

LEHRE

Essays und Reden (Auswahl)

1. **Ways to act before writing.**
Conférence Internationale: L'action d'Art, Universität Balamand
2. **Die Notwendigkeit von Kunst.**
Jubiläumsrede Akademie Schloss Solitude, Stuttgart
3. **Herausforderungen der historischen Situation an den heutigen Autor.**
Universität der Künste, Berlin
4. **Für ein Wissen der anderen – im Ausdruck der Kunst.**
Hybrid Plattform, Berlin
5. **Illegale Helfer.**
Rede zur Preisverleihung des Robert Geisendörfer Preis 2016
6. **To diverge with self confidence – Teaching Art – Art Teaching.**
Akademie Schloss Solitude, Stuttgart
7. **Die Welt abhören**
Hörspielkonferenz Wien, St. Pölten
8. **Das genuin Politische in der Dramatischen Kunst.**
Maxim Gorki Theater

Maxi Obexer

**Ways to act before - and by the act of writing
a dramatic work**

What political and esthetic reflections should be undertaken before we write a drama.

**I. Acts by people - acts by words and their meaning for the
dramatic art of writing**

By naming some of the essentials of a drama: the action of a drama (storyline), the acts and the actions undertaken by the characters, you can immediately see how central this term is for the dramatic art.

Not only it leads to the main estetical means and to the practical guidelines for constructing a drama, but also to philosophical and political thinking.

The act - back then was considered as a central way to structure a drama - and to have an instrument in dealing with space and time. As only by creating a new act, you really could switch from morning into evening, from an internal space into an open space, change from being in a house into a space somewhere outside.

Time and space could not be cut or fragmented (if you think of the drama in five acts by William Shakespeare: Mcbeth)

You had to implement very precisely the time passing into the text: into the story, into the dialogs. Every hour, every little time leap you had to install on both sides: on the perspective of the characters, and on the perspective of the audience.

As with the the time, you had to work with the space - and changing it would mean that you had to change the whole stage design.

The act belonged to a time before the movie could do it much better and easier.

Today, as we work less naturalistically, the act has been replaced by the scene. Which is more fluend, and which also shows that we barely work with this huge construction of time and space any more. Another classical topos is the **action** of a drama, the whole storyline - if there is one.

All manuals for writing a drama are taking the action of a drama as a basis.

It is interesting that nowadays - as dramatians rarely work with classical plots anymore, the manuals for how to write a drama are now used for film scripts.

What still strikes me in terms of the action is: **What causes an action?**

When - and why does an action start?

Considering, that an action is something that changes the situation - or that is want to be changed: **What moves people into action? - In other words: what forces us to act - and what realities stay behind.**

What makes it fundamental for the dramatic art itself?

First

II. Ther's a conflict in between

Quoting Heiner Müller:

"I only believe in conflict. Otherwise I'm not believing anything."

The center of a drama is the conflict - a dramatic writer is mainly focused on conflicts - unsolvable, deep, hurting, damaging - generally speaking: it's our job to reveal the conflicts underneath peoples acting - showing, how we are struggling, fighting against them, or, by trying to hide them, to flee them, by trying to find a way out - making it worse or deeper.

We stop being good dramatists when we show the audience the way out. (This is what I would consider the main difference between political writing - and making politics.)

I'm talking about the most deep and constant conflict between the individual and the society. One can say the western european theatre was all about this topic: the defence of the individual against all different ways of submitting and controlling it by political, ideological and economical systems.

And in terms of defending the individual: it also must include the critical impact of how we conceive nowadays the "individual".

Second

By writing these individuals while they're into their actions, we switch into two perspectives: the perspective of the person who acts, and our own perspective, by looking at this person. With the blind spot in between: We don't know the person interly, we can only see what she is doing. Nor does the person herself entirely know all aspects of her decisions; she does not know the consequences, nor the causes. Just this: It will be changing the situation - maybe even the reality.

What does such an act include?

Does it also include words? Words that had been said?

I think dramatic art is all about words - as being acts who constitute and change situations, relations and relationships, with consequences on personal, social, political and historical levels.

Third

While we show and create people in their action - (and of course it is all about us) - by letting them face insolvable conflicts, letting them take radical decisions, which are making it worse, we start an open debate with the audience.

Dramatic art is by its origin directly communicating with its audience. Nevertheless wheater we work with an open structure - or a close drama, which shows up as a fictional universe by itself, there always will be a debate with the people in the audience. It is part of the language, language is imprinted by being spoken on stage - and by having this hidden or open talk with the audience.

III.

At this point I'm leaving the general aspects, by taking position for a theater understood as an art that responds to the present time, which always is in a changing state, moving backwards and forward coincidentally. By taking position for a theater which is offering to the society to look at our conflicts and what they are made of. And this seem to me one of the most important points: A theater that is critically aware of our current concepts, our narratives, our political and ecomomical systems - critically aware of our own knowledge - which is of course connected to our history. I think to

reflect our knowledge as historical - and never neutral, should be a crucial task for the dramatic art of today.

(Maybe I'm still generalizing - it is my personal opinion as a dramatist and writer - and because I find it generally important, I also created an institute.)

This corresponds strongly to what we are constantly facing, or what we constantly are fighting against - the attempts by powerful systems to gain the hegemony of opinion and perception, by their trying to make us believe what they want us to believe. By their continuing strong attempts to cover realities by building others. In this sense I'd consider that there's nothing more important than to reveal the hidden realities and those which are intentionally kept invisible.

And in order to do so, we also have to be critically aware of our own dramatic tools and forms, to question their inherent concepts, or their hegemony of structural laws - against those who are kept invisible.

What does that mean?

Among the dramatic art there's still a belief in literary rules about how to write a drama, which are still conceived as natural laws.

Beginning with Aristotle - a remarkable number of philosophers have elaborated "the natural law" or the "universal" laws of what is needed for the drama. Also the meaning of the dramatic art was - and still is considered as universal, natural, even though the 'universal definitions' get changed by any philosopher and theorist. Any of them, in any century, defines their own

universal and natural meaning of the dramatic art. And poses some rules.

Actually: There's nothing to say against the rules itself. All of them are smart as they reflect deeply what belongs to this art: the importance of time and space.

But none of the philosophers considers them as historical, belonging to - and being generated by their needs and demands of their time.

But dramatic structures that once were useful - can today be problematic.

The dialog-drama or the so called "well-made-drama" for example follows a very strong economic principle in its structure in order to approach the highest level of compression: there are (for economical reasons) only a few characters - assuming, that they would represent the whole society, and mostly shown in private space. Assuming again that the private is political as well. Mostly we have a typical relationship and a family. One can also say: it copies the perfect capitalistic system. I wouldn't go so far. But I would admit that the pattern of this form invites you to enter stereotypes or presumptions into the text even without wanting to. The concept of the individual, the concept of the family, of a man and of a woman, the concept of representation - of representing the whole society: which one? - we are living in multi cultural or highly diverse societies. We cannot assume anymore to represent the whole society by creating a male and a female figure, called Sven and Hildegard.

One can also ask: What are we missing by using the dominant dramatic form?

What gets hidden by it?

IV.

How? How can we be in this art when we doubt their forms?

There are few answers to this.

By constantly asking openly and onestly: what should the dramatic art mean for us in our time? - By asking: What meaning did this art have in its beginning - before we rarely had any dominating structural forms and laws?

My way goes back to archeology - to the greek teatre, to the ruins left for us to understand the very simple meaning: to bring up the conflicts with a public audience in a very basic, but well elaboradet artificial frame of architecture and language. With complex narratives, a relevant issue, single characters in dialogues, in scenes, and at the same time connected with the open stage, with the choir and with the audience. The social correlation is always there, visible and noticable. Its the same with the past - which is always present, narrarated in a variety of epic ways, like the poem, the report, the elegy, the prophecy.

I stop here. It's not because to copying or bringing back the ancient forms into into the present. But to open the field again. Compared to this richness of these ruins - offering you a multitude of expressive forms - one can see that our common forms are quite reduced. And hiding others as well.

And that might be the first thing I have to be aware of: by not reducing the material through a given form.

How can we act before writing?

We have to keep - or to regain an open relationship towards what we are showing, expressing, towards what we talking about, I call it the material. I think we have to be careful by reading the texture of the material, its own, deep reality.

It means that we have to find a way to let it speak on its own - to find a way to its own fabric, its own questions, maybe its own laws.

There is an iron proverb in literature saying: the form must eat the content. I started to doubt this concept. Which more and more seems to me a way of submitting - surpressing the content through the aim of the writer.

Why not leave the space open towards the material and the dramatic form?

One of my recent plays "Illegal helpers" is about people who help illegal immigrants, if necessary also despite laws that criminalize such assistance. It is about people who's work is invisible, hidden, and which is at the same time a political protest against national laws.

I know there are a lot of those who in their silent protest also show humanity towards those who got criminalized. There's another hidden moment in it: the role of the civil society barely get mentioned by the media when we talk about the so called refugee crisis.

I think it is obvious that it had to be a documentary: I would never allow myself to fictionalize them. Why should I. By presenting them - or letting present themselves, they give as a multitude of different ways to operate in this field, they give us

deep insights in this hidden world, about their different motives, about their failures, their pride, their battles and fights. It's a huge richness that appears - also due to the fact that they're all from different ages, professions, and social ranks.

There was another reason for me to document them, portray them: the conflict here is not in them - it is above them. With national laws that criminalize help - against universal human rights.

Among them there is one fictional figure: why? He is one of us: hesitating, disrupted by the gap between his moral attitude and his not acting. With him we enter in our own monologues - and there's nothing documentary about. It's the personal conflict in himself.

There's another important reason for the fictional figure: with him I introduce the sort of the ancient choir: although he is alone, he is the bridge between the audience and the scene, by bringing us into the scene too. In order that we would not stare at the heroes, but being involved.

I believe I can let the material speak for itself before 'I write it down' - when I'm carefully listening to it. It will offer me its own universe if I'm able to follow into its complexity and the questions they come out from it.

In this way the material expresses itself in diverse forms - just for this reason there can be no dogma in art.

In another work "the ghostship" I've chosen a high fictional form - you easily could make a Hollywood-Movie out of it. It's the perfect 'well-made-play', although it is based on a true story.

It is about a ship that went down quite close to the Sicilian coasts, with 283 casualties, refugees from Pakistan and Sri Lanka.

The ship was denied by the Italian government, they pretended that it never existed, calling it "The ghostship". When I did my research in that village where fishermen had found parts of the dead bodies in their nets. I thought, it would be difficult for them to speak to me.

But I was wrong. They all wanted to talk. Frenetically, a lot of bullshit. And what they were telling me showed mostly that they had hardly thought for one moment on those who had lost their lives. No one would dare to get closer. They all were talking in terms of still hiding what had happened. Creating a big silence. There was no way for me to do a documentary: there was nothing to document on the surface. The conflict was in all of them, personally and politically hidden. The only way was for me to fictionalize them, by sharpening and exaggerating their language - in order that the words said by them would raise up the big silence underneath. From where I hope the dead could be heard.

V. Words that act

- In particular the political drama has always been the innovative drama as well, as, by being aware that the form is inherently political, the consequence is that it always needs to find new adequate forms. There's one strong development among the current political drama, by showing and expressing people who act by talking, by using words, sentences, phrases. By self-constructing them about language and terms. And by creating realities - by words. Even if they start as a lie - by neglecting reality, after a while the lie becomes reality, and creates the future.

Last summer when the word "refugee crisis" came up - no one could tell you exactly what the crisis was. The "refugee crisis" became reality even without being real. It stroke me to see how strongly words dominate our view at the present. How do they dominate us. Also: who determines these? What lurks behind the words?

For me it was the reason for the action "What crisis, what fears, what borders",

with posters that were spread to the northern region of Italy, from the Border - called Brenner, to Rovereto, and with statements collected from writers, activists, by everyone who wanted to contribute.

Again, I was reminded at the very old form of public political art: the manifesto.

Maxi Obexer

Die Notwendigkeit von Kunst

Vortrag zum 20jährigen Jubiläum der Akademie Schloss Solitude am 3. Juli 2010

Über die Notwendigkeit von Kunst zu sprechen, dürfte kein Problem sein, dachte ich, das müsste ungefähr so einfach sein, wie Gott zu erklären.

Dass es Ihnen, Herr Joly, und der Akademie weniger um statistische Erhebungen gehen sollte, die den wirtschaftlichen Faktor von Kunst in der Tourismusbranche nachweisen, oder darum, wie Kunst ganze Städte attraktiv macht oder „sexier“, konnte ich annehmen.

Eine Notwendigkeit von Kunst lässt sich unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten leicht belegen.

Eine Notwendigkeit von Kunst im Leben auszumachen ist schwieriger. Aber etwas, das notwendig ist, würde sich schon finden lassen.

Schließlich hatte ich bis dahin selbst nicht ernsthaft daran gedacht, dass ich mich mit der Kunst zeitlebens mit etwas Unnützem abgeben würde.

Nein, insgeheim gab es keinen Zweifel daran, dass die Kunst zu etwas nütze sei.

Doch etwas hat sich verändert: je länger ich dieses Wort ansah, umso mehr verwandelte es sich unter meinem Blick: ja, ein ganz anderer Geist gab sich zu erkennen, er sah mich an und ich ihn, und je tiefer wir uns in die Augen sahen, umso befremdlicher wurde die Angelegenheit.

