

Marita Tatari; Claudia Bosse

Vom Entspringen des Raums vor dem Wort

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3977>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Tatari, Marita; Bosse, Claudia: Vom Entspringen des Raums vor dem Wort. In: Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2016 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 47–62. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3977>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-24697>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

MARITA TATARI IM GESPRÄCH MIT CLAUDIA BOSSE

VOM ENTSPRINGEN DES RAUMS VOR DEM WORT

MT: Das Sprechen ist besonders beeindruckend in Deiner Arbeit. Es verliert seine Selbstverständlichkeit als Mittel für die Übertragung von Bedeutungen und Emotionen. Man hat den Eindruck, dass es eine Verdopplung gibt: Ein Sprechen, das sich hört, das sich auf sich bezieht. Und dass diese Verdopplung das Sprechen als Tun erfahrbar macht: nicht als Bestand, sondern als die Aktivität seiner Entfaltung im Außen. Das Sprechen in seiner Entfaltung, ein Sprechen, das sich im Außen aufrichtet. Ein Sprechen, das, indem es sich in dieser Verdopplung, d. h. als Bezug auf sich und Bezug auf Andere, erfahrbar macht, Räume öffnet. Es öffnet die Räume, die diese Bezüge sind. Es schließt sich jedoch in diesen Räumen nicht, sondern formt sie mit jeder neuen Skandierung um. Ein Sprechen, das sich zuvorderst sich selbst gegenüber und folglich im Raum immer wieder als Ansprache aufrichtet und die vorhandenen Räume flüssig macht.

Wie arbeitest Du konkret mit dem Sprechen? Was berücksichtigst Du? Wie entsteht sein Rhythmus? Und wie verhält sich dieses Sprechen dem gesprochenen Text gegenüber? Wie gehst Du mit Texten um, die aus einer historischen Ferne kommen?

CB: Der Ausgang jedes Sprechens ist für mich ein Bewusstsein des Körpers des Sprechers über den Ort, an dem er sich befindet, über den Ort seines Körpers und über das Verhältnis dieses Körpers zum anderen Körper oder Ort, der ihn hört, nennen wir es Adressat. Dieses Verhältnis von sich zum Anderen ist zunächst wie eine Vermessung zu sich und zum Anderen. Diese Verortung des eigenen Körpers, auch die geistige Verortung des Körpers, ist die Voraussetzung dafür, dass man das Wort richten oder formulieren kann. Seit zwei Jahren versuche ich, dass es, egal welche Bewegungen, Rhythmen, Spannungen man mit dem Körper oder der Außenmuskulatur vollführt, einen Innenraum gibt: Die Verbindung der Atmung, die eine Stabilität im Zentrum benötigt, also eine Bewahrung des Innenraums braucht.

MT: Welches Zentrum?

CB: Das konkrete körperliche Zentrum, das ich mit dem Bauchnabel stütze, wo ich die Luftsäule oder das Innere meines Körpers zu stabilisieren und offen zu halten versuche. Es handelt sich um eine sehr fragile Achse in mir, die immer wieder zugleich bewahrt und hergestellt werden muss. Sie ist nicht einfach da, sie ist kein Zustand, sondern ein ständiger, dynamischer Prozess, der

sich mit jeder Atmung wiederherstellt. Das ist die Voraussetzung des Körpers, um überhaupt entscheiden zu können, wie du das Wort anfasst, in den Raum richtest und formulierst.

MT: Ist es das Entspringen des Wortes, das Du meinst, das Wort, das nicht vorhanden ist, sondern immer wieder neu hergestellt werden muss?

CB: Ich glaube nicht, dass es das Entspringen des Wortes ist, sondern ein Vor-dem-Wort. Es geht an dieser Stelle überhaupt um die Möglichkeit und die Bereitschaft des Körpers zu sprechen und die Weisen des Sprechens abwägen zu können, und eben nicht im Affekt dem Wort oder durch die Aktion einer bestimmten Dynamik oder Intensität unterworfen zu sein. Es geht darum, immer wieder einen Nullpunkt, wie einen Ausgangspunkt, im Körper zu schaffen (mit sich zu sich), von dem aus man das Wort entscheiden und gleichzeitig lassen und wieder weiterspinnen kann im Satz, in einer Formulierung. Ich glaube, es braucht diesen Ort als Konzentration oder als Lockerheit oder als Verortung, konkret an einer Stelle in einem Raum, damit ich der Sprache oder dem Sprechen in mir einen Raum gebe und ihr dadurch auch einen Raum im Anderen ermögliche.

MT: Also das Entspringen des Raums vor dem Wort.

CB: Genau. Das Entspringen des Raums im eigenen Körper im Verhältnis zum Raum, zum Anderen; im eigenen Körper, der eigentlich erst den Raum oder den Luftraum, den Innenraum gibt, aus dem das Wort in den Außenraum treten kann. Der Luftraum, die Kontrolle der Luft und das Entscheiden der Luftdynamik, haben viel mit dem möglichen Wortkörper zu tun. Viele Leute können die Luft nicht kontrollieren. Dann platzt die Stimme heraus oder die Stimme rutscht aufgrund einer Anstrengung des Hörens, zum Beispiel auf jemanden, der weiter entfernt ist, in die Kopfstimme, weil das der Ort ist, an dem ich höre. Es handelt sich um einen permanent zu erneuernden Vorgang, dass ich den Ort meiner Stimme wieder ins Verhältnis setze zu dem Wort, das ich spreche, und zu dem, das ich gehört habe. Es handelt sich um kurze Präparationen, um mir immer wieder den Ausgangspunkt zu schaffen, so dass ich im Moment dort bin, wo ich bin und im Moment dort bin, bei den Worten, die ich zu jemandem sage. Das ist grundlegend für diese Reaktualisierung des Sprechens im Vorgang des Sprechens. Ich spreche jetzt, in einer bestimmten Rhythmizität. Aber Körper oder Geist müssen sich gegenüber dem Rhythmus, den ich produzieren möchte, frei verhalten.

