänderte Version dieses Manuskripts.

⁴⁶ Vgl. Fleig (2005: 116).

⁴⁷ Fleißer (2011: 435).

⁴⁸ Fleißer (1974: 140).

⁴⁹ Vgl. z. B. dies., 135, 141. Aber auch an vielen anderen Stellen im Stück.

⁵⁰ Vgl. u. a. Müller (1974: 33).

⁵¹ Vgl. Fleißer: „Was erwartet das Publikum?“, zit. nach Fleig (2005: 124).

und nehmen so das Prinzip des ‚gestischen Theaters‘ vorweg, das Benjamin in seiner Lektüre Brechts und Kafkas entwirft⁵².

Den Zeitgenossen blieb eine solche Entdeckung allerdings verborgen: Das Stück, mit dem – nach Else Lasker-Schülers „Die Wupper“ – die Geschichte der von Frauen verfassten Dramen auf der deutschsprachigen Bühne beginnt, geht erst in diese ein, nachdem es von Männern mit dem neuen Titel „Fegefeuer in Ingolstadt“ versehen, gekürzt, ergänzt und modifiziert worden ist. Das Originalmanuskript wird im Theater verschlampt. Die mit Regieanweisungen ergänzte, von Brecht gekürzte Fassung der Uraufführung wird zu Lebzeiten der Autorin nicht gedruckt. Fleißer erscheint auf der Bühne, nachdem sie von Männern umbenannt, dirigiert, protegiert, kuratiert, redigiert und inszeniert worden ist – und sie wird anschließend von Männern kritisiert und rezensiert. Das ist symptomatisch. Einerseits, insofern es verdeutlicht, bis zu welchem Grad das ‚Drama‘ – und nicht minder das auf ihm aufbauende Regietheater – nicht nur seiner Theorie nach als männliche Gattung begriffen wurde, insofern es mit Objektivität konnotiert und „an die Spitze der Gattungshierarchie“ gestellt wurde, wohingegen dem Weiblichen die Subjektivität des Lyrischen zugeschrieben wurde,⁵³ sondern auch in seiner empirischen Praxis. Andererseits aber auch, weil sich mit Fleißers Eintritt in die dramatische Dichtung – nolens volens – ein Übergang zu einer Schreib- und Inszenierungspraxis ereignet, die nicht länger auf der idealisierenden Unterstellung aufbaut, man habe es mit dem Text eines einsamen genialen Autors zu tun. Vielmehr wird hier bereits das Drama, das etwa im Fall des nicht minder gemeinschaftlich produzierenden Brecht am Ende immer noch neuerlich unter dem Namen des einen Autors veröffentlicht und rezipiert wird, durch ein von Beginn an erkennbar von mehreren verfasstes, vielstimmiges *Skript* ersetzt. Von Fleißer und Gertrude Stein über Ginka Steinwachs bis zu Elfriede Jelinek, Sarah Kane und dem Performance-Kollektiv „She She Pop“ wird sich diese andere Form zu schreiben in eine Praxis des Stückeschreibens übertragen, die auf Distanz zur männlich geprägten Dramenproduktion, zu der mit ihr konstituierten Form von Autorschaft und zu dem von ihr unterhaltenen Theater gehen wird.

Diesem anderen, kollektiveren Schreiben entspricht auf der Ebene der Produktion eine von Frauen geprägte andere Tradition, Theater zu organisieren. Sie wird von Helene Weigel im Berliner Ensemble begründet⁵⁴ und dort später von Ruth Berghaus fortgesetzt. Ihr korrespondieren, um nur einige klassischen Beispiele zu nennen, das von Ariane Mnouchkine geprägte Ensemble des Pariser « Théâtre du Soleil »⁵⁵ wie auch die von Elizabeth Le Compte geleitete New Yorker „Wooster Group“ oder Pina Bauschs „Wuppertaler Tanztheater“⁵⁶ und in neuerer Zeit die

⁵² Vgl. Benjamin (1980a: 521); ders. (1980b).

⁵³ Vgl. Fleig (2005: 126).

⁵⁴ Vgl. Weigel (2000); Wilke (2000); Wizisla (2012).

⁵⁵ Féral (2003).

⁵⁶ Vgl. Klein (2019).