Nach dieser Begegnung kann ich Ihnen sagen: wir sind uns nicht grün geworden.

Kunst – und notwendig.

Notwendig wie das Gold und wie das Rohöl?

Notwendig wie das Wasser?

Notwendig wie das Brot?

Notwendig wie das Fleisch - wie Rindfleisch oder Schweinefleisch, mit denen wir täglich Milliardenmal unsere Mäuler stopfen?

Stellen Sie sich die Kunst vor, wäre Sie so notwendig wie Geflügel.

Sie ist es nicht.

Kunst ist ebenso wenig notwendig, wie Sex nicht notwendig ist.

Außer, man pflanzt sich fort.

Wie Sie wissen, verbietet die katholische Kirche eine Sexualität, die nicht der Fortpflanzung dient. Auch das Lachen sollte einst

verboten sein, als etwas, das dem Nützlichen nicht dienbar gemacht werden kann.

Man wusste immerhin um die Macht des Unnützen.

Die Kunst *muss* nicht sein, der Fußball *muss* auch nicht sein, auch der Mond *muss* nicht sein, nicht einmal die Liebe *muss* sein.

Kunst lässt sich nicht einmal sicher auf einen sinnvollen Gebrauch stützen.

Eher noch im Gegenteil. Wie sie wissen, wird Dingen, deren Zweck sich nicht gleich erkennen lässt, gerne unterstellt, dass es sich dann wohl um Kunst handeln müsse.

Vor kurzem fiel in der gemeinsamen Büroküche der Strahler aus, der an der Wand hing. Jemand, der ihn sich daraufhin angesehen hatte, vergaß hinterher, ihn mit der weißen blechernen Abdeckung wieder zu verschließen. Obwohl er seinen Dienst nicht mehr tat, blieb er einfach an der Wand hängen.

Und etwas geschah: seit sich dieses Gerät nicht mehr gebrauchen lässt, fängt es die Blicke der Hereinkommenden; es wird zum ersten Mal überhaupt beachtet, und eine eigene Würde geht von diesen vier kaputten roten Röhren in ihrem weißen Blechrahmen aus.

Was war geschehen?

Eigentlich war nur die Abdeckplatte heruntergenommen und aus Nachlässigkeit nicht wieder angebracht worden.

Neben der Abdeckplatte war es die Funktion, die weggebrochen war. Der Strahler war freigelegt worden, das war geschehen.

Plötzlich wurden noch ganz andere Realitäten an ihm sichtbar, auch die, die er in diesem Raum einnahm, an dieser Wand und mit diesen Menschen, die ihn zuerst gebrauchten, und erst nach seinem Gebrauch wahrnahmen.

Kinder sehen sich manchmal alltägliche Gegenstände so an, wie wir uns gewöhnlich die Kunst ansehen, ohne Annahme von dem, was es ist und was es sein könnte, während wir sonst oft nur nach dem Knopf suchen, mit dem wir etwas bedienen können.

Wie leicht verschwindet unter unseren Augen der Gegenstand in der Funktion.

Was aber hat es mit Kunst zu tun, wenn ein Gegenstand nicht mehr gebraucht wird?

Wenn er von seinen Funktionen freigesetzt, nicht einem neuen Gebrauch zugeführt wird und dabei ganz nutzlos auf sich und auf seine Realitäten zurückkommen kann?

Vor einiger Zeit wurde in Berlin die Biennale eröffnet, ich saß zufällig am Oranienplatz und beobachtete die Menschenschlange, die

sich vor dem Gebäude gebildet hatte.

Zum ersten Mal sah ich dort überhaupt ein Gebäude. Unzählige Mal war ich daran vorbeigefahren, ich hatte es nie bemerkt.

Die Scheiben im Parterre waren vom Discounter Real zugeklebt gewesen, und als schließlich auch noch Real ausgezogen war, war es hinter Plakatwänden verschwunden.

Jetzt, da es frei und halb entkernt dastand, gab sich ein großes, stattliches Kaufhausgebäude zu erkennen. Es war, wie ich dann herausfand, von Wertheim.

Niemand hatte davon etwas gewusst, niemand die Schönheit dieses Gebäudes je gesehen.

Bald hielt die Schlange der Besucher Einzug, von unten konnte man sehen, wie sie sich in den vier Etagen verteilte und von dort aus herunterschaute, auf den Platz und auf jene, die draußen waren und auf das Gebäude sahen.

Mit der neuen Realität dieses Gebäudes war auch die Realität eines öffentlichen Platzes entstanden, der bis dahin mehr für den schnellen Durchzug genutzt worden war.

Ein solcher Vorgang ist nicht ungewöhnlich, bemerkenswert aber ist, wie ein Gebäude dadurch, dass man es *nur* gebrauchte, ausgelöscht war. Und wie der nackte Anblick darauf, aber auch das scheue Betreten der Räume durch die Besucher und ihr vorsichtiges Umsehen dem Gebäude seine eigene Wirklichkeit zurückgebracht hat.

Ja, was hat das mit der Kunst zu tun?

Kunst steht außerhalb des Gebrauchs, weil sie sich nicht gebrauchen lässt.

Und nur das befähigt sie, die anderen Wirklichkeiten zu befragen, darunter die, die sich nicht von uns einsetzen und gebrauchen lassen.

Wäre Kunst notwendig, würde man sie gebrauchen können, man würde sie nutzbar machen können, einem Programm für Effizienzsteigerung unterwerfen, man würde sie konsumieren können und bald würde man einfach vergessen, was sie einmal war.

Nur *lässt* Kunst sich nicht gebrauchen.

Nicht, weil sie eine Widerstandsbewegung ist.

Ein Widerstand formuliert die Kunst nur durch sich selbst und durch ihre eigene Potenzialität.

Was nicht heißt, dass die Kunst nicht doch auch benutzt und eingesetzt wird.

So, wie etwa die Angst benutzt und eingesetzt wird.

Nur die Angst nimmt zu und wird größer und größer, wird sie benutzt und eingesetzt.

Die Kunst aber, setzt man sie nutzbringend ein, wird kleiner und kleiner und hört am Ende auf zu sein.

Die Kunst schöpft aus dem Freien. Angst schöpft aus dem Unfreien.

Ich kenne keinen Künstler, der Kunst macht aus Angst oder aus Ängstlichkeit.

Zwar kann Kunst auch Angst machen, aber Angst macht keine Kunst. Angst macht die Kunst höchstens fertig.

Wenn dieselbe Angst, oder auch die noch untertänigere Ängstlichkeit über die Kunst regiert, dann herrschen sehr schwache Potenzen über eine sehr große; dann herrschen Sachzwänge, beschworen wie Naturgesetze, Pragmatismus und das Prinzip der Notwendigkeit, das mit einer freien Potenz wie der Kunst einfach nichts anzufangen weiß.

Dann aber hört die Kunst auf zu sein.

Wenn Kunst ist, was sie sein kann, dann ist sie die direkteste Entgegensetzung gegen das Prinzip des Notwendigen.

Die Kunst hat es dann nicht nötig, dass wir sie nur gebrauchen.

Und dann haben auch wir es nicht nötig.

Dann nämlich sind wir überwunden.

Schließlich geht es um die Frage:

Wie dürftig ist das Notwendige?

Und wie sehr nötigt es uns?

Verwendbar ist am besten nur etwas, das dafür geschaffen wurde, verwendet zu werden.

Was aber nicht aus Wert- und Verwertungszusammenhängen hervorgegangen ist, hört auf zu sein, stellt man es in den knappen Kontext des für uns Nützlichen und Brauchbaren.

Denken Sie an die Liebe, die, so sagt Erich Fried, von sich sagt: es ist, was es ist, es ist die Liebe. Und wie schnell ist sie zu Ende, wenn anstelle von geliebt *nur* gebraucht wird.

Auch wir gehen schließlich nicht aus Notwendigkeiten hervor.

Das Prinzip des Notwendigen, auf das sich die Glitzerwelt der Waren und Wunschproduktion fortwährend stützt, ist sich selbst nie genug. Es vermehrt sich im gleichen Maße, wie es alles auf sich und sein Prinzip reduziert.

Was vielleicht einmal frei war, ist jetzt notwendig und hat seinen Preis.

Wir sind immer dichter und lückenloser von einem System der Notwendigkeit umstellt.

Langsam scheint in unserer Welt alles notwendig zu werden, selbst

der Sex wird, denke ich an die vielen Viagra- und Penisverlängerungsangebote in meinem Emailaccount, immer notwendiger. Und schon spricht man nicht mehr von Lust, sondern von einer Bedürfnisbefriedigung.

Lieben wir die Dinge, die notwendig sind?

Ich denke ja. Ich denke, dass wir diese Dinge auch lieben.

Auch ich bin schon mit meinem Handy ins Bett gegangen.

Wir lieben sie um ihren Gebrauch. Wir lieben sie, indem wir sie brauchen, nicht immer, weil wir sie brauchen. Aber weil sie uns glauben lassen, dass wir sie brauchen.

Das Eigentümliche an diesen Dingen ist, dass sie nicht über uns hinausführen.

Nicht von uns wegführen.

Wir sind Endverbraucher für sie und wer weiß, womöglich auch für uns.

Und an das Wort „Endverbraucher“ hätten wir uns nie gewöhnen dürfen.

Wenn ich sage, die Dinge führen nur wieder auf uns zurück, dann ist es auch die Frage: welcher Mensch kommt da wieder zu mir zurück, welches menschliche Wesen landet da wieder bei mir?

Welches Bild vom Menschen wirft uns die Notwendigkeitsmaschine des Marktes von uns zurück?

Eines, das sich nicht mehr in den Wald wagt ohne Naturinterpretationskurs?

Auf einem Esprit-Poster wird eine junge Frau gezeigt, die mit ihrem Baby, das ihr halbtot über dem Arm hängt, einem Kaufhaus entgegeneilt, um es noch kurz vor Schluss hineinzuschaffen.

Wichtiger als das Kind zu ernähren ist es, noch rechtzeitig zum Shoppen zu kommen.

Mercedes Benz nennt sein neues Flügel-Tür-Auto „Erdgeschoss“.

Die Deutsche Post wirbt für ihr Versicherungs-Wesen mit Eigenschaftswörtern, aus denen überall das **Ich** fett herausgestochen ist. Das liest sich dann so:

freundschaftli**ICH** - planmäß**ICH** - günst**ICH** - unabhäng**ICH**,
einträgl**ICH**, umfangre**ICH** - top Prozent**ICH**, einzigart**ICH**.

Es ist ein Ich, das kein Du kennt, ein Ich ohne Mensch und ohne Menschen, ein Ich ohne alles.

Man kann auch fragen: welches Monster von einem Menschen wird mir von den Plakatwänden zurückreflektiert?

Eines, das mich glatt über den Haufen fährt, wenn ich es nicht schnell genug über die Straße schaffe.

Können wir so ein Monster lieben?
Oder geht es darum gar nicht?
Geht es nur um den Gebrauch?
Können wir ein solches Monster gebrauchen?
Oder sind wir es, die hier gebraucht werden?
Ja, wer gebraucht hier wen?
Gebrauchen die Dinge uns?
Haben die Dinge uns nötiger als wir sie?

„Vielleicht“, so heißt es in einem Stück von René Pollesch zur Wirtschafts- und Finanzkrise, "vielleicht sind wir endlich befreit, von den Dingen die wir lieben.“

Wenn ich von den Dingen gebraucht werde, während ich denke, die Dinge sind in meinem Gebrauch, dann sind es nicht nur die Dinge, dann bin vor allem ich es, die sich wieder freisetzen muss. Die sich immer wieder neu freisetzen muss.
Freisetzen von einem Gebrauch, der mir nichts entgegensetzen kann.
Der mich nicht von mir wegführt.
Der mich nicht dazu bringt, mich verlassen zu können.
Der mich mit einer leeren Ich-Behauptung zusammenwirft.

Freisetzen kann mich die Kunst, weil sie mir etwas entgegensetzen kann.
Und sie kann es in dem Maße, in dem ich bereit bin, ihr zu begegnen.
In dem Maße, in dem ich bereit bin, mich zu verlassen.

Schließlich geht um die Frage, wonach wir uns orientieren wollen.

Lassen Sie mich eine Anekdote erzählen, die ich bei David Foster Wallace entdeckt habe: Zwei junge Fische begegnen einem älteren Fisch, der in entgegen gesetzter Richtung vorbeikommt. „Hey Jungs“, fragt er die beiden. „Wie ist das Wasser?“
Die beiden Fische schwimmen weiter ohne zu antworten. Eine Zeitlang später fragt der eine den anderen: „Was denn für ein Wasser?“

Man kann auch fragen:
Wollen wir uns orientieren – oder wollen wir uns nur zurechtfinden?
Wollen wir uns zurechtfinden im beschränkten Raum von Gebrauchsanleitungen und Verwertungssystemen?
Oder wollen wir, bevor wir wieder abgehen ins Ungewisse, aus dem wir gekommen sind,
etwas von dem zu begreifen, was wichtig ist zu begreifen, vom Leben, von dieser Welt, von dem, was um uns ist? Was zählt? Und was ist wichtig?

Die wichtigsten Fragen beantwortet am besten die Kunst.