Es gibt immer zwei Rhythmen. Derjenige, den man im eigenen Körper als Verfasstheit in sich oder als Emotionalität spürt und als ein Ausgangspunkt aufsucht, indem man sich als wahrnehmenden und zugleich produzierenden Körper aktiviert. Dann jener Rhythmus im Verhältnis zu einem Rhythmus, den ich produzieren möchte.

MT: Was ist dieser Rhythmus für Dich?

CB: Rhythmus ist für mich die Skandierung, die Schnelligkeit von Abfolgen von Impulsen. So wie wenn du schnell sein willst, dann musst du innerlich langsam sein. Du darfst nie versuchen, dich mit dem Vorgang, den du tust, zu identifizieren, so dass du jedes Mal das, was du herstellst, wieder in ein Verhältnis zu dir bringen kannst und nicht gefangen bist in der Absicht einer Handlung. Dann stürzt man in eine Handlung und verliert diese Ruhe, Konzentration oder Verortung, von der aus man im Moment der Produktion das Produzierte verfertigen kann. Nur wenn ich diesen Ausgangspunkt habe, kann ich mit mir etwas tun. Das geht nicht vorsätzlich, und deshalb brauchst es immer diese zwei Rhythmen, den Herzschlag, die Atmung und die Manipulation dieses Körpers. Aus diesem Grund verwende ich Yoga, weil es da die Koordination der Bewegung mit der Atmung gibt, und es um eine Führung der Atmung geht, die ich dann in ein anderes Verhältnis bringe zu dem, wie oder was ich in welcher Intensität als Sprache in den Raum stelle.

MT: Aber so, wie Du das beschreibst, stellst Du nicht etwas in den Raum, sondern es geht jeweils um ein Auftauchen von Raum.

CB: Es geht rudimentär um eine Position von zwei Körpern mit einer bestimmten Entfernung und Ausrichtung, die einen Raum bilden, der eine bestimmte Materialität, einen bestimmten Boden, Klang, eine Höhe, Frequenz hat. Er klingt in einer bestimmten Weise. Es geht darum, wie man dieses Verhältnis zueinander erzeugen kann und wie man in diesem Verhältnis dann auch vielleicht Sprache erzeugen kann, die Raum schafft, erzeugt, beschreibt oder vermisst. Es gibt immer die körperliche Versicherung eines Körpers im Verhältnis zum anderen Körpern und zu diesem Raum und seinen Entfaltungen in einem sehr konkreten Sinn, der besagt, dass ich mir immer wieder erneut einen Ausgangspunkt suche, um daran Mittel zu messen oder Proportionen zu gewinnen für mein Tun. Es ist immer schon was da. Wie gelingt es, das, was da ist, wahrzunehmen und als Information ernst zu nehmen und ins Verhältnis zu dem zu setzen, was man selbst an Bewegung, Sprache oder Handlung vollführt. Es gibt immer Rhythmen, Klänge, Spannungen, die schon da sind, ein Ensemble von vorhandenen Informationen, egal wo ich bin. Eine Verortung verlangt also, sich im Ensemble vorhandener Informationen zu entscheiden, Parameter auszuwählen und somit einen Ort herzustellen, um dort Relationen oder Proportionen herzustellen, die ich aber in einen schon informierten Raum hineingebe.

MT: Das ist aber keine rationale Entscheidung, oder?

CB: Es ist nicht rational, nicht wie ein Schritt nach vorn, sondern erst einmal zurück. Man merkt oft bei Darstellern, dass sie nicht beginnen, sondern in

etwas springen. Wo ist der Ort einer Konzentration und Wahrnehmung, von dem sich zuallererst etwas beginnen lässt? Es geht um diesen Ort davor, um dann in das Ensemble all dieser Informationen eine andere Qualität hineinzusetzen zu können.

MT: Also dorthin gelangen, wo man schon ist.

CB: Genau. Im körperlich-geistigen Wissen dorthin zu gelangen, wo man eigentlich schon ist. Denn oft ist man nicht da, wo man ist. Wie oft sitzt du im Theater und bist eigentlich nicht dort, deine Gedanken sind woanders. Wie lange brauchst du, dich so zu konzentrieren, dass alle deine Sinne mit dem Körper, mit dem Ort, an dem du bist, einhergehen. Das ist grundlegend, diese Art der Präsenz, Raum für seine eigene Präsenz zu schaffen. Es ist die Voraussetzung, um handeln zu können.

Das nächste Moment ist das Etwas-zusammen-Tun. Das Klischee vom Zusammen im Theater ist oft, dass sich Energien, Gesten, Rhythmen, die Weisen etwas zu tun angleichen. Die Frage aber ist, wie ist es möglich, dass ich bei mir und mit den Anderen zugleich bin. Wie bleibt dieses Verhältnis offen, so dass ich mich nicht im Anderen verliere, sondern ihm begegnen kann.

MT: Aber wenn dieses Bei-sich-Bleiben, wie Du das beschreibst, ein Zu-dem-Punkt-wo-man-schon-ist-Gelangen ist, heißt das eben, zu einem Bezug auf etwas zu gelangen. Weil der Raum kein Container oder vorhandenes Ding ist, wo man drinnen ist, geht es nicht um ein „sich“ und ein Anderes als zwei vorhandene Sachen, sondern dieses Zu-sich-Gelangen ist eine nicht-rationale Entscheidung als Gelangen zu dem Punkt, wovon aus man Raum ist, weil man eigentlich Raum ist.

CB: Man ist Raum für sich oder in sich, nicht für einen Anderen. Hinzu kommt jedoch, dass man nicht selbst derjenige ist, der Raum erst herstellt. Es sind stets mehrere, Du oder ich stellen Raum her, in dem wir uns befinden.

MT: Oder ich gelange zu dem Punkt, von wo aus es Raum gibt, von wo aus ich Raum bin als Bezug auf: Eins ist schon zwei.

CB: Es gibt geografische, naturwissenschaftliche, gesellschaftliche Räume. Es gibt Koordinaten für einen Ort. Aber Raum existiert nie ohne mich. Denn ich – jetzt ich exemplarisch – bin derjenige, der Raum erst herstellt. Ich bin immer Produzent dieses Raums, weil er sich in meiner Vorstellung als Raum zusammensetzt. Und außerhalb von mir ist er nicht einfach da, sondern benötigt mich, indem ich ihn als Raum herstelle.