Arbeit des Wiener „Theatercombinats“ um Claudia Bosse, der Gruppen „She She Pop“, „Fräulein Wunder AG“, „Swoosh Lieu“ oder „Zaungäste“. Allen diesen Institutionen und Gruppen ist gemein, dass ihre künstlerischen Leiterinnen, so es sie gibt, die männlich geprägte Domäne nicht einfach übernahmen, sondern dabei zugleich neue Produktionsweisen erprobten. Sie versammelten Künstlerinnen, zum Teil auch Künstler, um sich, die anders zusammenarbeiten wollten, weniger hierarchisch, mit mehr Raum für alle Beteiligten, längeren Arbeitsprozessen, die auch über erste Aufführungen hinausgingen, neuen Fragen und nicht vorab festgelegten Räumen. Und dies immer zugleich aus einem politischen Impuls heraus, wie auch um einer Kunst willen, die nicht länger diejenige einsamer romantischer Tyrannen sein sollte. Das Skript-basierte Theater der Gegenwart verdankt sich nicht zuletzt dieser Tradition der Widerständigkeit gegen die patriarchalische Tradition des aufs Drama gestützten Regietheaters.

3. *Skript und Notation – transcriptive turn*

Der Annäherung an das Skript *im* Dispositiv des Dramas korrespondiert im europäisch geprägten Sprechtheater der vergangenen Jahrzehnte die bei Kennedys „Drei Schwestern“ beobachtbare Tendenz, immer häufiger statt auf dramatische Texte auf vielfältiges anderes Ausgangsmaterial zurückzugreifen: Etwa auf Romane, Spielfilme, Konvolute von Liedern, Theorietexte, empirisch gesammeltes Recherchematerial, Versatzstücke der Kommunikation in den Social Media, Fernsehserien und jenes Material, das sogenannte „Experten des Alltags“ (Rimini Protokoll) oder „Komplizen“ (Hofmann & Lindholm)⁵⁷ mit ins Theater bringen. In allen Formen des Skript-basierten Theaters steht dabei – paradoxerweise – am Beginn *kein* einzelner Prätext im Sinne Jägers mehr, der der Transkription vorausgeht, sondern immer zumindest *mehr als einer*.

In der Logik der „Turn“-Narrative (*linguistic turn, spatial turn, aural turn* etc.) könnte man mit Blick auf die Praxis des Skript-basierten Theaters von einem *transcriptive turn* sprechen, einer veränderten Perspektive, die nichts Neues, aber das Bekannte neu zu entdecken erlaubt. Schon im Fall des meist nach dem Autorenprinzip beurteilten Literaturtheaters vergisst die geläufige Beschreibung und Beurteilung, dass bereits der Text des oder der Autorin niemals nur deren oder dessen ureigenes Produkt ist oder war: Ihm geht in jedem Fall die ihn präformierende, an ihm nolens volens mitwirkende irreduzible und nicht restlos begrenzbar Vielheit der geschriebenen und ungeschriebenen Regeln voraus, die aus einer wie immer gearteten Äußerung allererst einen Bühnentext werden lassen, und dies nicht nur dort, wo Texte von Autoren das Produkt einer beharrlichen Zusammenarbeit des Autors mit einem Lektor oder einer Dramaturgin und vielleicht darüber hinaus mit Schauspielern, Regisseur und vielen anderen Beteiligten ist. Selbst, wo ein Autor oder eine Autorin im sprichwörtlichen ‚stillen Kämmerlein‘ einen Text

⁵⁷ Vgl. Müller-Schöll (2021).

verfassen, begeben sie sich beim Schreiben in ein Medium, und wer immer in einem Medium agiert, agiert dort nicht allein, nicht erstmalig, nicht als Urheberin oder Schöpfer *ex nihilo*. Die Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Literaturtheater zum Skript-basierten Theater trägt insofern auf eine Weise nur nach, was immer schon mitberücksichtigt wurde, wenngleich in einer Hierarchisierung, die etwa den Autor-Entscheidungen größere Bedeutung zuschrieb als den Beiträgen der anderen am Text beteiligten Personen und Instanzen. Mit dieser Verlagerung wird ermöglicht, Prozesse an Häusern, die einer Produktion vorausgehen, mit in die Betrachtung einzubeziehen: Die organisatorischen und baulichen Entscheidungen, die technischen Bedingungen und Vorkehrungen, die bau- und brandpolizeilichen Vorschriften, Marketingüberlegungen, längerfristige Planungen, Vorgaben der Politik. Kurz gesagt: Erst die Entgrenzung vom Text zum Skript lässt die Analyse nachvollziehen, was etwa derzeit verhandelt wird, wo über die Strukturen der Häuser und ihrer Produktion debattiert wird. Texte und Inszenierungen werden nicht länger behandelt, als existierten sie als Schöpfungen *ex nihilo*. Doch auch vermeintlich bloß private Umstände der Produktion lassen sich anders neu in die Betrachtung mit einbeziehen, etwa die mit den großen Männern sehr häufig verbundenen Care-Arbeiterinnen in ihrem Umfeld, die in aller Regel nicht als Co-Autorinnen aufgeführt werden, auch wenn die Skripts der späteren Transkriptionen ohne sie wenn nicht undenkbar, so doch grundlegend anders wären.