Dazu eine kleine Geschichte aus der Natur:

Vor einiger Zeit befand ich mich mitten in einem mir sehr vertrauten Gebirge, in dem plötzlich dichter Nebel aufzog. In Sekundenschnelle war die Landschaft dicht, was kurz vorher noch klar in der Gegend gestanden hatte, eine einzelne Lärche oder eine Scheune, war noch als weit entfernter Schatten auszumachen. Die Gegend, die ich kannte, sie war weg, verschwunden. Ich sah mich an einem mir vollkommen fremden Ort, es hätte auch auf dem Mond sein können.

Ich drehte mich in alle Richtungen, ich war ohne jede Orientierung. So stand ich eine Weile da, wissend, dass es bald Abend und dunkel werden würde. Ich musste mich langsam in Bewegung setzen, wohin auch immer.

Ich ging also los. Ließ mich gehen, wohin mich mein Körper trug. Es mag seltsam klingen, wenn ich sage, dass ich mein Wissen aufgab und darauf verzichtete, meinen Kopf wie einen Leuchtturm in die Gegend zu halten. Er beugte sich eher nach unten, auf die Füße gerichtet, die die Schritte taten. Ich wurde sehr leise mit mir. Etwa anderthalb Stunden ging ich still und leise durch den Nebel. Bis ich plötzlich gegen einen Zaunpfahl stieß.

Es war auf den Zentimeter genau die Stelle, zu der ich hinkommen musste. Der Zaunpfahl markierte den ersten Pfosten einer Markierung, an der entlang ich sicher nach unten kommen würde. Wenn ich sage, dass ich mein Wissen aufgab, so stimmt das nicht ganz.

Was ich aufgab war, mich auf ein abgestecktes Koordinatenwissen zu fixieren, und stattdessen dieses andere, nicht ganz bewusste, nicht ganz kontrollierbare, nicht ganz abschließbare Wissen meines Körpers zu nutzen, das sich aus vielen unbewussten Feldern zusammen bildet.

Sie werden fragen, was das mit Kunst zu tun hat.

Die Kunst befragt diese anderen Realitäten und sie geht zugleich aus ihnen hervor.

Sie schöpft aus einem Wissen, in dem Wirklichkeiten wirken und wirksam sind, bevor, oder auch nachdem sie eingeteilt, geordnet, sortiert, spezialisiert, abgepackt, voneinander ferngehalten und in Schach gehalten, abgeschlossen und zur Disziplin ernannt sind. Aus einem Wissen jenseits des Erfassten und Kontrollierten.

Nur so ist es möglich, dass wir in der Kunst, indem sie uns von uns wegführt, zu uns kommen.

Nur so ist es möglich, dass ich in der Kunst auf ein Menschenbild treffe, das mich woandershin führt, um mich gleichzeitig zu mir zu bringen.

Nur in der Kunst können wir die Welt verlassen, um wieder auf sie zu stoßen.

Die Kunst birgt die Idee von einem freieren Leben, dieser Satz, Herr Joly, der ist nicht von mir, sondern von Ihnen. Und dieser Satz ist auch das Wissen dieses Hauses, und ich habe ihn mitgenommen und immer dann, wenn ich das Gefühl habe, es wird gerade vergessen, was die Kunst vermag, dann erinnere ich mich daran und vertrau ihm, weil ich weiß, dass er wahr ist.

UDK 27.04.09

Herausforderungen der historischen Situation an den heutigen Autor

Herausforderungen suggerieren, dass der Autor – oder die Autorin (ich verwende im Folgenden den männlichen Singular im Sinne einer theoretischen Abstraktion), jemand ist, der sich hauptsächlich mit dem gegenwärtigen Zustand unserer Zeit und Wirklichkeit auseinandersetzt, und sie - reflektierend, analysierend, kritisierend -, zum Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens macht.

Er wird dann herausgefordert sein, wenn er beginnt, die gegenwärtige Situation in ihren Verletzungen zu sehen, ihren Krankheiten und Unerlöstheiten, und Gründe dafür ausmachen kann. Wenn er zu ihren Fragen findet, um zu ihren Ansprüchen zurückzukehren.

Die Zeit als Herausforderung zu erfahren, heißt meines Erachtens vor allem, ihren Veränderungsbedarf zu verstehen.

Und dies bedeutet, gegen die Selbstverständlichkeit des Gegebenen zu opponieren. Er muss kein Widerstandskämpfer sein, um damit automatisch politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen zu widersprechen.

Was ich damit sagen möchte ist: im Begriff der Herausforderung steckt bereits eine politische Entscheidung des Autors, die durchaus nicht selbstverständlich ist.

Im Feuilleton wird Eigenständigkeit als selbstredend angenommen – und zuweilen ebenso selbstverständlich angegriffen, wenn Meinungshoheiten in Zweifel geraten.

Bei Preisvergaben, besonders, wenn es sich um das Alterswerk eines Autors handelt, wird häufig dessen Unbestechlichkeit gekürt. Verschwiegen werden dabei die Bestechlichkeiten, gerne auch angeboten von denselben, die in ihrer Rede die Unbestechlichkeit feiern. Man sollte die Bestechlichkeiten nennen, wie sie mit der Umarmung von politisch Mächtigen einhergehen, ebenso wie mancher Erfolg aufgrund solcher Umarmung – um nur eine solcher Versuchungen in aller Verkürztheit zu nennen.

Ein Kontext wie dieser hier unterstützt in der Regel den Autor als die Gesellschaft reflektierender, kritischer, gegebenenfalls auch als unbequemer Zeitgenosse, der an das Veränderungs- und Erneuerungspotential einer Gesellschaft appelliert.

Diese Einstellung ehrt jene Autoren, die genau das in Anspruch nehmen, und ich würde sie als erste Herausforderung nennen: nämlich, herauszufordern, gedanklich, künstlerisch, sprachlich. Solange wir uns ernst nehmen, und ernst genommen wollen sein, sollten wir den widerständigen Geist wach halten. Als wichtige Kraft, die von der Gesellschaft gebraucht wird – und nicht, wie es uns manchmal nachgesagt wird, als Selbstverwirklicher.

Doch handelt der Autor nicht eigengesetzlich, er steht nicht allein wie ein Hase im freien Feld. Wir hören es ungern, doch auch er ist marktreflexiv. Er lebt nicht außerhalb der Gesellschaft und schaut auf ahistorischem Boden in sie hinein, sondern geht aus ihr hervor. Wenn nach seinen Herausforderungen gefragt wird, dann müssen auch wir uns fragen, was es uns wert ist, von Autoren oder anderen Künstlern herausgefordert zu werden.

Und wünschen wir es, so muss es verteidigt werden, nicht nur von den Autoren, ähnlich, wie wir uns und wie sich jede Generation fragen muss, wie viel uns die Freiheit wert ist. Wie steht es mit unserer Bereitschaft zum Widerspruch, ihn zu formulieren, und ihn zu empfangen. Beides hängt miteinander zusammen.

Jemand, der die Materialität der Zeit, wie sie schlägt und atmet, jammert und leidet, lügt und verschweigt, in die Materialität seiner Sprache und seines Textes übernehmen will, dem wird ein neuer, noch unbekannter Ausdruck eingeschrieben sein. Nicht nur die Geschichte wird neu sein, sondern auch die Form, in der etwas erzählt und dargestellt wird. Unweigerlich stößt er damit auf einen Konflikt, der sich zwischen Konvention und Erneuerung abspielt. Und dieser wird nicht allein von den Autoren ausgetragen und entschieden, sondern von uns allen.

Im Folgenden möchte ich mich hauptsächlich auf Theaterautoren beziehen. Da ich selbst fürs Theater schreibe, fühle ich mich ihnen am engsten verbunden. Sie sind mit dem, was sie an der gewärtigen Zeit und Wirklichkeit herausfordert, existentiell auf jene angewiesen, die die Überzeugung mitbringen, dass man sich herausgefordert wissen sollte.

Mehr als in allen anderen Kunsträumen, erfährt der Theatertext erst im öffentlichen Raum und im Gegenüber mit einem Publikum seine Lebenskraft; bis es dahin kommt, durchläuft er viele, die entscheiden, und manchmal ist es ein einziger, der bis zuletzt für die Kraft und Stärke eines Theatertextes bürgt.

Ihn zu wollen, zu verteidigen und durchzusetzen, erfordert dieselbe Eigenständigkeit, dasselbe Selbstbewusstsein wie das des Autors, denn es ist etwas anderes, „Hamlet“ zu verteidigen, als einen neuen Text.

Wie sind also die Ausdruckssysteme und Bedingungen, und wie starr und selbstgewiss wollen wir an ihnen festhalten?

Bevor ich aber darauf zurückkommen werde, möchte ich einen Umweg über die historische Situation nehmen.

2.

Ich habe mich gefragt, ob nicht jede Zeit historisch ist, im Sinne von besonders, um rückblickend vielen Historikern wertvolles Material zu sein. Was aber macht die gegenwärtige so besonders, dass sie im Vorausblick darauf, was sie im Rückblick sein wird, bereits in der Gegenwart für historisch gehalten wird?

Es wird die Krise sein, in der wir uns, heißt es, befinden. Immerhin, sie ist zumindest das Ende eines Zustands, der offensichtlich nicht mehr lebensfähig war, mit der Aussicht, dass es anders wird. Mit anderen Worten: Sie führt ein gigantisches Veränderungspotential mit sich.

Eine Krise sagt alles über die Verfasstheit der Gesellschaft aus, rückblickend auf die Zeit vor dem Kollaps, währenddessen, indem sich zeigt, wie wir mit ihr verfahren, und retrospektiv, wenn sich zeigen wird, ob wir ihr Veränderungspotential genutzt haben.

Diese Krise hat schlagartig gezeigt, wie sehr sich das Geldkapital – zur Erhaltung seiner selbst, über alles und jeden gelegt hat. Jeder ist auf zivile oder weniger zivile Weise zum Spekulanten geworden. In den USA sind selbst die, die nichts hatten, mit Krediten beehrt worden, doch nicht, um ihnen unter die Arme zu greifen, vielmehr scheint es, als haben noch die Mittellosesten dem Geldkapital unter die Arme gegriffen.

Dieses hat sich mit seinen Zinsen und Krediten wie eine Isolierflüssigkeit auf uns gelegt. Jeder, der irgendwie konnte, hatte seine gestaffelten Anlagen, Zinsen, Fonds, einschließlich der Vertraulichkeiten mit einem Vertrauensmann in der Bank. Jeder wurde ein heimlicher Privatbanker.

Erst der Zusammenbruch und die erlittenen Verluste haben uns sprechen lassen, es wurde öffentlich, dass sie – dass wir alle spekuliert haben. Die Krise hat uns zu einem Outing verholphen.

Wie atomisiert all diese Geschäfte abgelaufen waren. Haushalt für Haushalt wurde mit anderen einzelnen zu einem Bündel geschnürt, dieses einzelne zu einem weiteren noch größeren Bündel, und so weiter bis hin zu weltweiten Finanzbündelungen – eine gigantische kollektive Aktion, könnte man meinen, die zugleich völlig unöffentlich verlief.

Auf Teppichbodenlautstärke blieb jedes Element mit seinem Vertrauensmann isoliert – und partizipierte doch mit Millionen anderer an einem einzigen System waghalsiger Spekulationen, die es nie auf diese Höhen der Waghalsigkeit gebracht hätten, wären sie von außen durchdringbar gewesen.

In welchen Atomisierungsgraden also existieren wir als Gesellschaft? Wie steht es um die Öffentlichkeit – oder, wie steht es um die Resonanzkörper in unserer aus lauter Segmenten bestehenden Öffentlichkeit?

Man kann auch fragen: was taugt unsere Öffentlichkeit?

Als eine Angestellte bei Kaisers wegen 1.30 Euro fristlos entlassen worden war, zog sie vor Gericht und verlor. Sie kennen den Fall, er ist von den Medien aufgegriffen worden und es kam ihm eine breite Öffentlichkeit zu. Was an den vielen Diskussionen auffiel, allen voran an der Talkshow, und diese sind inzwischen die wichtigsten Foren des Öffentlichen: sie waren erstaunlich unöffentlich.

Das Interesse galt der privaten, der persönlichen Seite ihrer Person, doch man vermied jeden Bezug, der sie in einer Gemeinschaft mit den Talkteilnehmern und dem Publikum gerückt hätte. Es bestand eine undurchdringbare Wand zwischen ihr und den anderen. Obwohl es also eine öffentliche Diskussion gab, fühlte sich die Öffentlichkeit nicht angesprochen.

Dabei gäbe es massenhaft Gründe, sich angesprochen zu fühlen; immerhin hat die Entscheidung einer Firma die vorher unabhängige Existenz einer Frau zur abhängigen erklärt, womit sie von jetzt an auf die Öffentliche Hand, also auf uns, angewiesen sein wird.

Wenn im Zuge der 68er Bewegung das Öffentliche, wie gefordert wurde, ins Private hineinreichen sollte, dann kann man heute sagen, das Private hat sich in den Öffentlichen Raum hinein verschoben und diesen verdrängt. Was vielleicht einmal öffentlich war, ist heute die Repräsentation oder die Inszenierung des Privaten im öffentlichen Raum, und dies gilt nicht nur für die Berufsberühmten, für die eine solche Trennung naturgemäß nicht existiert, sondern auch für Politiker, die mangels politischer Größe auf die Größe ihrer menschlichen Emotionen umlenken.

Doch wie paradox: eine Gesellschaft, die immer komplexer wird, und die sich mehr und mehr in partiellen Einheiten und Segmenten ausdifferenziert, sieht sich in der Öffentlichkeit von einer Handvoll deutscher Prominenter vertreten, die ein Kochrezept ausprobiert.