MT: Dieses „sich“, wenn es um Raum geht, ist nicht allein. Raum ist „Bezug auf“.

CB: Es bedarf jedoch das Moment einer Entscheidung. Weil du immer schon in derart vielen Bezugssystemen bist und aus diesen viel zu vielen etwas nimmst, bedarf es einer Konzentration auf etwas, auf einen Moment. Erst über diese Entscheidung auf oder für etwas, kann dir selbst klar werden, dass da ein Raum wird. Sonst gäbe es ja zu viel und alles Mögliche, in dem du ständig verbleibst.

MT: Genau, weil es sonst alles und nichts ist, deswegen gelangt man zur Öffnung eines Raums, zu einem Raumwerden, nur von der Stelle aus, wo du schon bist.

CB: Ja, eine nicht-rationale Orientierung als Öffnung ermöglicht erst dieses Werden.

MT: Diese Öffnung ist das Nicht-Vorhandene, das Dorthin-Gelangen, wo du schon bist: Dass es Raum gibt.

CB: Im Theater frage mich jedoch oft, sehr konkret, da sind Körper auf einer Bodenfläche, du bist auch dort und hast den Eindruck, dass dieser Körper plötzlich Verhältnisse zu allem anderen aufnimmt, was da ist. Aber es gibt auch Momente, wo ein Körper dort ist und keine Öffnung der Haut, der Muskeln oder der Sinnes im Sinn einer räumlichen Präsenz hat. Wie lässt sich das beschreiben, wenn ich von einem konkreten Tun ausgehe? Wenn ich jemanden beobachte und diese Person oder diesen Körper als eine im Raum präzise Gestalt wahrnehme? Was geschieht da? Entscheide ich oder entscheidet diese Person mit? Lässt sich da was verbinden? Gibt es eine Öffnung?

MT: Eine Öffnung wird erfahrbar, auch wenn die Person, der Körper sich nicht bewegt, sich einfach ruhig verhält.

CB: Meistens sogar viel mehr.

MT: Und dann fängt Theater an.

CB: Genau. Wir sprechen von Raum, aber im Theater siehst du oft nur Ausrichtungsflächen, keine Öffnung der Körper, sondern ihre Ausrichtung im Blickregime. Der Körper unterstellt sich ihm fast reflexartig. Quasi automatisch richtet er sich nach den Blicken aus, die ihn betrachten. Das negiert den Raum, der hinter den Blicken liegt, macht ihn zum Bild.

MT: Um zum Sprechen zurückzukommen: Wie funktioniert in diesem Dispositiv ein Sprechen, das Raum erfahrbar macht? Diese Verdopplung, als ob das Sprechen sich auf sich bezieht und zugleich auf anderes, das sich nicht als Bestand, sondern in seiner Entfaltung erfahrbar macht?

CB: Ich glaube, der Ort dieses Sprechens ist absolut wesentlich. Ebenso das Verhältnis zum Raum, in dem es statthat, denn es ist immer von konkreten physikalischen Bedingungen abhängig, aus und mit denen es sich erzeugt. Das ist wesentlich und wird meist ignoriert. In den letzten zwei, drei Jahren interessiert mich immer mehr, dass das Wort eine Bewegung der Luft ist, eine Schallwelle, die Luft in Bewegung versetzt. Der Zustand der Luft wird durch das Sprechen in andere Schwingungen versetzt. Jemand sagt etwas, und es trifft einen körperlich. Es ist ein körperliches Hören, man wird berührt und angefasst von Worten. Das hat mit dem Körperraum des Sprechenden zu tun, wenn man ihn nicht verengt. Es gibt jedoch auch Sprache, die den ganzen Körper verneint und Körper, die sich schließen. Die ganze Resonanz des Wortklangs ist dann die der eigenen Knochen. Diese Körper können nur räsionieren, wenn sie Raum haben. Oder sie verkrampfen sich. Das verändert sofort den Stimmkorpus und damit auch den Raum, aus dem das Sprechen erzeugt wird, vielleicht auch als geistigen Raum. Ich finde die Möglichkeit, dies zu kontrollieren immer wichtiger. Ich kann ein geöffnetes Sprechen herstellen, aber es ist nötig, dass ich die Möglichkeit habe, darüber zu entscheiden.

MT: Du sprichst sehr viel von Entscheidung.

CB: Ja, ich glaube nicht, dass „es“ spricht oder es „aus einem“ spricht. Vielmehr denke ich, dass das Jetzt des Wortes und das Sich-selbst-Hören-und-trotzdem-Geben nur möglich ist, wenn gelingt, dass eine Mischung aus Bewusstsein, Fallenlassen, Sich-gehen-Lassen im Spiel gehalten wird. D. h., ein Wort transportiert sich räumlich nur, wenn es im Wort einen Ort gibt, wo ich das Wort loslasse. Es gibt eine Kontrolle über die Spannung und Entspannung im Wort.

MT: Spannung ist mit Druck verbunden, der einen Raum nur durchqueren kann, wenn es Entspannung gibt, die besagt: Ich behalte es nicht, ich lasse los.

CB: Das gelingt oder es misslingt, aber ich habe ein Bewusstsein davon. Zu diesem Wort setze ich das nächste, in einem permanenten Spiel mit dir, dem Sprechenden, Wort für Wort, die sukzessive Sätze bilden. Es geht nicht um die Vorstellung eines ganzen Satzes. Die gibt es natürlich auch, im Zug einer Atmung oder über größere Entfernungen hinweg. Dann geht es erst einmal um eine Grundverbindung, die hergestellt werden muss, ein Anker, den ich in dem Raum werfe, auf dem sich dann die Sprache ablegen lässt. Stets geht es um eine Verbindung, die ich versuche körperlich zu schaffen. Auf dieser Verbindung kann ich loslassen und zugleich gucken, wie ich mit dem Loslassen oder Nicht-Loslassen spiele. Wie verändert sich der Sinn, wie die Aussage? Ein Satz, wenn er gesprochen wird, ist nicht vorprogrammiert, sondern hat einen Fluss, eine Dynamik, bleibt aber ein Tasten in jedem Moment.