Theater vom Skript her zu betrachten, wird uns nicht zuletzt durch den Kontext der anderen theatralen und kulturellen Traditionen nahegelegt, mit denen das abendländisch-europäisch geprägte Theater nicht erst heute aufs Engste verflochten ist, ganz gleich, ob diese wie das japanische, das chinesische oder balinesische Theater, explizite Aufmerksamkeit erhalten haben und in den imaginären Kanon europäischen Theaterschaffens aufgenommen worden sind oder vielmehr, wie große Teile der aus dem afrikanischen und arabischen Sprachraums kommenden Praktiken, etwa die Erzählpraxis der *Al Halqa*, in Europa allenfalls am Rande rezipiert wurden. Statt des Autor-zentrierten Dramentexts das Skript zu betrachten, ist insofern auch Teil der Dekolonisierung des westeuropäisch dominierten Theaters und seiner Geschichtsschreibung.⁵⁸

Das Skript stellt schließlich jenen Teil des Theaters dar, der aufs Engste mit der Notation in den anderen Künsten verbunden ist. Dies legen nicht zuletzt die schon erwähnten Lach-Partituren von Antonia Baehr nahe, aber auch zum Beispiel die choreographischen Regelwerke von Jonathan Burrows⁵⁹, die Aufzeichnungen klassischer Avantgarde-Künstlerinnen wie Adrian Piper oder die Text, Bild, Bewegung und Raumgestaltung umfassenden Installationen William Kentridges⁶⁰.

⁵⁸ Genauerem Einblick in die Praxis der *Al Halqa* verdanke ich Andrea Geissler, die an einer Dissertation zur Affinität der öffentlichen Erzählpraktiken im arabischen Raum mit vergleichbaren europäischen Theaterphänomenen arbeitet.

⁵⁹ Vgl. Burrows (2010).

⁶⁰ Vgl. exemplarisch Kentridge (2018).

Zu denken wäre hier aber auch an die 269 Beispiele zeitgenössischer Musikmanuskripte umfassende Sammlung unterschiedlichster Formen der Notation durch John Cage und Alison Knowles in der von ihnen 1968 zusammengestellten Ausstellung "Notations", die durch einen umfangreichen Katalog begleitet wurde⁶¹. Die darin versammelten Partituren stammen entgegen der Ankündigung keineswegs nur von Komponisten (im landläufigen Sinne), sondern auch von Künstlern, die man zunächst eher Fluxus, der Performance Art, der Bildenden Kunst oder der Graphik zuordnen würde, was auch heißt, dass Cage/Knowles von Beginn an einen sehr weiten Begriff von Komposition zugrunde legen, die, wie es scheint, von ihnen als auf Skripten basierendes Prinzip aufgefasst wird, das die Künste ganz allgemein kennzeichnet. Dabei erscheinen die Skript-Varianten in einer Bandbreite, die von der abstrakt für sich stehenden Zeichnung, dem Score einer Performance und der Anweisung für eine Aktion bis zur klassischen Partitur eines Musikstücks reicht. Was die vorgestellten Auszüge verdeutlichen, ist dabei nicht zuletzt, dass das 20. Jahrhundert, vielleicht aufgrund der neuen Aufzeichnungstechniken, welche in ihm sukzessive frühere Funktionen der Notation und Archivierung übernehmen, mit einer Ablösung der Partitur vom rein instrumentellen Gebrauch einhergeht. Die Partitur vermag eigenständig zu werden, sich als Schriftbild der Bildenden Kunst anzunähern, eine variable Position im Verhältnis zu der von ihr umschriebenen Praktik einzunehmen, die pendeln kann zwischen einer traditionell kodierten und kodierenden Partitur auf der einen, einem der Logik des Bildes folgenden graphischen Ensemble auf der anderen Seite. Von der Transkription, Identifikation und Reproduktion wird sie, wie John Rajchman es formuliert, zu einem eigenen Aspekt des schöpferischen Aktes⁶². Zu beobachten ist dies etwa in den profilmischen ideographischen Notationen Sergej Eisensteins oder in der Aufgabe festgelegter Figuren und Posen bei Cunningham und Forsythe und im Einbezug äußerer Zonen des Spiels und Experimentierens, die die inneren Regeln verändern und die Chance neuer Möglichkeiten einführen. Was die Betrachtung des Umgangs mit Skripten in allen Bereichen hervortreten lässt, ist jene die Künstler aller Sparten verbindende Charakteristik, in ihrem jeweiligen Bereich, wie es Gilles Deleuze formuliert hat, „Rhythmiker“ zu sein.⁶³