Wenn das Persönliche und das Private sich über die Kultur der öffentlichen Auseinandersetzung zieht, wenn der Umgang zwischen den Individuen den gesellschaftlichen Zusammenhang leugnet und die gemeinsame Erfahrungswelt negiert, wie sieht es dann mit dem Einzelnen darin aus. Ist der wenigstens ungezwungen und frei? Integer und authentisch?

3. Das Individuum

Ich gehöre zu der Generation, die mit Herman Hesses „Steppenwolf“ pubertiert ist, das Buch war für jeden seine persönliche Ich-Fibel. Jeder, der es las – und jeder las es, sah sich als *der* Steppenwolf – der Rest war Masse, blinde dumme Menschenmasse. Eines Tages aber fragte ich mich: wenn ich der Steppenwolf bin, aber jeder andere, der den Steppenwolf liest, auch ein Steppenwolf ist, dann gibt es lauter Steppenwölfe, doch keine Masse. Ich hatte Recht. Es ging in die Richtung, wo wir heute sind, nämlich, dass jeder ein Steppenwolf ist unter lauter anderen Steppenwölfen.

Nichts scheint heute wichtiger, als eine eigene Individualität zu besitzen.

Wir leben in einer Zeit, in der das eigene Individualpotential das letzte übrig gebliebene Heilsversprechen darstellt, es ist möglicherweise das einzige, das im wahrsten Sinne des Wortes bis zum Ende kontrollierbar ist.

Dieses unverwechselbare, voll authentische Selbst scheint aber nur dann eines zu sein, wenn es über alle anderen hinausragt, wenn es schillert, am besten, wenn es berühmt ist. Also muss jeder über den anderen hinausragen, schillern und berühmt sein.

Vorbilder sind die Celebrities. Sie nämlich haben es ohne Beruf, ohne Produkt, ohne Werk, allein mit dem eigenen Selbst geschafft, berühmt zu sein, sie sind die Ikonen des Authentischen, ihr Selbst reicht sogar aus, sich zu erhalten, es ist, wenn man will, die vollendete Selbsterhaltung.

Mit der Singularität von Celebrities lässt sich nämlich auch der Arbeitsplatz ersetzen, den es nicht gibt, den Beruf, der schwer zu finden ist, sogar das eigene Leben, das sonst keines ist. Allerdings muss es hergestellt werden, dieses gigantische Selbst, es muss investiert werden, und das bedeutet kaufen, um sich gut verkaufen zu können.

Von der Sehnsucht nach der einzigartigen Individualität leben ganze Industrien.
Individualität ist eine Sache des Marktes geworden – sie ist eine vom Markt hergestellte und lieferbare Größe. Entsprechend sind wir auch ihrem Werte- und Verwertungssystem unterworfen; der Wert unseres Selbst ist selbst ein Marktwert.
Wir sind individuell massenproduziert.

Es bedeutet auch, dass alles auf uns selbst ankommt. Nur, wer wirklich will, und hart genug ist, sich ausschließlich auf sich, sein Selbst und sein Weiterkommen zu konzentrieren, wird es schaffen. Wer scheitert, ist selbst schuld.

Wer scheitert, war offensichtlich nicht hartnäckig, oder nicht gut genug.

Wer scheitert, scheitert an sich, nicht an den anderen. Scheitern ist persönlich.

Aber, er darf zu Hause bleiben und sich ein zweites Leben besorgen, das dann in seinem Laptop, also auf seinem Schoß stattfindet. Auch für die Gescheiterten ist soweit gesorgt.

4.

Wir müssen uns nicht lange darüber auslassen, wie gleichförmig dieses Individuum geworden ist – man könnte auch sagen, es hat sich ausindividualisiert. Es ist über das Programm der Zwangsindividualisierung entsorgt worden.

Nur: wie gehen wir Autoren damit um, dass uns der Markt die Verteidigung des Individuums aus der Hand genommen hat?

Was ist es, was am Individuum noch zu verteidigen wäre, will man nicht Gefahr laufen, den massiven Druck zu erhöhen, mit dem die Individualisierung vorangetrieben wird?

Wollen wir etwa das Aussteigen vorschlagen? Auch das ist längst vom Markt okkupiert, es gibt Programme dafür, und wer in die echte Natur will, wird weit gehen müssen, um nicht einem Nordic-Walking-Geschwader, einem Abenteuerwochenende, einem Ganzheitstraining oder einer Kultur-Natur-Interpretationswoche über den Weg zu laufen.

Selbst wenn wir eine Verteidigung des echten gegenüber dem unechten Individuum vornehmen, auf welches Ich, auf welche Einzigartigkeit wollen wir rekurrieren?

Was von dieser Individualität als einzig nennenswert aufscheint, ist seine Einzelhaft.
Und in ihr die Angst, diesem Druck nicht standzuhalten, auf der Strecke zu bleiben, mit einem Ich, das den Namen nicht wert ist.

Mit dem Druck wächst auch die Not, den Anforderungen einem von Markt und Gesellschaft geforderten Ich nicht zu genügen, nicht hineinzupassen, oder: sich im Streben nach Individualität restlos in Luft aufzulösen.

Und es wächst die Panik, bei allem, was für die eigene Singularität geleistet und gelassen wurde, sie doch niemals zu besitzen – oder, sie zu besitzen, und nichts dabei zu empfinden. In der rasenden Suche nach dem Ich drückt sich eine kaum zu übersehende Verzweiflung aus.

Die rührt wohl daher, dass sich kaum einer in seinem Ich zu Hause fühlt.

Denn wer soll, anders gefragt, je auf diesen idealtypischen Zuschnitt einer westlichen Individualität, der keine Vermischung kennt, stattdessen nur eine Nationalität, eine Sexualität, die heterosexuelle, ein Land, eine Herkunft, eine Perspektive, wie soll ein heutiger Mensch mit der eigenen Vielstimmigkeit aus Herkunft, ebenso vielen Geschichtsverläufen, die sich in ihm treffen, dieser reinen, gesichts- und geschichtslosen Individualität je gerecht werden?

Wie gehen wir Autoren also damit um, dass dieses Individuum problematisch ist, weil es die gesellschaftlichen Zusammenhänge leugnet und nicht zu mehr Einzigartigkeit verhilft, sondern zu Vereinzelung, Angst und Ohnmacht.

Gefragt, nach den Herausforderungen an den heutigen Autor, würde ich sagen, es muss daran erinnert werden, dass dieses Individuum ein Irrtum ist.

Wir sind keine Einzelwesen, wir gehen mehr denn je aus gesellschaftlichen Zusammenhängen hervor. Wir teilen eine gemeinsame Erfahrungswelt, wir durchleben dieselben Krisen, dieselbe Ohnmacht, dieselbe Wut, wir sind Opfer und zugleich Verantwortliche, denn soweit es uns finanziell möglich war, haben auch wir uns an dem großen Abzocken beteiligt.

Es ist kein abstrakter Markt, der uns ohne unseren Willen nötigt, zu handeln, und dennoch scheinen wir nicht zu wissen, wie wir uns dem verweigern können.

Wir lesen das Kleingedruckte und obwohl verantwortlich, sind wir nicht im Bilde.

Wir sind Wissende und Unwissende gleichermaßen, sehend und gleichzeitig blind.

Aufgeklärt und doch für Schnäppchen und Treueherzen zu haben.

Nur, wenn wir scheitern und verlieren, sind es keine Einzelschicksale, wie uns fortwährend nahe gelegt wird. Wir scheitern nicht an uns allein.

„Eine Wunde ohne Körper“ – so beschreibt Einar Schleef den Riss, der durch die Abtrennung des Einzelnen von der Gruppe erfolgt, solange dieser Riss unsichtbar gehalten wird. Was laut Schleef dann zutrifft, wenn wir lauter Einzelfiguren darstellen, und auf die dargestellte Gegenwart des gesellschaftlichen und sozialen Kontextes verzichten, für Schleef war es die Anwesenheit eines Chors.

Wenn wir uns an den Ursprung des Europäischen Theaters erinnern, die Griechische Tragödie, so erinnern wir gleichzeitig an die Genese des Individuums – Chor und Individuum sind ohne einander nicht denkbar.

Durch das Heraustreten eines Einzelnen aus der Gruppe, die Abtrennung oder auch den Ausschluss, und der anschließenden Wechselrede, einer Verhandlung, die nicht selten auch eine unfaire ist, konstituiert sich das Individuum – ebenso wie auch die Gruppe.

Die Chöre im griechischen Theater sind keine friedlichen Gemeinschaften, auch keine die Macht repräsentierende Instanz, sie stehen nicht über den Dingen, sind manipulierend wie

selbst auch manipuliert, sie klagen, verurteilen, wettern, hetzen und sind sich meist nur dann einig, wenn es um den Ausschluss eines einzelnen geht.

Sie sind selbst Ausgestoßene, ihr Ort ist vor dem Palast, nicht drinnen, sie sind eher krank und gefährlich. Die Geburt des Individuums ist eine tragische, sie geht aus einer Trennung, einem Ausschluss hervor, der selten schmerzlos verlief.

Auch wir kennen die zahlreichen Ausschlussmethoden unserer Gesellschaft, ihre Verfahrensweisen ebenso wie ihre Rechtfertigung. Wir kennen den Pragmatismus, mit dem bei uns Opferungen durchgeführt werden. Die Gewalt von Ausschlüssen und Abtrennungen ist nichts, was uns fremd wäre. Oder, um mit Heiner Müller zu sprechen:

„Mein Globus besteht aus kämpfenden Segmenten, die bestenfalls der Clinch vereint.“

5

Wenn durch das Auseinanderklaffen von Individuum und Gesellschaft der einzelne sich in immer verzweifeltere, vom Markt gestützte Ich-Einzelhaft hineinverengt hat, und auf der anderen Seite die Öffentlichkeit in Privatheit verschwindet, dann müssen die jeweils erstarrten Körper in ihrer gleichzeitigen und gemeinsamen Existenz wieder erfahrbar werden.

Es sollte sichtbar werden, welche Schwergewichte auf dem erzwungen leichtgewichtigen Individuum liegen, welche Gewalten und Abgründe ihm inne wohnen. Es müsste darum gehen, die Gleichzeitigkeit hartnäckiger und verzweifelter Ich-Sager im Kollektiv von lauter Ich-Behauptern zu erleben.

Ich würde Schleef an dieser Stelle widersprechen: es müssen keine Chöre sein, auch lauter Einzelwesen, in einem Raum versammelt, ergäben – gewollt oder ungewollt, den Eindruck von Chören. Von Chören allerdings, die aus lauter autistischen Individuen zusammengesetzt sind, die den kollektiven Zusammenhang negieren, sich aber dennoch voneinander nicht unterscheiden. Aus der Monologie des klassischen Chors entstünde ein Chor aus lauter Monologen.

Im Inneren dieser monologisierenden Sprecher würden anstelle des genuinen Subjekts Strukturen der äußerlichen Welt aufscheinen: Strukturen des Arbeits- oder Arbeitslosenlebens, der Bürokratie und der Ordnung, Wissensströme, die uns konstituieren, Halbwahrheiten, Konstruktionen - Sprecher, die auf Äußeres treffen, wenn sie auf Innerlichkeit rekurrieren.

Es sind vage Vorstellungen, Andeutungen nur, die ich gebe, da es hier nicht darum gehen kann, künstlerische Inhalte oder Formate zu propagieren – oder gar zu ideologisieren. Es geht darum, einen Ausdruck oder deren viele zu finden, wie dieses Individuum und dessen wie auch immer geartete Gemeinschaft oder Nicht-Gemeinschaft im beiderseitigen Kontext zu erfahren sind. Es geht um einen Raum der Vielen, Sprachen, Kollektive,

Schichten, Kulturen, Herkünfte, die sich unidentisch miteinander sind, identisch aber in ihrer Vereinzelung, verbunden mit dem Grad ihrer Ohnmacht.

Diese Suche wird nach veränderten und neuen Formen verlangen. Wie es immer, in jeder Zeit, darum gehen muss, nicht nur die geeigneten Geschichten, sondern auch ihre eigenen Formen zu finden.

Es könnte die Stunde des Theaters sein; gerade, wenn der öffentliche Raum zur privaten Talkshow degradiert ist, auf dem das Individuum labelgestärkt flaniert, dann sollte sich das Theater auf den Plan gerufen wissen, und auf seine ursprüngliche Aufgabe, der Gesellschaft und dem Individuum in ihrem endlosen Ringen mit- gegen- und umeinander, ein Resonanzkörper zu sein.

An dieser Stelle möchte ich auf die Frage nach den Herausforderungen an den Autor zurückkehren. Im Theater ganz besonders kann diese Frage am allerwenigsten getrennt von dem beantwortet werden, ob man sich herausgefordert wissen will, und was man bereit ist, dafür freizuräumen.

Die Wirkung, die Kraft, die aus der Verdichtung von Sprache, Körper und Stimme im Baukörper eines Theaters und in der Gemeinsamkeit mit einem Publikum entstehen kann, ist immens. Es manifestiert sich immer auch – und das nicht nur symbolisch, die politische Dimension eines solchen Zusammentreffens.