MT: Dabei muss man immer wieder an einem Punkt gelangen, von dem aus sich der freie Gang als Impetus gibt. Welche Rolle spielt dabei der Rhythmus?

CB: Der Rhythmus ist das Metrum, auf das ich die Verhältnisse der Worte setze. Wenn ich jedoch auf dem Rhythmus sprechen würde, wäre das Sprechen tot. Der Rhythmus ist wie eine andere Grundlage, ein Takt, der unter mir liegt. Er gibt auch den Pausen ein bestimmtes Referenzsystem – wie eine unsichtbare Kette, die die kurzen, schnellen Einstiege in die Worte untereinander allererst erkennbar macht, hält oder verbindet. Rhythmus ist stets die Unterlage für die Verhältnisse von Wort-Ein- und Ausstiegen. Ich habe einen Wortkörper mit Silben. Ich kann unterschiedlich in das Wort einsteigen und daraus den Wortsinn weiter treiben oder, noch im Wort, mit den Silben spielen.

MT: Ich frage mich, ob der Rhythmus nicht eher mit diesem Alternieren zwischen Entscheidung und Entspannung zu tun hat.

CB: Entspannung benötigt eine Kontrolle, und das Loslassen verlangt eine schwierigere Kontrolle des Körpers als das Nicht-Loslassen. Demgegenüber ist der Rhythmus wie der Takt meiner Präsenz. Er ist eine Verfremdung, jedoch mir selbst gegenüber. Er verhilft mir, dorthin zu gelangen, wo mir Sachen bewusst werden. Das ist der Rhythmus.

MT: Genau, Rhythmus nicht in der Sprache als Dispositiv. Wie ist es dann, wenn man mit Texten arbeitet?

CB: An Texten, die man für das Sprechen überprüft, fasziniert mich, den Körper des Texts herauszufinden, auch die Grammatik der jeweiligen Konstruktion, die sehr unterschiedliche Weisen oder gedankliche Anwesenheiten produziert. Brecht baut immer Wort nach Wort auf, ich muss nicht vor-zurückdenken, sondern immer noch weiterdenken. Wenn man mit einer Müller'schen Aischylos-Übersetzung arbeitet, hat man ständig Vor-zurück-Sprünge von Wortbezügen, permanent verschiedene Verweise und ganz andere Hierarchien von Worten in einem Satz, die man nachvollziehen muss, um überhaupt Bezugsebenen herzustellen. Das Wichtigste ist für mich, den Körper zu verstehen im Verhältnis von konkreter Wortabfolge, der Struktur, inwieweit die Struktur noch einmal andere mögliche Sinne in dieser Abfolge der Worte nahelegt, welche Körperlichkeiten die Texte produzieren mittels und als Interpunktion. Hat das einen kurzen oder langen Atem? Darüber entsteht ein Gefühl vom Rhythmus eines Texts. Wie funktionieren Metaphern? Wie werden sie zusammengesetzt? Welche Assoziationen hat ein Wort zum anderen? Was macht es, wenn man sie zusammensetzt? Wie hört man die Zusammensetzung einer Metapher und nicht das Endbild einer Metapher?

MT: Es geht grundsätzlich darum, gegen das Endbild des Texts zu arbeiten?

CB: Immer, bzw. wenn man von Bild redet, möchte ich immer den Vorgang dieser Bildkonstruktion hören. Die Konstruktion fasse ich als ein aktives Tun auf, auch als ein Spezifikum eines bestimmten Texts gegenüber einem anderen Text. Wenn du also einen Satz beginnst und die Ökonomie dieses Satzes kennst, geht es darum, sich nicht ins Antizipieren zu stürzen, sondern den Satz wirklich im Geben und im weiteren Verlauf zu öffnen. Wenn das geschieht, empfinde ich das als einen unglaublichen Genuss. Ich bin dann in der Lage, die Gedanken im Raum noch mal denken zu dürfen als jemand, der sie hört. Das ist etwas ganz anderes, als das Abbild eines fertigen Gedankens zu begutachten.

MT: Alles, was Du sagst, hat sehr grundsätzlich mit der Entfaltung von Räumen zu tun.

CB: Vollkommen. Es geht darum, den Klang konkret herzustellen. Ich möchte nicht die Oberfläche einer Fremdheit des Texts kommentieren. Es gibt eine kulturelle Oberfläche, den Kommentar, eine kulturelle Melodie, die den Klang verstellt. Einen Heiner Müller-Text zum Beispiel spricht man neutral und monoton. Aber das ist ein Klischee, ein Missverständnis. Man stellt nicht den Vorgang her, über den der Klang entsteht. Wie ist es möglich, nicht von den Oberflächen bestimmter Klanglichkeiten her zu lesen, sondern immer wieder den Klang, mit den konkreten Materialien dieser Worte in genau dieser Abfolge, herzustellen? Gegen irgendwelche Ohrwürmer der Konventionen anzu-gehen? Mein Lieblingsbeispiel ist Racine, seine minimalistische Sprache. Wenn du mit den Akzenten operierst, hast du ein und dasselbe Wort, das, je nachdem, wo es im Satz steht, anders betont werden muss. Wendest du im Satz ein Wort gegen seinen üblichen Klang, verschiebst du ihn leicht. Es gibt Emotionalitäten erzeugende Sätze, für die du eine Disziplin des Atems halten musst und immer wieder versuchen musst, die Endungen in ihre Doppelreimkonstruktion zu führen, diese dabei aber entstehen zu lassen und nicht einfach zu bedienen. Diesen Moment herzustellen und nicht in der Antizipation eines Klanges oder einer Logik oder Emphase aufzulösen, benötigt ein hohes Bewusstsein und eine Transparenz des Denkens, des Übersetzens in die Muskeln des Körpers, der Übersetzung in den Raum.