Nicht zuletzt verweist die Wahrnehmung des Skripts an jedem vermeintlichen Werk auf dessen Entwerkung, auf die Veränderbarkeit und unauflösbare Mehrdeutigkeit ein und desselben Skripts sowie den zeit-räumlichen Aufschub der Bedeutung in seiner Realisierung. An den Werken tritt die Iterierbarkeit hervor, das, was jenseits aller konkreten Zusammenhänge eine Alterität der Vorstellung vor Augen führt, ihren Schriftcharakter, ihr Skript, als das, was sie trägt und von ihr bleibt.

⁶¹ Vgl. Cage (1969).

⁶² Rajchman (2008).

⁶³ Vgl. ders., 74.

Literatur

- Arntzen, Knut Ove (1994): A visual kind of dramaturgy (1994). In: *Theaterschrift*. 5/6. 274-276.
- Auslander, Peter (2006): The Performativity of Performance Documentation. In: *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 28/3. 1-10.
- Baehr, Antonia (2008): *Rire. Laugh. Lachen*. Dijon.
- Baehr, Antonia & Friends (2013): *ABECEDARIUM BESTIARIUM*. Portraits of affinities in animal metaphors, far festival des arts vivants. Nyon.
- Becker, Sabina / Hummel, Christine / Sander, Sander (Hg.) (2006): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart.
- Benjamin, Walter (1980a): Was ist das epische Theater? (1). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 519-531.
- Benjamin, Walter (1980b): Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 418-420.
- Birgfeld, Johannes (Hg.) (2018): *She She Pop*. Sich fremd werden. Drei Beiträge zu einer Poetik der Performance. Berlin.
- Brauneck, Manfred (1982): *Theater im 20. Jahrhundert*. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek b.H.
- Brauneck, Manfred (1988): *Klassiker der Schauspielregie*. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek b.H.
- Burrows, Johannes (2010): *A Choreographer's Handbook*. London / New York.
- Cage, John (1969): *Notations*. New York.
- Cassiers, Edith (2020): Redefining the Director's Book, How (Genetic Research of) Regiebücher Constructed the Director. In: *EASTAP Journal*. 2. 156-207.
- Derrida, Jacques (1988): Signatur, Ereignis, Kontext. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Übers. v. Günther R. Sigl. Wien. 291-314.
- Dreyse, Myriam / Malzacher, Florian (Hg.) (2007): *Experten des Alltags*. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin.
- De Saussure, Ferdinand (1962): *Cours de linguistique générale*. Paris.
- Féral, Josette (2003): *Ariane Mnouchkine & das Théâtre du soleil*. Berlin.
- Fischer-Lichte, Elisabeth (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.
- Fleig, Anne (2005): Marieluise Fleißer. Fegefeuer in Ingolstadt (1926). In: Benthien, Claudia / Stephan, Inge (Hg.): *Meisterwerke*. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Köln / Weimar / Wien. 110-132.
- Fleißer, Marieluise (1974): Fegefeuer in Ingolstadt. In: Rühle, Günther (Hg.): *Zeit und Theater*. Von der Republik zur Diktatur. Bd. 2: 1925–1933. Berlin. 105-153.
- Fleißer, Marieluise (2011): Das dramatische Empfinden bei den Frauen (1930). In: Langemeyer, Peter (Hg.): *Dramentheorie*. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart. 434-436.
- Forsythe, William (2003): *Improvisation Technologies*. A Tool for the Analytical Dance Eye. Ostfildern.
- Jäger, Ludwig (2002): Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Stanzek, Georg (Hg.): *Transkribieren*. Medien/Lektüre. München. 19-41.