Es sind die Momente, die Autoren vor Augen führen, dass ihrer Sprache eine Macht innewohnt, die sich in diesen Augenblicken weit über die Machthaber der Institution Theater erhebt. In deren Händen hatte das Stück gerade eben noch gelegen, und nicht selten waren es kalte Hände, in denen es lag wie ein blutleeres Herz, ein Lappen, an dem kein Muskel erkannt wurde, so leichtgewichtig, wie es dalag. Ich sage das deshalb in dieser Drastik, weil sich in diesen Momenten auch der beißende Gegensatz zwischen Ohnmacht und Macht eines Theaterautors sehr deutlich zeigt. In dem einen Gebäude kann er beides erleben, Kraft und Lähmung gleichermaßen.

Der Konflikt zwischen Konvention und Erneuerung tritt im Theater besonders scharf hervor, und er ist ebenso konkret wie leidenschaftlich zu erleben.

Die Wirkung eines Textes kann sich in der Tat um den Raum – oder den Nichtraum drehen, der entscheidet, ob man sich mit der alten Form mit einer maximal neuen Geschichte begnügt, oder ob man sich auf eine der Zeit und ihren Ansprüchen entsprechende Form einlässt.

Wenn, wie es mit einigen Ausnahmen noch häufig der Fall ist, eine Bühne von sechs mal acht Metern zur Verfügung steht, mit einer Personage von zwei Schauspielern, dann erübrigen sich solche Herausforderungen.

Was dann – unabhängig von Zeit und Form, noch möglich bleibt, ist die einzelne Geschichte zu einer Krise, ich nenne sie die Erika-und-Sven Geschichte. Zwei einzelne Figuren, die kräftig bemüht sind, exemplarisch und repräsentativ alles abzudecken, was die Krise ausmacht. Nur werden Sven und Erika nie alles abdecken können.

Manchmal scheint das Maß an Vertrauen, das den klassischen Stücken als Antworten auf alles eingeräumt wird, zuweilen dasselbe Maß an Misstrauen zu sein, das den zeitgenössischen Theatertexten vorausseilt.

Es wäre eine weitere Herausforderung, die zu nennen wäre, davon zu überzeugen, dass ein Theater, sofern es nicht ein Museum werden will, uns Autoren dringend nötig hat, davon zu überzeugen, dass die Zeit, in der wir leben auch von jenen, die in ihr leben, ihren Ausdruck haben soll.

Möglicherweise nicht nur, indem wir künstlerisch einzeln opponieren.

Die Frage nach der Singularität und ihrer problematischen Seite der Vereinzelung trifft auch auf uns Autoren zu. Auch wir sind umso verletzbarer und angreifbarer, solange wir uns als einzelne Steppenwölfe verstehen, die sich untereinander konkurrenz sind.

Auch wir sollten uns vergegenwärtigen, dass wir eine gemeinsame Erfahrungswelt teilen, in der wir dieselben Glücksmomente erleben, ebenso wie den krassen Widerspruch dazu.

Auch wir sollten auf ein anderes, auf ein stolzeres und selbstbewusstes Auftreten im öffentlichen Raum setzen, auf eine kollektive Kraft, auf die eine Gesellschaft nicht verzichten sollte, nicht verzichten kann.

Der Raum einer Universität der Künste scheint mir dafür ein idealer Ort zu sein: beides herauszubilden, den eigenständigen Ausdruck eines Autors, und zugleich das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit.

Es geht um etwas, von dem sich alle herausgefordert wissen sollten. Um die Rückgewinnung des öffentlichen Raums, um die Revision gegen ein vereinzelt Individuum, das ewig verletzbar bleibt und ohnmächtig, wenn wir es nicht aus seiner Ich-Bezogenheit retten und in den Rahmen einer Wir-Bezogenheit zurück hineinstellen. Eine bedeutendere Aufgabe kann es im Augenblick nicht geben.

Maxi Obexer

Maxi Obexer

Für ein Wissen der Anderen - im Ausdruck der Kunst

Wie viele Fragen stellen wir an die anderen - bevor wir sie im künstlerischen Arbeitsprozess beschreiben, bewerten, beurteilen - und über sie bestimmen? Sollte nicht das Wissen der Anderen - anstelle eines Wissens **über** die Anderen - auch die Form bestimmen?

Derrida beschreibt in seinem Buch "Das Tier, das ich also bin", wie er morgens ins Bad geht und wie ihn dort - nackt wie er ist, seine Katze beobachtet. Er geniert sich jedes Mal, er schämt sich, nackt zu sein, vor den Augen des Tieres, während das Tier ihn vollkommen ungeniert anschaut.

Ich war zuerst an Adam und Eva erinnert, und wie sie nach ihrem Sündenfall Gott sahen - und Gott sie - und wie sie zum ersten Mal sahen, dass sie nackt waren, und sich schämten.

Derrida entfaltet ein ganzes Bündel an Fragen, die sich an seine morgendliche Begegnung in voller Nacktheit mit dem Tier für ihn stellen. Er fragt sich: was sieht das Tier? An ihm? Was sieht das Tier, was er selbst nicht sehen kann? Sieht das Tier **das Tier** - das er ist, und dem er selbst nur auf der Spur sein kann - oder das **ihm** auf der Spur ist. Das ihm folgt, und dem er folgt, das Tier, das vielleicht von der Katze gesehen wird, aber nicht von ihm selbst. Nicht "das Tier in mir" - ist, wem die Suche gilt, eine Redewendung, die es wert ist, sie gesondert zu betrachten. Die Suche gilt dem, was ich mit dem Tier teile - als Tier, das ich **auch** bin oder das auch **ich** bin.

Derrida möchte nicht nur von dem Tier etwas erfahren, über dessen Tiersein, sondern was dieses andere Wesen von **ihm** - dem Menschen, sieht - um über dessen Wahrnehmung etwas über sich selbst zu erfahren, etwas, das er vielleicht nur über das Tier erfahren kann.

Wie sehen sie uns? Als was sehen sie uns?
Woran sind sie interessiert, an uns zu sehen?
Auf welche Weise nehmen sie uns wahr?
Können wir uns ihrer - der anderen Wahrnehmungsweise anschließen - und so begreifen, wie sie **begreifen** - schließlich: was kann ich wissen vom anderen, solange ich nicht **dessen** Wissen teile?
Aber auch: Was kann ich **nicht** wissen von mir selbst - wenn ich nicht auch **deren** Wissen **über mich** kenne?

Wir stehen - was die Tiere angeht, gerade am Anfang - mit einem Wissen, das nicht mehr ausschließlich am Wissen **über sie** - sondern **an ihrem** Wissen interessiert ist. Über Tiere lässt sich schmerzhaft gut veranschaulichen, wie sehr wir von unseren Vorannahmen geleitet sind. Jahrhunderte lang nahm man das Tier als funktionstüchtige Maschine wahr und untersuchte es nach dessen Funktionen - die streng nach einem biologischen Ablaufplan ausgerichtet waren.

Derrida folgt übrigens der These, dass der Umstand, dass wir Menschen als einzige Wesen nackt sind - uns zu dem allumfassenden donnernden Selbstauftrag bewogen hat, den wir Gott aussprechen lassen: "Macht euch die Erde untertan."

Derrida will die Fremdheit durchdringen, die wir empfinden, oder behaupten, oder beschwören und aufziehen den anderen lebenden Wesen gegenüber, solange sie sich nicht menschlich mit uns verständigen.

Die Überwindung dieser Trennung wäre die Suche - oder der Versuch, das andere oder die anderen in **deren eigenen Verständigkeit** uns in Erfahrung zu bringen.

Ich möchte an dieser Stelle meine Frage auf die Menschen erweitern.

Klassenunterschiede, Schichten, Bildung - und der grundlegende Unterschied zwischen Sprechenden, die eine Deutungshoheit - oder einen Machtanspruch beanspruchen, und solchen, die einen solchen Anspruch nie gekannt haben, und denen der bewertende, beurteilende und bestimmende Ausdruck fremd ist - zeitigen auch unter Menschen komplett andere und sich fremd gegenüberstehende Verständigungsweisen.

Die Trennung zeigt sich gerade dort am klarsten, wenn wir, die wir uns im Öffentlichen Raum äußern und verständigen - **über** Menschen sprechen und erzählen, die gerade das nicht kennen, weil man es ihnen gar nicht zugesteht.

Ich möchte mich im folgenden besonders aufs Stückeschreiben beschränken - auf das dramatische Schreiben oder das Schreiben fürs Theater - auch wenn es sich auf vieles andere anwenden lässt.

Es scheint mir etwas sehr Grundlegendes zu sein, an das stets neu erinnert werden müsste: wir beschreiben fortwährend diese Welt und was sich darin aufhält, Menschen und Tiere. Wir beschreiben sie und wir beurteilen sie und wir bewerten sie - wir bestimmen auf diese Weise **über** sie.

Die grundlegende Frage scheint mir: Wie viele Fragen stellen wir, bevor wir das tun? Wie viele Möglichkeiten der Verständigung haben wir gesucht, bevor wir denken, **ih** Wissen zu teilen?

Wie nackt stellen wir **uns** hin - während wir den anderen erkunden - oder eben: wie nackt stellen wir **ihn** hin, angezogen, oder vielleicht auch uniformiert, wie wir manchmal sind??

Ich frage, wenn es unser Anspruch ist, wirklich etwas von **den anderen** zu erzählen, und nicht nur **über** sie,, dann müsste ich das Wissen der anderen - **vor** mein Wissen stellen.

Das gilt bezogen auf die Menschen - und auf das, was sie antreibt, umtreibt, was sie in die Hand nehmen und womit sie sich auseinandersetzen, sobald **ich** es zum Gegenstand meiner künstlerischen Auseinandersetzungen mache:

Das gilt bezogen auf das, was ich **den Stoff** nenne, der immer auch lebender Stoff ist und damit in ständiger Bewegung und Veränderung begriffen, **das Material**, das nie nur Material ist, sondern immer auch schon etwas Immaterielles besitzt - spätestens in dem Moment, in dem ich es anschau - und es mich.

Wenn es also auch darum gehen soll, das Dasein der anderen zum Ausdruck zu bringen,
und darin ihre menschliche Bedingtheit zu erfassen, die zeitliche, und die geschichtliche,
die gesellschaftliche und die politische,
müsste dann dieses Wissen - das **das Wissen der Anderen** ist - oder sein **muss**, nicht **auch über die Form** bestimmen?

Oder anders gefragt: wie verhält es sich mit einer Form, die festgelegt ist, bevor ich annähernd so viel weiß vom Stoff, um ihn Einfluss nehmen zu lassen auf die Gestalt?

Und wie sind dann eigentlich **die Regeln** solcher fester Formen zu verstehen, Regeln, die einen - wenn auch dramaturgisch gesehen einwandwandfreien Aufbau vorgeben? Die mit einem festen Repertoire an schnell wieder erkennbaren menschlichen Figuren operieren - mit Archetypen, die den Charakter zentral besetzen, die das Individuum vorschreiben (auch vielleicht dort, wo keins ist?), ein Spannungsprinzip implementieren - (wo es vielleicht gar nicht um Spannung geht?) und ein Telosprinzip fest verankern - ohne all das zu hinterfragen.

Spätestens hier taucht natürlich die Frage nach dem Politischen in der Form auf - und danach, was sie und welches System sie repräsentiert.

Ich frage mich, ob in der Kunst die Deutungshoheit mit der **Form beginnt?**
Und sind die Regeln dann die Vorannahmen, mit denen ich mich - und die anderen begrenze und einschränke? Oder in eine Zeit zurück befördere, die vielleicht glücklicherweise längst überwunden ist?

Vielleicht denken Sie jetzt, dass Gustav Freytag und sein im 19. Jahrhundert festgelegter Dramenaufbau nun wirklich nicht mehr das ist, gegen das man sich heute noch zur Wehr setzen müsste.

Tatsächlich wird Gustav Freytag noch heute gelehrt, wenn auch mit einem zwinkernden Auge - und die Regale mit Handbüchern dazu, wie man ein Stück schreibt, füllen sich.

Als Lehrende wurde ich auch schon nach den Regeln des Postdramatischen Schreibens gefragt.

Was nicht bedeutet, dass die Frage dumm ist, sondern dass darauf eine kluge Antwort zu geben ist.

Es reicht nicht aus es damit abzutun, dass Regeln unsinnig sind und dem Zeitgenössischem Denken fremd.

Man muss in der Lage sein, genau und präzise zu verstehen, warum vorgefasste Formen mit ihren Regeln kritisch zu betrachten sind.

Feste Formen und Regeln führen eine Überzeitlichkeit ein, eine ahistorische Dimension, die sich nicht um die Zeitlichkeit der Verhältnisse, ihr Gemacht-worden-sein kümmert, und darin um manche gesellschaftliche Schieflage und ideologische Setzung.

Ihre ahistorische oder neutrale Dimension, die sie gleichgültig macht gegenüber den Auseinandersetzungen und Zivilisationsprozessen, die eine Gesellschaft führt, verhindert andererseits nicht, dass sie nicht auch durchzogen sind von Normativitäten, von Ideologien und Angeboten der Ausgrenzung.

Sie können kaum auf Befreiungsnöte, auf die Veränderungs- und Verbesserungsprozesse einer Gesellschaft reagieren.

So kann sich unbemerkt **über die Form** ein vermeintliches Wissen von anderen behaupten - das mit diesen anderen nichts zu tun hat - und am wenigsten mit ihrem Wunsch, anders zu sein, als sie gemeinhin angesehen werden.

So kann es unweigerlich passieren, dass Vorstellungen von Mann und Frau reproduziert werden, die mit denen auf einer Esprit-Werbung identisch sind - dass ein Familienbild aufkommt, dass dem Familienglück der Rama Frühstücksmargarine entspricht.