MT: Einerseits geht es um den Rhythmus, den der Text hat, und andererseits um den Rhythmus, der körperlich hervorgebracht wird im Raum. Wie verhält sich das zueinander?

CB: Ich kann den Rhythmus des Texts nur im Dialog mit dem Rhythmus meines Körpers erfahren. Den Rhythmus des Texts muss ich erst hervorholen, er ist nicht *per se* gegeben. Es erscheint etwas und das muss ich mit dem Rhythmus meines Denkens und meines Körpers abgleichen. Daraus entstehen Konflikte, der Versuch auszuweichen. Wie kann ich diesen Dialog offen halten?

Es gibt für mich die Forderung, dieses Aufeinandertreffen, dieses Zerren und Ziehen, diesen Zwischenraum offen zu halten als dasjenige, was den Rhythmus des gesprochenen Texts erzeugt. Die Forderung, dass sich nicht das Eine dem Anderen beugt oder umgekehrt, im wachen Dialog mit dem Denken und dem Körper.

MT: Wenn der Rhythmus dieses Nicht-selbstverständlich-Werdens der Präsenz, diese Skandierung ist, dann wäre er ebenso Raum, der sich jeweils aus diesem Nicht-selbstverständlich-Werden erfahrbar macht ...

CB: Das ist ein Raum, aber der Sprachraum ist ein anderer Raum. Die Präsenz ist der Rhythmus der Anwesenheiten aller – der Darstellenden und der Zuschauer. Die Situation dieses Gemeinsam-anwesend-Seins erzeugt in irgendeiner Weise eine durchlässige Präsenz. Das ist die Grundlage. Von der aus geschehen dann Bewegungen, Formulierungen, Sprache usw. und erzeugen einen anderen Raum. Die Räume überschreiben sich, bilden Schichten. Im Moment der Sprache kommt ein Satz und ich bin in diesem Satz, der einen anderen Raum kreierte. Wenn der Satz zu Ende ist, bleibt der Raum des Satzes dort und ich gelange wieder an diese Präsenz. Das ist die Möglichkeit, dass ich den nächsten Satz formulieren kann.

MT: Wie sind diese beiden Ebenen aber miteinander verbunden?

CB: Von der Spielerdynamik her ist es wichtig, dass die beiden Ebenen als zwei differente verstanden werden. Sie sind verbunden, weil sie in einer zeitlichen Abfolge stehen. Das Wort entsteht immer nach dem Wort. Wenn ich das Wort sage, entsteht es erst viel später bei dir. Das Wort existiert im Theater nie in dem Moment, in dem es entsteht, sondern immer nachträglich. Wenn ich einen fremden Text spreche, versuche ich, ihn in diesen gegenwärtigen Anwesenheiten zu erzeugen. In ihnen erinnere ich mich an einen Text, schicke ihn durch meinen Körper. Damit erzeuge ich einen Moment und erst in der Vergangenheit hörst du mich. Du hörst mich erst in meiner Vergangenheit. Und trotzdem ist der Darsteller permanent in dieser Präsenz.

MT: Du hörst dich aber auch in deiner Vergangenheit.

CB: Ich höre mich aber eher als du, weil ich näher an meiner Frequenz bin. Je weiter du weg bist, desto später hörst du mich. Ich muss jedoch das Wort so lange vertreten, bis du mich hörst. Je größer die Distanz ist, die der Schall übertragen werden muss, desto größer ist die zeitliche Verschiebung.

MT: Gibt es aber diese Verschiebung nicht schon sich selbst gegenüber? Wenn das Wort nicht als Vorhandenes gemeint ist, muss es doch erst dahin gelangen, wo es ist. Für Dich, die das ausspricht, ist es schon verschoben.

CB: Absolut. Das andere ist, dass wenn ich einen Satz sage, jedes Wort immer wieder bei mir beginnt, während sich der Satz bei dir zusammensetzt. Ich zeige den Satz nicht als das Nacheinander von verschiedenen Worten, als vermeintliche Satzmelodie. Die melodische Zeichnung eines Satzes stellt nur eine scheinbare Verbindung zwischen uns her. Ich tue dann so, als ob ich mit dem Satz einen Raum vermessen würde. Demgegenüber muss ich das Ankommen der Worte bei dir, beim Zuschauer komponieren, weil der Satz erst dort entsteht. Er entsteht immer außerhalb von mir. Ich lasse ihn entstehen, aber er wird erst im Gegenüber ein Satz. Wenn ich den Satz spreche, will ich ihn dir geben. Ich bin ein Quasi-in-Dir-außer-mir, weil ich ermessen muss, wie in dir der Satz entsteht. In dem Verhältnis höre ich mich und bestimme ich mich. Als wir *Die Perser* in einem Tunnel von 700 Meter Länge gemacht haben, bedurfte es einer Artikulation, die am Ort ihres Erzeugens völlig aberwitzig war, unproportional und mit unendlichen Pausen, die aber notwendig waren, um dort einen Satz entstehen zu lassen. Der Satz kann nicht verkörpert werden, sondern wird in einem Raum mit seinem Raum erzeugt, so dass der Satz im Anderen entstehen kann.

MT: Und die Verschiebung sich selbst gegenüber?

CB: Wenn ich mich nicht öffne zu dem, zu dem ich spreche, habe ich nur die Zeitlichkeit meines Ortes. Aber wenn ich die Worte in einen Raum schicke und Du diese Worte in einem bestimmten Verhältnis zusammensetzt, ist meine Zeitlichkeit in diesem Zwischenraum, den die Worte durchdringen, in einem Verhältnis. Dadurch entsteht für mich wiederum eine Fremdheit zu meinem eigenen Sprechen, weil sich Verschiebungen ergeben. Du bist da, aber die Zeiterfahrung mit und in der Sprache ist eine völlig aufgespreizte, fragmentierte, auch wenn sie immer im Moment, in diesem Rhythmus bleibt. Das macht die Sprache dem, der sie erzeugt, wieder fremd und ermöglicht so, mit ihr im Satz zu dialogisieren, damit sie den Anderen erreicht.

MT: Du machst einen Unterschied zwischen dem Inneren des Satzes und dem Satz. Der ganze Satz ist fragmentiert, aber innerhalb des Fragments ...