- Jakobson, Roman (1974): Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen. In: Ders.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Übers. v. Regine Kuhn. Herausgegeben von Wolfgang Raible. Frankfurt a.M. / Berlin / Wien. 117-141.
- Kentridge, William (2018): *O Sentimental Machine*. Herausgegeben von Vinzenz Brinkmann und Kristin Schrader. Frankfurt a.M. / Bielefeld / Berlin.
- Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld.
- Knowles, Ric (2014): *How theatre means*. New York.
- Lacan, Jacques (1966): L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. In: Ders. (Hg.): *Écrits I*. Paris. 249-289.
- Langemeyer, Peter (Hg.) (2011): *Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.
- Lehmann, Hans-Thies (2013): *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin.
- Liepsch, Elisa / Warner, Julian / Pees, Matthias (Hg.) (2018): *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld.
- Mbembe, Achille (2001): *On the Postcolony*. Berkeley.
- Mbembe, Achille (2014): *Kritik der schwarzen Vernunft*. Berlin.
- Mignolo, Walter D. (2019): *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Wien.
- Müller, Heiner (1974): Der Lohndrucker. In: Ders.: *Geschichten aus der Produktion 1*. Berlin. 15-44.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2007): (Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion. In: *Forum Modernes Theater*. 22 (2). 141-151.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2012): Die post-performative Wende. In: *Theater Heute*. 12. 47-50.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2019): Gegenwehr des Menschlichen. Zur Politik der skriptbasierten Performances des Nature Theater of Oklahoma. In: Malzacher, Florian (Hg.): *Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma*. Berlin. 147-159.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2020): Skript-basiertes Theater. In: Schäfer, Martin Jörg / Nissen-Rizvani, Karin (Hg.): *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*. Berlin. 77-97.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2021): *Vom Kinder-Glauben. Theater nach Hofmann&Lindholm*. Berlin.
- Nancy, Jean-Luc (1986): *La communauté désœuvrée*. Paris.
- Nancy, Jean-Luc (2001): *La communauté affrontée*. Paris.
- N.N. (1987): Nachbemerkung. In: *Spectaculum. Theaterstücke von Frauen*. Frankfurt a.M. 409 f.
- Pfister, Manfred (1982): *Das Drama*. 3. Auflage. München.
- Rajchman, John (2008): Die Kunst der Notation. In: Amelunxen, Hubertus von / Appelt, Dieter / Weibel, Peter (Hg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*. Berlin / Karlsruhe. 68-77.
- Reich-Ranicki, Marcel (2004): *Der Kanon. Die Dramen und ihre Autoren*. Frankfurt a.M. / Leipzig.
- Rothmann, Kurt (1978): *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart.
- Rühle, Günther (1974): Marieluise Fleißer. Fegefeuer in Ingolstadt. In: Ders. (Hg.): *Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur. Bd. 2: 1925–1933*. Berlin. 777-780.
- Schechner, Richard (2003): *Performance Theory*. New York. 66-111.
- Schilling, Ella: *Echtheit. Überlegungen entlang des Skripts von „Drei Schwestern“ (Susanne Kennedy)*. (Unveröffentlichte Hausarbeit zur Ringvorlesung "Realities of the Scripted").

- Spivak, Gayatri C. (1999): *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present*. Cambridge.
- Staehele, Ulrich (Hg.) (1973): *Theorie des Dramas*. Stuttgart.
- Szondi, Peter (1956): *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.
- Weigel, Helene (2000): „Unerbittlich das Richtige zeigend“. *Helene Weigel (1900–1971)*. Herausgegeben von Helga Gutsche. Berlin (=Stiftung Archiv der Akademie der Künste).
- Wilke, Judith (Hg.) (2000): *Helene Weigel 100. Das Brecht-Jahrbuch 25*. Madison.
- Wirth, Andrzej (2013): *Flucht nach vorn*. Leipzig.
- Wizisla, Erdmut (2012): „ich lerne: gläser + taschen spülen“. *Bertolt Brecht, Helene Weigel Briefe 1923–1956*. Berlin.