Was aber kann den festen Formen und Regeln entgegen gestellt werden?

Denn wo Vorgefertigtes nicht mehr vorherrscht, kann nicht nur Ungenauigkeit zurückbleiben.

Das hat uns in eine geistige Nebellandschaft geführt, in der wir uns m.E. in bezug auf die Zeitgenössische Dramatik noch heute befinden.

Oder: wie ist denn ein künstlerischer Ausdruck möglich, wenn er nur vom Material allein zum Ausdruck gebracht werden soll? Warum bemühe ich diese Kunst überhaupt?

Was anstelle der Regeln gestellt werden muss ist weitaus größer und wesentlicher. Es geht darum zu verstehen, was die Möglichkeiten dieser Kunst sind - was sie im Innersten ausmacht. Und genau das scheint mir die größte und wichtigste Entgegensetzung zu sein.

Ich glaube, die aufrichtige Auseinandersetzung mit dem anderen bedeutet, dass ich dessen Motorik - dessen Beschaffenheit aufnehme, und einen ähnlich beschaffenen Ausdruck finde - und Ausdruck ist nicht thematische Behandlung. Es bedeutet, dass dessen Motorik Teil des künstlerischen Ausdrucks ist.

Und genau das ist, was die Möglichkeiten der dramatischen Kunst anbietet, wenn ich sie ebenso gründlich ergründe und kennen lerne, und damit erfahre, was sie kann, und was **ihr** Wissen ist.

Die sind in ihren dialektischen Verdrehungen, in der sprachlichen List und Verführungskraft, im direkten Ausdruck, im Laut Gesagten, im szenischen Vorgang, in den Widersprüchen des Kommunikativen, in der sinnlichen, klanglichen, rhythmischen Dimensionen des Sprachlichen Ausdrucks - um nur ein paar von ihren Möglichkeiten zu nennen.

Sie ist - um ganz grundlegend zu werden, Kommunikation - und sie kann die komplexen Verständigungsweisen unter uns Menschen so zum Ausdruck bringen, dass wir ihrer gewahr werden und uns - über die anderen Verständigungsweisen hinweg - verständigen - und uns in Erfahrung bringen.

Ich muss genau genommen zu allem bereit sein.

In derselben Weise, wie ich die anderen ergründe, indem ich ihre Art und Weise der Wahrnehmung und Verständigung wahrnehme und aufnehme, sollte ich auch meine eigene Kunst mit jedem Mal neu befragen. Wozu sie da ist und wozu sie ursprünglich einmal angetreten ist. Was sie kann - wozu sie in der Lage ist, was ihre Möglichkeiten sind.

Das zu erfahrende Wissen der anderen ist genauso wenig abschließbar wie das Wissen von der Kunst, in der ich mich ausdrücke.

Nackt zu schauen - und sich nackt anschauen zu lassen - darum sollte es immer wieder gehen.

Maxi Obexer

Robert Geisendörfer Preisverleihung

Vor etwa vierzehn Jahren reiste ich nach Sizilien, um für das "Das Geisterschiff" zu recherchieren, einem Schiff, das am Weihnachtsabend auf Grund gelaufen war. 283 Menschen kamen dabei ums Leben, von der italienischen Regierung wurde das Schiff zum "Nave fantasma" erklärt, zum "Geisterschiff", das es nie gegeben haben soll. Fünf Jahre später bewies ein Fischer die Existenz des Schiffes. Das Wrack am Meeresgrund ging um die Welt. Ich sprach mit den Fischern, und während dieser Gespräche kam ich auf noch eine ganz andere Begebenheit, die mich seither begleiten sollte. Einem Fischer war die Fischerlizenz entzogen worden, sein Boot wurde beschlagnahmt und er selbst saß im Gefängnis **nämlich dafür**, dass er 150 geflüchteten Menschen das Leben gerettet hatte. Er hatte nach seinem Gewissen und nach internationalen Seerecht gehandelt, das die Hilfe in Seenot vorschreibt.

Es waren die Worte des Fischers, die sich mir am stärksten einprägten: "Er würde es jederzeit wieder tun." Solche 'Präzedenzfälle' mehren sich inzwischen in den nordlichen Staaten: Kürzlich wurde bekannt, dass einer alten Frau in Kopenhagen, die eine gestrandete Kleinfamilie in ihrem Auto von einem Bahnhof zum nächsten brachte, angeklagt und mit einer Geldstrafe verurteilt wurde.

Meine Hauptfrage war seither: was macht es mit uns Menschen und was macht es mit einer Gesellschaft, wenn ein Staat Gesetze erlässt, die Hilfe kriminalisieren?

Was, wenn mein Staat nicht menschlich ist?

Ich wurde seither auf die aufmerksam, die darauf bestehen, menschlich zu bleiben, und die sich solchen Verschärfungen von Gesetzen bewusst widersetzen. Und ich entdeckte viele, viele, die Verborgenen ihre Unterstützung anbieten, jenen, denen innerhalb nationaler Rechtsprechung keine Hilfe zusteht. Obwohl es eine internationale Rechtsprechung gibt. Diese Zivilgesellschaften, die ich in Italien, in der Schweiz, in Österreich und in Deutschland kennen lernte, wissen auch darum: um den Widerspruch zwischen nationaler und internationaler Rechte, Menschenrechte, Seerechte, Arbeitsrechte, die oft genug missachtet werden. Und ich fand: genau diese medial zu wenig gewürdigten Verteidiger des Menschlichen gilt es sichtbar zu machen.

Für das Vorhaben und die Recherche, auf die mich Lars Studer physisch, gedanklich und künstlerisch begleitet hat, bekamen wir schnell die Unterstützung von der Hörspielabteilung des WDR und von der Filmstiftung Nordrheinwestfalen.

Wenn ein Stück wie die Illegalen Helfer glückt und gelingt, so setzt es voraus, dass man auf Menschen mit demselben Geist trifft, die die politische und ästhetische Vielschichtigkeit des Themas erkennen und die nicht davor zurückschrecken, das Ganze zu denken.

Und die auch ein neues ästhetisches Potenzial darin erahnen: einmal geht es nicht um die Darstellung des Elends, des Entsetzens des Schrecklichen, oder um Anklage oder Klage, es geht um Widerstand dagegen, um den Protest, um die, die was tun - wissend, dass sie damit gegen das Gesetz verstoßen.

Wir hatten Glück auf allen Ebenen. Mit Isabel Platthaus und Martin Zylka waren die genau richtigen Geister an unserer Seite. Isabel Platthaus, die Redakteurin, die akribisch denkt und jederzeit zu bohren bereit ist, und mit der ich immer wieder an den Grund und Ursprung des Themas zurückkehren konnte. Und mit Martin Zylka, dem Regisseur, der mich - einmal mehr, beeindruckt hat, weil er sich tief und offen dem Thema stellte und sich berühren ließ. Auch Simon Kamphans muss ich nennen, den Regieassistenten, bei dem ich sah, wie sehr er sich genau für diese Produktion leidenschaftlich einsetzte.

Martin Zylka hat sofort etwas sehr entscheidendes und wichtiges erkannt: nämlich die Bedeutung der eigenen Stimme und was diese an Persönlichkeit, Temperament, Biographie transportiert, bis hin zur gesellschafts-politischen Geschichte eines Landes.

Diese Texte mussten also diejenigen sprechen, die uns ihre Geschichten und Erfahrungen preisgaben, also die Illegalen Helfer selbst. Ein wahrer Glücksgriff.

Und es zeigte sich einmal mehr ihre Großzügigkeit - fast alle sagten sofort zu und gaben uns zu ihren Geschichten auch noch ihre Stimmen. (die restlichen konnten aus Sicherheitsgründen nicht.)

Ihnen ist zuletzt der größte Dank auszusprechen: für ihre Menschlichkeit und ihre Hartnäckigkeit, für all die Zeit und den Aufwand, den sie für andere aufbringen - und für eine etwas gerechtere und menschliche Gesellschaft.

Mein Dank gilt der Jury und allen, die den Wert dieses Stückes erkennen.

Vielen Dank

Maxi Obexer

Selbstbewusst abweichen

To diverge with self confidence

I.

How can I learn to write a drama?

What rules do I have to know to create a play?

These are very common questions, also asked by students, mostly, when they are about to have the strange experience of losing themselves in the nightmarish jungle of constructions. At that moment their need to get a short answer is very strong, even aggressive, to get it told in two or maybe three sentences, to receive a clear solution, one which will lead them immediately out of the hell they're in.

It is that very special moment we all know: you are desperately lost in your material, and instead of getting some distance, you start to force the final result, even with violence.

And I have to tell them, that there is no such masterplan, no structural drawing, no general guide, which can tell you how to build a drama. You simply won't find one.

What you can do is to discover the particular moments, which are essential for drama.

After such an answer I can see their anger - as I also can see their impatience.

Of course I understand them and their reactions.

It reminds me of a situation when I was a child:

My mother used to blow and to turn the spoon in the soup when I wasn't able to eat it because it was too hot. And by stirring the soup and blowing, the steam became even more, so I started to hate her, as I always was thinking that she's making the soup even hotter, instead of cooler.

Of course, there are actually many guides to playwriting and other types of books full of technical support and explanations.

But none of them can really give you a true basic knowledge about dramatic art and its essence, its secrets.

Rules can hardly lead you there, to the place where you will discover drama's secrets.

The fundamentals are ultimately so simple in the end, yet they look very complicated at the beginning.

This explains an interesting phenomenon, you quite often can observe: I call it the phenomenon of the first play, which is very often the best for a long time.

It has been written almost by instinct, you feel like a genius, while the second one makes you feel like an idiot.

In my opinion it has to do with those basics I've just mentioned which ultimately seem so simple, and yet escape one's grasp at the start.

So I see my students struggling, recognizing the battle from my own work. I see them writing and unwriting as they drift away from the path, from the reason they're writing in the first place. They've often written more than two hundred pages, all the while not knowing where to go, hacking new paths in that jungle, and actually getting more and more lost.

Sometimes the only advice that I can give them when I observe them lost in that jungle is: if you really want to get to your destination, put the whole thing away, that's right, all those pages. And start from the beginning. Start from that point where you cradled the conflict in your hands. You knew where you were.

It's not that I believe one has to suffer before he or she's able to create art.

But I think that often one can get more by losing - instead by pursuing.

By losing the material, losing the presumptions, losing all the other stories around, losing the common language, losing the words, losing the whole stuff which is surrounding you and your play - than you will very often rediscover the dramatic point in it.

You will probably also find the final and adequate form and expression.

By letting yourself undergo such a process you will have learned much more than rules can ever teach you.

Of course there are parameters which make a play different from any other literary text: the parameters of time and space, which constitute any play. And there is the audience. It can be extremely enlightening to reflect just about these three essential issues.

II.

The talk about rules and technical advice is one of the central points regarding scenic writing. It used to be the main program of such classes.

There is for instance the proverb saying that in a first step you have to learn the rules in order to be able to break them.

This proverb is still very common. But it doesn't convince me.

As it expresses again a dependence on rules.

Okay, so what rules?

What kind of drama am I speaking about?

There are many different forms of drama, there's not just one.

What happens, when those rules I have to learn don't have anything to do with the form I am interested in?

Why should I learn the rules until I can break them - when I am not even interested in breaking them, as I am not interested in that form?

Rules might break you faster than you gain the capacity to break them.

I don't think dramatic writing has only to do with learning rules for breaking them.

It takes a long time to learn rules - wouldn't it be more important to know the different forms - to learn to analyze them? And by the way: to get behind the basic moments which all those different forms have in common?

Let me tell you about a moving experience I had once when I was invited to participate in the final examinations for dramatic writing.

This anecdote is all about how to teach and learn this art.

Among the final plays of the students there was one desperate manifesto written by a student, which declares that he has failed totally.

He describes his failure by his inability to handle the fact that everything has been already thought and written. And he finishes with the sentiment that now the desperate battle with or against the dramatic form and writing is finally over.

In other words: the final exam - the play he should have been writing, was the confession that he has given up. He won't be a playwright anymore.

This was a shock on a human level. And the condition of the writer was too.

He looked like an exhausted soldier who had been fighting for a long time - he was a total wreck.

He had given four years of his life to discover his failure. Four years is a long time to then come to the conclusion that you're not good enough.

Not good enough for what?

The failure of that playwright was not just any failure; it was clear to me that he had failed at a certain type of play. He couldn't put it in these terms at the time, but he had failed at classical drama, plays with dialogues and stage directions, with clear plots and stories that are set in a closed fictional world. Plays that can be very fascinating - mainly because they work on strong economical structures.

This play, known in Germany as the Kammerspiel or as Geschlossenes Drama, also as Well-Made-Play, is very often taken as the one and only way of writing a play.

But it is just one form among a lot of others.

Whose failure was the declared failure of the student? - One could ask. The student's, or the school's?

The answer depends on one's idea of theater and its function.

It seems to me quite obvious that the school was focused on that certain type of drama, a form that has been proven, a form which is easily recognizable and which gives no new challenges to the audience. The audience needs to get the plot and the story, but not a form that has changed.

The well-made play has survived multiple generations and epochs; it's come to be thought of as ahistorical or transhistorical.

From this point of view, the school focused on a real job for their students - with a certain price: that you have to fulfill certain rules.