CB: Genau. Wenn ich einen Satz spreche, habe ich das Bewusstsein einer Kontinuität. Aber die Teile, die diesen Satz bilden, sind aus ihrem üblichen Fluss gerissen.

MT: Und der andere Fluss, zu dem sie gelangen?

CB: Das ist der Raum.

MT: Wie verbinden sich die beiden Sachen? Wie verhält sich der Rhythmus des Texts zu diesem anderen Fluss?

CB: Ob ich den Rhythmus des Texts in einem Freiraum, in einem WC oder in einem Tunnel anwende, verändert die Kondition des Rhythmus des Texts durch den anderen Raum und verändert auch den Text. Es bleibt nach wie vor der Rhythmus des Texts. Aber die Übertragung von mir und dem Rhythmus des Texts wird neu gerahmt über die konkreten Anordnungen oder Konditionen des Raums.

MT: Was sich ändert, ist das, was die konstitutive Öffnung des Texts erlaubt. Wenn der Text kein Block ist, sondern ein immer wieder neu Auftauchendes, dann sind diese Skandierungen die konstitutive Öffnung des Texts ...

CB: Ja, aber in der Differenz zu sich an einem konkreten Ort im Verhältnis zu. Es gibt Verhältnisse in einem Text von Wort zu Wort als Rhythmus. Aber der Rahmen, in dem du den Rhythmus jetzt öffnest, ist ebenfalls konstitutiv dafür, was du am Text öffnest, weil die Bedingungen der Verräumlichung dieser Sprache deinen Körper verändern: als Präsenz, als Kraft, als Atem, als Stimmlage, als Sprachcouleur, als möglichen Rhythmus. Wenn ich in einem Raum spreche, der zwölf Sekunden Resonanz hat, ergibt das eine ganz andere Art von Öffnung, als wenn ich in einem Raum spreche, der schalltot ist. Das Echo zu sich zurück ist die Mischung zwischen dem Raum zu sich und dem Raum zum Anderen und dem Raum zum Text. Das Wort, das ich initiiere, wird vom Raum als Resonanzkörper getragen. Der Raum trägt und er trägt unterschiedlich. Aber diese Zeit des Raums muss mein Raum werden als Raum zum Text. Erst dann ist dieser Raum der Raum nach außen jenes Gedankens, den ich mit diesem Text verfertige, veräußere oder verräumliche. Der Rhythmus des Texts bleibt als Raster, aber unter gegebenen, konkreten Bedingungen verändert sich der Text sehr. Die Erfahrung der Differenzen, die das bedeuten kann, ist extrem.

MT: Es ist interessant, was Du über den Rhythmus des Raums und des Texts sagst und wie diese zusammenkommen ...

CB: Im Theater, das eine vermeintlich klare akustische Rahmung hat, ist dieser Aspekt oft nicht reflektiert. Ich arbeite aber mit Theater auch in anderen Räumen. Wenn ich einen Satz in einer Halle von zweitausend Quadratmetern spreche, egal wie ich ihn denke, stellt der Raum an mich, was das Verhältnis zum Text und das Verhältnis des Körpers zu meinen Gedanken betrifft, völlig andere Bedingungen. Der Raum wird zum Anordnungsrahmen für das Auftreffen zwischen Körper und Text, abhängig von der Anordnung der Zuhörer und der Hörbarkeit, die ich erzeugen will.

In Räumen mit unheimlicher Resonanz habe ich ein Zeitloch. Wenn es zwölf Sekunden dauert, bis das Wort bei dir ankommt, gibt es eine Lücke, die ich bearbeiten muss. Ganz anders ist zum Beispiel die Anordnung in *dominant powers*, wo man sich in einer Nähe und permanent ändernden Kleinteiligkeit befindet, die eine ganz andere zeitliche Ferne zum Fluss des Gesagten und

zum Text erzeugt. Es ist interessant, wie viel Zeit man je nach Text braucht zwischen den Worten in bestimmten Räumen. Es ist interessant, dass man genau dieses Schaffen, diese Archäologie der Sprache hören kann als den Vorgang, den sie eigentlich beschreibt und wie sich der gleiche Text, sowohl von der Sprache als auch von den räumlichen Bedingungen her, verändert.

MT: Deine Arbeit dominant powers ging von den politischen Revolten der letzten Jahre in den arabischen Ländern und anderswo aus und stellte, wie auch Deine Arbeit Vampires of the 21st century die Frage „Was also tun?“. Es ging jedoch, scheint mir, nicht darum, eine Antwort auf diese Frage zu finden. Vielmehr zeichnete sich der ästhetische Vorgang durch einen vehementen, dringlichen Gestus aus. Die immanenten Formen der Einrichtung (Einrichtung auf allen ihren, miteinander zusammenhängenden Ebenen – der ausgestalteten Bedeutung, der gesellschaftlichen Aufteilung, der medialen Anweisung, der räumlichen Einrichtung) wurden erschüttert. Würde also die Frage selbst den ästhetischen Vorgang dieser Theaterform betreffen? Ich meine, indem dieser, gegen ein gegebenes Tun, einen gegebenen Raum, eine gegebene Rollenaufteilung usw. revoltiert? Ginge es also nicht darum, zu einem anderen Tun oder zu einer neuen Gegebenheit zu gelangen, sondern innerhalb der jeweiligen Immanenz oder Gegebenheit, die Kraft ihrer Formierung ausbrechen zu lassen? Ein Tun, das, indem es zu sich als Frage gelangt (Was also tun?), die Kraft seiner Formierung gegen ein gestaltetes, gegebenes Tun freisetzt? Die Kraft des Werdens, eines flüssigen Raumwerdens mit allen seinen Folgen (das Sprechen als Werden, Tun bzw. Ansprache gegen Bedeutungsbestand, der Raum als Formierung von Räumen, und in dominant powers auch explizit die Position des Zuschauers als nicht gegeben, indem der Zuschauer unter parallelen Vorgängen eine Strecke suchen musste usw.)?