There is another idea of theater, understood as an art that responds to the present time, which always is in a changing state, with different questions, different answers and different solutions that need to be taken into consideration, and last but not least: with a different and changing meaning of the individual and the society.

It is obvious that this understanding of theater requires different forms of expressions. The present time is the dramatic material, which also demands reflections about the form. Even more: Any reflection about the form of expression has political implications, and is understood as a critical and controversial statement towards established forms.

You can see that student in exactly this kind of struggle: how can I use the form when the form does not express anything of that which the current time is expressing? - and it's the current time that is the one for which I would like to find the adequate form and language!

These divergent meanings of theater might be easily comprehensible.
But surely not for an art school.

So to return to my question regarding whose failure the declared failure of the student was: In my opinion it was the failure of the school.

The school did not offer him a capacious enough sense of the theatre in order that he can then make his own choices.

The school did not support the student's independent search for form and expression, rather it only supported the idea of his need to master a certain form.

An art school should never go so far as to force its students to a certain form - rather, an art school should just offer the ways to discover what this art is deeply involved with.

A school should make known, help its students to discover for themselves the possibilities and ways of seeing, writing and making theater.

III.

There is an additional reason why the failure of the student is not a real one in my view.

In order to explain why I think that he did not actually fail at all, I will try to focus on some points that I find important to understand about dramatic writing - and about theatre.

(And in this way I hope to offer some reasons for teaching and learning dramatic writing at a school.)

The text of the student was actually a really strong dramatic manifesto.

Of course it was no Well-made-play, no fiction surrounded by a fictional universe, it was no Geschlossenes Drama, but there was strong dialogue, even if it was monologue.

This means that the text was clearly addressed to an audience. And it included a public appearance.

And it had presence.

Let me explain that presence is one of those secrets I was talking about in relation to dramatic texts.

First of all because presence is actually quite difficult to accomplish.

We hardly write about present things - we mostly are coming from the near or further past.

Writing mostly has to do with retaining the past - not the present.

The presence is at the same time a state "in between".
The typical theatre-scene is best described as a being in between.
That's what differentiates drama from the novel or the epos.
Also conflict is located in between two or more positions.

What else made his text a successful dramatic text?

There was a strong figure, speaking in a real, that is convincing, honest manner.
Behind this figure there were just ruins and the remains of illusions and expectations, in front of him there was nothing. It was a figure, who gave up on wanting more than he was. One could hear a very clear voice, a voice that did not have anything surplus to the self - but actually even less. In that depicted process of losing everything, the playwright generated an individual.

In order to declare that he has finally given up trying to master a special form in which he might never succeed, he was starting to find another convincing form.
There was again the power of an expression, the sovereignty of his fantasy, the courage to approach dramatic speech - which always is measureless and has to do with the courage of a radical subjectivity.

The topic was definitely a dramatical one. Failing is a main issue--and not just in dramatic speech.

But there's more.

As he declares his departure from a field and a society and a profession to which he had belonged for four years, he is connecting with a central point in European theatre.

All of European theatre deals with the question of the individual and the community.

The beginning of European tragedy was linked to the birth of the individual.

The birth of the individual is at the same time a tragic moment. As it has to do with the experience of being separated. Ever since the individual exists, it exists as a tragic figure. It was generated in the same time it was detached.

The first experience the individual makes is the experience of being alone. Just think of Orestes, who recognizes himself as an individual after the moment he feels guilty and outcast.

Being in the European theatre means to diverge from the group.

IV.

I am convinced that individuals will discover the essential things they should know about dramatic writing

one) by being engaged with the theory,

two) by knowing the history of theatre, which is very strongly linked to theoretical reflections, and

three) by being able to analyze plays.

You will discover the common basics in all of those different forms, starting from the Greek tragedy to the common forms of today.

And you will also experience a very important thing: any different form of drama and theatre had to be strongly defended - any of them was a divergence from the established form. Any established form was originally a divergence.

For this reason the history of theatre should be told and taught as the history of a divergence, instead of as the history of established forms.

There is one more point I want to cover, to uncover, to recover for you here: the deepest reason to diverge in the European theatre always had to do with reflections about the individual, first with the need to get free and second: with the need to get real, to be true to oneself.

Even forms that we would label today as "Illusionstheater" - like the naturalistic play with its idea of reproducing reality on stage by using a very high elaborated artificiality, was once understood as a strong step towards "the real," the true.

I am wondering how future generations will judge our documentary-era, which is how I would label theater today.

Knowing the importance of divergence will give you the most important key to writing your own plays: confidence in your own divergence. Because it is a part of art.

Art can never be strong in fulfilling expectations- but always is in the divergence from them.

Maxi Obexer

Die Welt abhören

Wie viele Fragen stellen wir an die anderen - bevor wir sie im künstlerischen Arbeitsprozess beschreiben, bewerten, beurteilen - und über sie bestimmen? Sollte nicht das Wissen der Anderen - anstelle eines Wissens **über** die Anderen - auch die Form bestimmen?

Derrida beschreibt in seinem Buch "Das Tier, das ich also bin", wie er morgens ins Bad geht und wie ihn dort - nackt wie er ist, seine Katze beobachtet. Er geniert sich jedes Mal, er schämt sich, nackt zu sein, vor den Augen des Tieres, während das Tier ihn vollkommen ungeniert anschaut.

Als ich das las, musste ich an Adam und Eva denken, und wie sie nach ihrem Sündenfall Gott sahen - und Gott sie - und wie sie zum ersten Mal bemerkten, dass sie nackt waren, und sich schämten. Vermutlich hat Gott sie genauso ungeniert angesehen, wie die Katze Derrida. In voller Ungeniertheit. Vielleicht ist ja Gott ein Tier? Da hätten wir ihn allerdings mehr als nur einmal geopfert. Aber nicht darauf möchte ich hinaus.

Derrida entfaltet ein ganzes Bündel an Fragen, die sich an seine morgendliche Begegnung in voller Nacktheit mit dem Tier für ihn stellen. Er fragt sich: was sieht das Tier? An ihm? Was sieht das Tier, was er selbst nicht sehen kann? Sieht das Tier **das Tier** - das er ist, und dem er selbst nur auf der Spur sein kann - oder das **ihm** auf der Spur ist. Das **ihm** folgt, und dem **er** folgt, das Tier, das vielleicht von der Katze gesehen wird, aber nicht von ihm selbst? Nicht "das Tier in mir" - ist, wem die Suche gilt, eine Redewendung, die es wert ist, sie gesondert zu betrachten. Die Suche gilt dem, was ich mit dem Tier teile - als Tier, das ich **auch** bin oder das auch **ich** bin.

Derrida möchte nicht nur von dem Tier etwas erfahren, über dessen Tiersein, sondern was dieses andere Wesen von **ihm** - dem Menschen, sieht - um über **dessen** Wahrnehmung, der Wahrnehmung des Tieres, etwas über sich selbst zu erfahren, etwas, das er vielleicht **nur** über das Tier erfahren kann.

Wie sehen sie uns? Als was sehen sie uns?
Woran sind sie interessiert, an uns zu sehen?
Auf welche Weise nehmen sie uns wahr?
Können wir uns ihrer - der anderen Wahrnehmungsweise anschließen - und so begreifen, wie sie **begreifen** - schließlich: was kann ich wissen vom anderen, solange ich nicht **dessen** Wissen teile?

Aber auch: Was kann ich **nicht** wissen **von mir selbst** - wenn ich nicht auch **deren** Wissen **über mich** kenne?

Wir stehen - was die Tiere angeht, gerade am Anfang - mit einem Wissen, das nicht mehr ausschließlich am Wissen **über sie** - sondern **an ihrem** Wissen interessiert ist. Über Tiere lässt sich schmerzhaft gut veranschaulichen, wie sehr wir von unseren Vorannahmen geleitet sind. Jahrhunderte lang nahm man das Tier als funktionstüchtige Maschine wahr und untersuchte es nach dessen Funktionen - die streng nach einem biologischen Ablaufplan ausgerichtet waren.

Derrida folgt übrigens der These, dass der Umstand, dass wir Menschen, die als einzige Wesen nackt sind - uns zu dem allumfassenden donnernden Selbstauftrag bewogen hat, den wir Gott selbst in den Mund legen: "Macht euch die Erde untertan." Damit sie euch, so könnte man fortsetzen, nicht ungeniert anschaut. Damit ihr, wann immer ihr das wollt, übersehen könnt, wer euch ansieht.

Derrida will die Fremdheit durchdringen, die wir auf diese Weise zwischen der Welt und uns errichtet haben, und die wir fühlen, und empfinden, oder behaupten, oder beschwören und aufziehen den anderen lebenden Wesen gegenüber, solange sie sich nicht menschlich mit uns verständigen. Eine selbstverschuldete Fremdheit, über die wir leiden, wie es große Filme, die ein Tier ins Zentrum rücken, uns zu verstehen geben. Robert Bresson: "Au hasard Balthazar", oder "Werkmeisters Harmonie" von Bela Tarr, auch dessen "Turin Horse", und zuletzt auch die Verfilmung von Marlene Haushofers "Die Wand".

Die Überwindung dieser Trennung wäre die Suche - oder der Versuch, das andere oder die anderen in **deren eigenen Verständigkeit** uns in Erfahrung zu bringen.

Ich möchte an dieser Stelle meine Frage auf die Menschen erweitern. Klassenunterschiede, Schichten, Bildung - und der grundlegende Unterschied zwischen Sprechenden, die eine Deutungshoheit - oder einen Machtanspruch beanspruchen, und solchen, die einen solchen Anspruch nie gekannt haben, und denen der bewertende, beurteilende und bestimmende Ausdruck fremd ist - zeitigen auch unter Menschen komplett andere und sich fremd gegenüberstehende Verständigungsweisen.

Die Trennung zeigt sich gerade dort am klarsten, wenn wir, die wir uns im Öffentlichen Raum äußern und verständigen - **über** Menschen sprechen und erzählen, die gerade das nicht kennen, im Öffentlichen Raum eine Stimme zu haben, die zählt.

Es scheint mir etwas sehr Grundlegendes zu sein, an das stets neu erinnert werden müsste: wir beschreiben fortwährend diese Welt und was sich darin aufhält,

Menschen und Tiere. Wir beschreiben sie und wir beurteilen sie und wir bewerten sie - wir bestimmen auf diese Weise **über** sie.

Die grundlegende Frage scheint mir: Wie viele Fragen stellen wir, bevor wir das tun? Wie viele Möglichkeiten der Verständigung haben wir gesucht, bevor wir denken, **ihr** Wissen zu teilen?

Wie nackt stellen wir **uns** hin - während wir den anderen erkunden - oder eben: wie nackt stellen wir **ihn** hin, angezogen, oder vielleicht auch uniformiert, wie wir manchmal sind??

Ich frage, wenn es unser Anspruch ist, wirklich etwas von **den anderen** zu erzählen, und nicht nur **über** sie,, dann müsste ich das Wissen der anderen - **vor** mein Wissen stellen.

Das gilt bezogen auf die Menschen - und auf das, was sie antreibt, umtreibt, was sie in die Hand nehmen und womit sie sich auseinandersetzen, sobald **ich** es zum Gegenstand meiner künstlerischen Auseinandersetzungen mache:

Das gilt bezogen auf das, was ich **den Stoff** nenne, der immer auch lebender Stoff ist und damit in ständiger Bewegung und Veränderung begriffen, **das Material**, das nie nur Material ist, sondern immer auch schon etwas Immaterielles besitzt - spätestens in dem Moment, in dem ich es anschau - und es mich.

Wenn es also auch darum gehen soll, das Dasein der anderen zum Ausdruck zu bringen, und darin ihre menschliche Bedingtheit zu erfassen, die zeitliche, und die geschichtliche, die gesellschaftliche und die politische, müsste dann dieses Wissen - das **das Wissen der Anderen** ist - oder sein **muss**, dann nicht **auch über die Form** bestimmen?

Oder anders gefragt: wie verhält es sich mit einer Form, die festgelegt ist, bevor ich annähernd so viel weiß vom Stoff, um ihn Einfluss nehmen zu lassen auf die Gestalt?

Und wie sind dann eigentlich **die Regeln** solcher fester Formen zu verstehen, Regeln, die einen - wenn auch dramaturgisch gesehen einwandwandfreien Aufbau vorgeben? Die mit einem festen Repertoire an schnell wieder erkennbaren menschlichen Figuren operieren - mit Archetypen, die den Charakter zentral besetzen, die das Individuum vorschreiben (auch vielleicht dort, wo keins ist?), ein Spannungsprinzip implementieren - (wo es vielleicht um das Gegenteil von Spannung geht?) und ein Telosprinzip fest verankern - ohne all das angesichts der **anderen**, um das es doch gehen sollte, zu hinterfragen?

Spätestens hier taucht natürlich die Frage nach dem Politischen in der Form auf - und danach, was sie und welches System sie repräsentiert.

Ich frage mich, ob in der Kunst die Deutungshoheit mit der **Form beginnt?**
Und sind die Regeln dann die Vorannahmen, mit denen ich mich - und die anderen begrenze und einschränke? Oder in eine Zeit zurück befördere, die vielleicht glücklicherweise längst überwunden ist?

Es reicht aber nicht aus es damit abzutun, dass Regeln unsinnig sind und dem Zeitgenössischem Denken fremd.

Man muss in der Lage sein, genau und präzise zu verstehen, **warum** vorgefasste Formen mit ihren Regeln kritisch zu betrachten sind.

Als Lehrende wurde ich auch schon nach den Regeln des Postdramatischen Schreibens gefragt.

Was nicht bedeutet, dass die Frage dumm ist, sondern dass darauf eine kluge Antwort zu geben ist.

Meines Erachtens liegt das Problematische an den Festen Formen und Regeln darin, dass sie eine Überzeitlichkeit einführen, eine ahistorische Dimension, die sich nicht um die Zeitlichkeit der Verhältnisse, ihr Gemacht-worden-sein kümmert, und darin **auch** um manche gesellschaftliche Schieflage und ideologische Setzung.

Ihre ahistorische oder neutrale Dimension, die sie gleichgültig macht gegenüber den Auseinandersetzungen und Zivilisationsprozessen, die eine Gesellschaft **heute** führt, verhindert andererseits nicht, dass sie nicht auch durchzogen sind von Normativitäten, von Ideologien und Angeboten der Ausgrenzung.

Sie können kaum auf Befreiungsnöte, auf die Veränderungs- und Verbesserungsprozesse einer Gesellschaft reagieren.

So kann sich unbemerkt **über die Form** ein vermeintliches Wissen von anderen behaupten - das mit diesen anderen nichts zu tun hat - und am wenigsten mit ihrem Wunsch, anders zu sein, als sie gemeinhin angesehen werden.

So kann es unweigerlich passieren, dass Vorstellungen von Mann und Frau reproduziert werden, die mit denen auf einer Esprit-Werbung identisch sind - dass ein Familienbild aufkommt, dass dem Familienglück der Rama Frühstücksmargarine entspricht.

Was aber kann den festen Formen und Regeln entgegen gestellt werden?

Denn wo Vorgefertigtes nicht mehr vorherrscht, kann nicht nur Ungenauigkeit zurückbleiben.

Oder: wie ist denn ein künstlerischer Ausdruck möglich, wenn er nur vom Material allein zum Ausdruck gebracht werden soll? Warum bemühe ich diese Kunst überhaupt?

Was anstelle der Regeln gestellt werden muss ist weitaus größer und wesentlicher.

Es geht darum zu verstehen, was die Möglichkeiten der eigenen Kunst sind - was sie im Innersten ausmacht. Und genau das scheint mir die größte und wichtigste Entgegensetzung zu sein.

In derselben Weise, wie ich **die anderen** ergründe, indem ich ihre Art und Weise der Wahrnehmung und Verständigung wahrnehme und aufnehme, sollte ich auch meine eigene Kunst mit jedem Mal neu befragen. Wozu sie da ist und wozu sie ursprünglich einmal angetreten ist. Was sie kann - wozu sie in der Lage ist, was ihre Möglichkeiten sind.

Und genau da treffe ich beim Hörspiel auf eine Kunstform, die gerade dafür wie geschaffen scheint - oder dann am stärksten zu sein, wenn es darum geht, in derselben Genauigkeit das Wissen des anderen in die eigene Kunst aufzunehmen. Es sind Möglichkeiten, die das Hörspiels per se oder von ihrem Wesen her anbietet, nämlich **das Andere, das Fremde** zu ergründen und kennen zu lernen, und zu erfahren, **was dessen Wissen ist, das Wissen des Anderen**.

Die Stärke des Hörspiels ist es, die Welt abzuhören - und ähnlich genau, wie ich es von einem Hund kenne, jede Geste, jeden Laut, jeden Geruch - als genaue Zeichen einer Sprache zu erforschen - und mich in die Lage zu versetzen, zu verstehen, was gesagt wird - von dieser Welt.

Wenn es die aufrichtige Auseinandersetzung mit dem anderen bedeutet, dass ich **dessen** Motorik - **dessen** Beschaffenheit aufnehme, und einen ähnlich beschaffenen Ausdruck finde - und Ausdruck ist nicht thematische Behandlung, und wenn das bedeutet, dass dessen Motorik **Teil des künstlerischen** Ausdrucks ist - dann bedeutet es umgekehrt auch, dass genau darin das Hörspiel zu seinem stärksten und wesentlichsten Kern findet. Die Welt der anderen zu sein.

Das Hörspiel kann die komplexen Verständigungsweisen aller lebenden Wesen wie kein anderes Medium erfassen und so zum Ausdruck bringen, dass wir ihrer gewahr werden und uns verständigen können, wo es vorher keinen Weg gab - sondern nur Fremdheit.

Wenn ich also wissen will, was in der Katze vor sich geht, was sie sieht, was sie wahrnimmt, was sie denkt - von Derrida und von dem, was er, Derrida, selbst nicht sehen kann - dann scheint mir das Hörspiel dazu am ehesten in der Lage zu sein.

Maxi Obexer: Das genuin Politische in der Dramatischen Kunst Maxim Gorki Theater Okt. 2016

Maxi Obexer

I. Das genuin Politische der Dramatischen Kunst -

Es ist ja da, ob es gewollt wird oder nicht: mit dem öffentlichen Raum, der Menschen zusammenbringt, um Inhalte, die öffentlich sind - uns allen gehören, unter Beteiligung vieler zu denken, sie durch die Köpfe aller gehen zu lassen.

Das Denken neuer Gedanken, neuer Möglichkeiten - oder auch alter Unmöglichkeiten - **ist politisch.**

Vorausgesetzt man nutzt es, man will es und man sucht es:

Das ist in der dramatischen Kunst, das Sprechen, das Ansprechen, Aussprechen dessen, was noch ungesagt blieb, das bisher Ungehörte, Ungesehene, Ungedachte.

Entscheidend auch: wer erhebt die Stimme, wer spricht zum ersten Mal, wer ist daran gewohnt, zu sprechen, wer ist es gewohnt, zu schweigen, was, wenn das Verhältnis zwischen Sprechenden und Schweigenden verändert wird - spätestens da wird es dezidiert politisch.

Wer die Ursprünge des Theaters vergegenwärtigt, dann war es genau das, was verlangt wurde, weshalb es sich vom Tanz-Ritual zum Sprechtheater entwickelt hat: die Verhandlung im öffentlichen Raum, offener und freier und vielleicht auch hintergründiger, als es eine Gerichtsverhandlung mit festgelegten Paragraphen je sein kann, als es überhaupt Verhandlungen innerhalb einzelner meist starrer Systeme mit ehernen Regeln und Gesetzen je sein können.

An der Stelle **kann** ein entscheidender Unterschied zwischen Politik und politischer Kunst getroffen werden: auch die dramatische Kunst arbeitet, wie die Politik, mit den Mitteln der Verführung, mit der Sprache. Politiker verführen zu Lösungen und Überzeugungen. Kunst darf nicht überzeugen wollen von eigenen Überzeugungen. Aber sie kann die entscheidenden Fragen aufbringen und zum eigenen Denken verführen.

Die Freiheit der Kunst, selbst denken zu lassen, gehört vielleicht zum politischsten Moment überhaupt.

Das alles - an Politischem kann genutzt werden - oder auch nicht.

Aber auch dann, wenn es nicht genutzt wird, ist es politisch. Als Aussage über eine Unterhaltung im öffentlichen Raum, der das Politische daran missfällt, als würde es stören. Und: dass alles so zu lassen ist, weil alles so, wie es ist, schon richtig ist und stimmt. Und das kann eigentlich nur von sehr wenigen gesagt werden, von Privilegierten. Aber vor allem: Kann es im Sinne einer Kunst sein, die nicht harmlos sein will?

Ich - und alle vom NIDS sind der Meinung, dass dieses in der dramatischen Kunst angelegte genuin Politische konsequent beansprucht werden soll, und dass die Dramatische Kunst erst dann zu ihrer ganzen Entfaltung kommt und zu ihrer ganzen Bedeutung findet.

Solche Gedanken, die jahrelange Beschäftigung mit dieser Kunst - und das Beobachten, in welcher Situation sie sich befindet, führte dazu, dass aus der politischen Kunst der Dramatik zusätzlich ein politisches Engagement für sie wurde. DAS NIDS

II. Der Weg von der politischen Kunst zum politischen Engagement für diese Kunst

Dem zugrunde liegt die Liebe und Leidenschaft für eine Kunst, die sehr viel kann - und die weit mehr könnte, als ihr gegenwärtig zugemutet wird.

Sie könnte viel mehr, wenn sie stärker herausgefordert würde, sie könnte wieder - und noch viel bedeutsamer werden, wenn sie ernster genommen würde.

Das hat viel mit der Frage zu tun:

**Findet diese Kunst die Bedingungen, die sie benötigt, um zu sein, was sie sein kann?
Findet diese Kunst mit den Bedingungen, die sie vorfindet, die Möglichkeiten, die ihr innewohnen?**

In den letzten Jahren wurde viel darüber nachgedacht und gesprochen, welche Autorinnen das Theater benötigt: "Welche Autorinnen braucht das Theater?"

Diese Frage sollte nie unverbunden gestellt werden mit der Frage : Welches Theater brauchen Autorinnen?

Und ich möchte dezidiert nicht über die ökonomische Situation von Dramatikerinnen sprechen, sondern nach den ästhetischen, nach den künstlerischen Bedingungen.

Wenn wir den Anspruch erheben, mehr als nur die eine Gesellschaft abzubilden, sondern auch die vielen anderen, also die, die ich vorfinde, wenn ich aus dem Haus gehe, wenn wir also eine diverse Gesellschaft voraussetzen für die künstlerische Grundlage, so benötigen wir eine solche auch im Theater auf allen Ebenen.

Oder: wenn wir gerade die gesellschaftlichen Ränder und Realitäten beleuchten wollen, die unsichtbaren oder unsichtbar gehaltenen oder willentlich ignorierten: dann benötige ich dazu auch einen entsprechenden Ort mit Leuten, die das politische Bewusstsein dafür besitzen und gemeinsam daran arbeiten, diese anderen Realitäten sichtbar und öffentlich werden zu lassen. (Ich weiß, diese Debatte führen nicht nur Dramatikerinnen.)

Und, wo wir gerade von den anderen Realitäten sprechen: den wenig oder gar nicht berücksichtigten, den verschwiegenen, und es im Kern darum geht, diese Verhältnisse zu ändern - so müssen wir dasselbe von der eigenen Kunst einfordern: nämlich, dass eine Vielfalt zugelassen wird und dass sich ihre Formen ändern, (denn auch die Form ist als politischer Ausdruck zu denken);

dass sie also ihre Formen sucht und findet, um dem Veränderten und Veränderungswürdigen Ausdruck zu verleihen.

Diese alte, uralte dramatische Kunst ist und war immer dann am stärksten, wenn sie das gerade Etablierte wieder hinter sich lässt und neu beginnt.

Dafür benötigen wir die künstlerische, ebenso wie die politische Auseinandersetzung miteinander und untereinander. Die Räume zur Erforschung und Vertiefung - und uns - uns Autorinnen.

Die soziale Realität für dramatische Autorinnen aber ist das Einzelgängertum, etwas, das fürs Schreiben vielleicht nötig ist, aber auf anderen Ebenen die Autorinnen und ihre Kunst Ebenen schwächt.

Das wollen wir im Nids verändern, umso dringender, da es kaum eine Ausbildung für sie gibt, vor allem aber werden politische Formen und überhaupt die Dimension des Politischen in der dramatischen Kunst so gut wie überhaupt nicht gelehrt.

Zuletzt: Wer vertritt die dramatische Kunst? Oft wird über sie gesprochen, zu selten von denen, die sich in ihr ausdrücken.

Dabei sind wir es, die am einfachsten über Scheindebatten, ideologische Grabenkämpfe, Schubladen und künstliche Trennungen hinwegführen können, um sehr schnell auf das Konkrete zu kommen, auf die Kunst selbst und die vielen Möglichkeiten der Sprache innerhalb des Theaters.

Warum also sollten nicht auch wir damit beginnen, diese Kunst zu fördern, sie zu unterstützen, sie zu vertreten und verdeutlichen, was sie kann.

Und jetzt, nachdem ich diese für das NIDS wichtigsten Ziele ausgesprochen habe, bemerke ich, dass **das, wofür ich mich als Mensch und als Künstlerin in der Gesellschaft einsetze, viel mit dem zu tun hat, wofür ich mich auch für diese Kunst einsetze: gegen die Unterdrückung von Möglichkeiten.**

Die Werkstatt

Es ist ein Credo des Nids - dass wir nicht im Elfenbeinturm sitzen wollen und dass wir uns gerne mit denen zusammentun, die sich mit den Fragen, die wir haben, schon länger beschäftigt haben.

Dazu gehörte auch die Expertise von Irene Kacandes bezogen auf die Frage: wer erinnert? wer berichtet? wer bezeugt?

Dabei stellt sich heraus, dass die psycholinguistischen und literaturwissenschaftlichen Kategorieen dieser verschobenen und durchwirkten Erinnerungsfelder wie Para-Memoir oder Post-Memory auch künstlerisch sehr gut als künstlerische Mittel genutzt werden können:

Fragen wie: was wird gesehen, wer sieht, worüber berichtet wird? oder

Ist das, worüber berichtet wird, auch das, was erfahren wurde?

Ist das, was bezeugt wird, auch das, was gesehen und erlebt wurde?

In welcher Rolle treten wir auf, die Autorinnen, die gerade zur Zeit - und insbesondere wenn es um Realitäten wie Flucht, Terror, Krieg und Gewalt geht, auf Berichte anderer angewiesen sind. Ein Aspekt, der in Ayhams Stück sehr stark zum Ausdruck kommt.