CB: Diese Frage, was also tun, ist keine Frage, die ich stellvertretend stelle. Diese Frage versucht, immer wieder die Handlungsspielräume innerhalb der gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen wir uns bewegen, herauszufinden. Ich habe den Eindruck, dass wir uns in einer unendlich konsensuellen Kultur befinden, innerhalb der wir Kultur, egal wie avanciert bestimmte Konzepte sind, immer in einer repräsentativen Vorbildfunktion betrachten, wo harmonische Symbiosen hergestellt werden. Was mich am Theater prinzipiell interessiert, ist die Weise der Begegnung in einer raumzeitlichen Anordnung, die nicht als harmonische Begegnung stattfindet, sondern Energien entfacht, gebunden an die Konstitution bestimmter Situationen, die in ihrem Tun innerhalb eines Spiels so etwas wie eine Wirklichkeit in diesem Spiel entwickeln. Diese hängen für mich mit dem Wechseln sehr unterschiedlicher energetischer Anrufungen zusammen, die etwas konkret entfachen in diesem Moment, als elementare Möglichkeit. Weil ich den Eindruck habe, dass sämtliche Bedenken oder andere Energien in diesem konsensuellen Europa privatisiert sind und sich über Drogen, Depressionen oder über andere Sachen abspielen. Es

geht um die Frage, wo, auf welcher Ebene es Handlungsoptionen gibt und was die Handlungsoption des Theaters ist. Und wo ist der Ort, wo eine räumliche, geistige Transformation stattfindet, die sich in dem Moment mit den dort Anwesenden auflädt, entlädt und verändert. Die Befriedung der Verhältnisse, in denen man lebt, ist oft, dass man Optionen nicht wahrnimmt, Konditioniertheiten übernimmt und im Rahmen dieser Konditionierung in bestimmten Variationen agiert. Dieser Rahmen muss immer wieder befragt werden. Ein Weg aus diesem Konsum von Bedingungen heraus ist, die konstituierenden Elemente als solche zu befragen, um sie entweder zu akzeptieren oder nicht. Aber die Konditionen müssen beweglich sein und bleiben. Ein Ringen darum, dass überhaupt wieder gedacht wird. Ich habe keine Antwort. Es gibt keine Antwort. Ich kann nur versuchen, die Elemente gegeneinander zu mobilisieren und zu sehen, ob die Mobilisierung Potenzialitäten erscheinen lässt.

MT: In dem, was Du sagst, wird erstens die Handlung zur Frage. Und zweitens geht es grundsätzlich um einen Dissens. Es geht nicht darum, einen Vorschlag für einen anderen Konsens zu machen, zu einer anderen Immanenz zu gelangen, sondern darum, dass die Kraft der Formbarkeit der Immanenz aufbricht und im Werden gehalten wird, dass sie irgendwie freigesetzt wird und zwar im räumlichen Sinn, mit allem, was das mit sich bringt und was Du mit dem Sprechen beschrieben hast. Was Du Handlungsoptionen nennst, setzt voraus, dass die Handlung nicht gegeben ist, zur Frage wird.

CB: Es geht in keiner Weise um die Aufrufung einer Lösung, denn die gibt es nicht, sondern um das Befragen als Produktivkraft, die das Denken jedes Einzelnen in diesen Optionen öffnet und ermöglicht.

MT: Das geht in jeder Hinsicht weit: der Raum – Medialraum, Bedeutungsraum usw. – gelangt zur Kraft seiner Formbarkeit, als Tun, als Werden. Das geht ästhetisch sehr weit, so dass schließlich weder eine Position noch eine Negation vermittelt wird, sondern die Dringlichkeit und die Vehemenz dieser Kraft, die die Kraft der Formierung selbst ist, die Formen hervorbringen kann.

CB: Ich benutze die Texte oder die Elemente nicht mehr aus der Versicherung ihres Zusammenhangs heraus, nicht in der Autorität ihres Verweises, sondern als das, was sie als Teil, als Materialität, einem anderen Teil, einer anderen Materialität, antun. Elemente der Darsteller in ihrer Anwesenheit und ihrem Handeln, gepaart mit Objekten oder Dokumenten im Raum, re-informieren sich miteinander ständig und verändern sich dadurch. In ihrer Veränderung konstituieren sie immer temporäre Bedeutungen, die aufgrund des Zusammenstehens entstehen und dann wieder gerinnen und zerfallen und plötzlich auf einem anderen Bedeutungszusammenhang hinweisen. Es geht darum, Felder zu konstruieren, nicht nur mit differenter, sondern auch mit ideologisch nicht

einwandfreier Materialität. Es wird nichts zusammengefasst. In einem zeitlichen und in diesem Sinne theatralen Ablauf differenter Überlagerungen werden bestimmte Bedeutungen produziert und lösen sich wieder auf. Obwohl die Elemente oft da bleiben und nur noch etwas dazu kommt, wird der Raum ein anderer Raum.

MT: Ein anderer Raum: Trotz der Auflösung, wie Du sagst, bleibt man nicht bei dem Verlust. Das meinte ich mit Vehemenz und Dringlichkeit. Dieses Werden, das in seinem Tun behalten wird, d. h. immer wieder freien Lauf nimmt, ist auch das, was Du mit dem Sprechen skizziert hast: Immer wieder zu diesem Punkt zu gelangen, wo die Präsenz ihre Selbstverständlichkeit verliert.

CB: In *dominant powers* wird innerhalb eines theatralen Ablaufs eine Gewissheit erzeugt, die wieder entzogen wird, ein qualitativer und konstellativer Wechsel. Die Grammatik der Zusammenhänge wird infrage gestellt und wieder anders konstruiert. Sonst orientieren und organisieren wir uns in inhaltlich verbürgten ästhetischen Oberflächen, die wie fixe Bausteine von Wirklichkeitskonstruktionen sind. In einer Ästhetik des Auftretens werden die Spielelemente oft als Ganzheiten begriffen. Das ästhetische Spiel sollte diese Relativität und auch die ideologische Abhängigkeit bestimmter Ästhetiken jedoch immer auf dieses mögliche Spiel zurückführen. Denn viele ästhetische Überlieferungen sind ideologische Raster. Wie kriege ich diesen Raum wieder geweitet? Wie mache ich erfahrbar, dass das Auftreten ein anderes sein könnte, dass die Ästhetik von bestimmten Elementen eine mögliche ist und nicht nur *so* möglich ist. Wenn ich diesen Zwischenraum wieder öffnen kann, wird das Erscheinen von bestimmten Dingen relativ und gestärkt wahrnehmbar, kritisierbar. Und es gibt einen operativen Zwischenraum für einen selbst.

MT: Interessant erscheint mir, dass es nicht einfach um Relationen innerhalb eines Dispositivs geht. Es geht nicht bloß um eine Montage. Es knüpft sich eher an eine Skandierung, die das Substantivierte erschüttert. Es geht um Veräumlichung, nicht um den Raum als Vorhandenes, sondern um das, was erfahrbar wird, wenn mein Dasein nicht mehr selbstverständlich ist: Dann wird das Auftauchen von Raum, der ich schon bin, erfahrbar. Was geschieht, wenn man zu diesem Schon-da-Sein gelangt und von dort aus ...

CB: Es ist der Ort, den jeder Theatermacher anders beschreibt und von dem aus alles möglich scheint. Aber alles hat immer das Bewusstsein seiner temporären Formung. Dieses Bewusstsein ist so klar vorhanden, dass es als Formbarkeit selbst erfahrbar wird. Diese konzentrierte Offenheit, die einen Darsteller, Akteur, Spieler in die Möglichkeit versetzt, als ein bündelndes und nicht begrenzendes Bewusstsein etwas zu bündeln und wieder abzugeben. Ein permanenter Prozess, der ständig in Gefahr ist, zu verstopfen, sich zu verschlie-

ßen, anzuhalten. Es geht um eine körperliche Formulierung, die nie zur Grenze der Möglichkeit werden darf.

MT: Die nicht etwas Gegebenes werden darf.

CB: Genau. Die Bedingung der Möglichkeit als solche ist, dass das, was gerade eine Definition erfährt, ständig unterbrochen werden kann. Das meinte ich anfangs mit den zwei Rhythmen. Einerseits ist die Konstitution dieser Präsenz, dieses Bündeln und Aufnehmen von Dingen, ihrer Formbarkeit, die Möglichkeit die Dinge umzuformieren, ohne in der Umformatierung zu enden. Der zweite Rhythmus ist der Rhythmus der konkreten Handlung, die ich vorführe. Aber ich brauche den ersten und die Möglichkeit, den Rhythmus der Handlung jederzeit wieder zu verlassen. Damit ich nicht im Nichts herumstochere, sondern wieder an diesem Ort bin, mit mir und dieser Bündelung dessen, was da ist und dem, was ich formuliert habe.

MT: Sonst wärst du identisch mit dem, was du tust. Das wäre die Illusion. Nur über das Fremdbleiben in der Handlung ist es möglich ...

CB: Es ist möglich, im Rahmen des Theaters etwas zu erzeugen, das über die Rahmung hinausweist, weil du ihn wieder verlassen kannst. Dieser Abstand des Aufnehmens und Wieder-Einschreibens ist eine ständige Bewegung – zusammen mit dem, was dich umgibt und dem, was dir möglich wird in dem, was dich umgibt. Dies verhält sich völlig konträr zu einem sklavischen Identitätskonzept der Verkörperung im Handeln und im Bewusstsein, das diese Wahl, diese Möglichkeit ausschließt, weil es an einen organischen Fluss glaubt.

MT: Der Ausgangspunkt war, inwiefern die Frage – Was also tun? – den ästhetischen Vorgang beschreibt, in dem das Tun, aus seiner Gegebenheit gelöst, zur Frage wird und zur Kraft seiner Formbarkeit gelangt, im Werden gehalten wird. Und dass diese Frage selbst den ästhetischen Vorgang Deiner Arbeit beschreibt. Sie ist grundsätzlich auch die Frage des Dramas. Dran (im Gegensatz zu prattein und poiein), bezeichnet das Moment, wo die praxis nicht mehr gegeben, sondern zur Frage wird. Drama bezeichnet die Einmaligkeit des Vorgangs des Verbs, nicht das substantivierte Ergebnis dieses Tuns. „Was tun?“ setzt eine Verdopplung des Tuns voraus, ein Tun, das sich selbst zur Frage wird.

CB: Ein Beispiel, wo sich plötzlich ein Raum formiert, der in seiner Erscheinungsform nicht vorhersehbar, sondern wirklich Handeln ist: Es gab ein Moment, wo ich Nora, eine der Darstellerinnen, zugeschaut habe, und es einerseits die Struktur, das Gerüst ihrer Handlung gab, andererseits aber sich die Frage ihres Handelns innerhalb des vorhandenen Rahmens nicht auf ein vor-

handenes Handeln stützen konnte, so dass es plötzlich bar aller Kriterien war, was für Nora einen unglaublichen Schock darstellte. Mich hat es unglaublich berührt, wie sie dann im Spiel mit den Gegebenheiten agiert hat. Ihr Handeln wurde immer unwahrscheinlicher. Aber immer wieder hat sie versucht, mit dem Vorgefundenen ihr nächstes Tun zu informieren. Sie hat die Suche so ernst genommen und nicht versucht, über irgendwelche Repräsentationen oder Verhärtungen zu flüchten, dass sie fast in ein Verschwinden geriet. Diese Qualität des Tuns ist nicht geschützt. Sie wird nicht geschützt und sie kann auch verschwinden. Denn sie ist sämtlichen Verständnissen von Anwesenheit ausgeliefert. Das finde ich in diesem Zusammentreffen von Theater und Raum so unglaublich risikoreich oder interessant. Sich selbst berühren lassen, aber nicht in Betroffenheit verfallen. Es ist ein bedrohter Ort, der sich nicht wehrt, sondern versucht, diese Art von Formierung weiterzutreiben. Dieses Handeln oder Werden ist auch auf den Zuschauer anzuwenden, der in unterschiedlicher Weise, bewusst oder unbewusst, agiert.