

Neues Landschaftstheater

Landschaft und Kunst in den Produktionen von »Schauplatz International«

Bearbeitet von
Martin Bieri

1. Auflage 2012. Taschenbuch. 430 S. Paperback
ISBN 978 3 8376 2094 8
Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm
Gewicht: 666 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Kunstwissenschaft Allgemein](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

MARTIN BIERI

Neues Landschaftstheater

Landschaft und Kunst in den Produktionen
von »Schauplatz International«

August 2012, 430 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 39,80 €, ISBN 978-3-8376-2094-8

Was ist eine Landschaft heute? Das Buch findet hierauf eine Antwort, indem es von zeitgenössischem Theater erzählt. Der Begriff »Landschaft« hat eine lange kunstgeschichtliche Tradition voller unaufgelöster Widersprüche. Unklar ist im Kern sogar, ob die Wahrnehmung von Landschaft der Kunst vorausgeht oder erst durch sie entsteht. Der Band leistet einen kritischen Beitrag zu dieser Debatte und trägt dazu bei, mithilfe von zeitgenössischem Theater Landschaft heute neu zu entdecken. Vorgestellt wird die Arbeit der freien Theatergruppe »Schauplatz International«, deren Stücke tradierte Wahrheiten des Theaters in Frage stellen und zugleich versuchen, zeitgenössische Landschaften abzubilden.

Martin Bieri (Dr. phil.) ist leitendes Mitglied von »Schauplatz International« und arbeitet als freier Dramaturg, Autor und Journalist.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts2094/ts2094.php

Inhalt

1 Einführung | 7

1.1 Beobachtende Teilnahme | 10

ERSTER TEIL: GEGENSTAND

2 Vier Stücke von Schauplatz International | 21

2.1 Auf der Suche nach der verschwundenen Stadt | 21

2.2 Expedition an den Rand der Welt | 30

2.3 Schengen Border Observation Point | 43

2.4 Landscapes of Glory – Beautiful Moments but schnell vorbei | 50

2.5 Schauplatz International | 58

ZWEITER TEIL: THEORIE

3 Die Raumwende | 103

3.1 Die Kulturwissenschaften | 103

3.2 Turns in den Kulturwissenschaften | 106

3.3 Der Spatial Turn | 112

3.4 Theaterwissenschaft und Raum | 129

4 Historische Landschaftstheorien | 133

4.1 Der Landschaftsbegriff in der Geographie | 133

4.2 Geographie und Kunst | 145

4.3 Petrarca auf dem Mont Ventoux | 158

4.4 Landschaftsmalerei | 167

4.5 Begriffsgeschichte: Der ästhetische Landschaftsbegriff | 190

4.6 Politische Landschaft: Mimesis und Poiesis –
Geht die Kunst der Landschaft voraus? | 218

5 Zeitgenössische Landschaftstheorien | 275

5.1 Inklusion | 275

5.2 Corboz: Territorium und Palimpsest | 282

5.3 Jackson: Landschaft 3 | 286

5.4 Sieferle: Totale Landschaft | 290

5.5 Sieverts: Zwischenstadt | 292

5.6 Inszenierte Landschaft | 298

6 Traditionelles Landschaftstheater | 301

6.1 Natur-, Freilicht- und Landschaftstheater nach Kutscher und Stadler | 301

6.2 Das Landschaftstheater Ballenberg | 310

6.3 Das Landschaftstheater Louis Naefs | 313

6.4 Das Landschaftstheater Uli Jäckles | 318

6.5 Das Schwyzer Mythenspiel von 1991 | 323

DRITTER TEIL: SYNTHESE

7 Neues Landschaftstheater – Neue Landschaften | 337

7.1 Die Produktionen von Schauplatz International als Landschaftstheater | 337

7.2 Neues Landschaftstheater | 350

7.3 Neue Landschaften | 363

8 Schluss | 373

Abbildungen | 375

Anhang | 385

Bibliographie | 391

1 Einführung

»Die Theorie hat die Landschaft wieder entdeckt!«,¹ skandierten kürzlich zwei Landschaftstheoretikerinnen. Sie sehen das Konzept »Landschaft« im Aufwind, nachdem es weitgehend aus dem akademischen Diskurs verschwunden war. Heute aber scheint »Landschaft« wieder Antworten auf offene Fragen in Aussicht zu stellen. Es sind Fragen nach dem schwer zu erfassenden Aussehen der Welt, in der Menschen leben, und dem noch schwerer zu verstehenden Verhältnis, in dem sie zu ihr stehen. Es sind Fragen, die auch den öffentlichen Diskurs umtreiben und dort auf verschiedenen Ebenen gestellt werden. Sie betreffen die Raumplanung ebenso wie den Umweltschutz, die Architektur ebenso wie die Verkehrspolitik. Insgesamt scheint in der wiedergewonnenen Virulenz des Begriffs ein Problem zum Ausdruck zu kommen, das Gestaltung und Gegebenheit des Lebensraums unserer Gesellschaft betrifft.

Die Kunst hat im Prozess des Nachdenkens über dieses Problem eine aktive Rolle übernommen. Sie beschäftigt sich gegenwärtig intensiv mit Fragen des Raums und seiner Gestaltung. Dem Theater kommt dabei eine besonders wichtige Funktion zu, weil es sich direkter als andere Kunstformen mit dem Verhältnis von Menschen und Raum auseinandersetzen kann. Für solche Theaterformen hat sich der Begriff der »Ortsspezifik« eingebürgert. Ursprünglich galt er besonders für Objekte der bildenden Kunst und wurde in den 1960er Jahren populär.² Ortsspezifik umfasst sowohl den Bezug zu Außen- wie auch zu Innenräumen, je nach Kontext, in welchem ein Werk ausgestellt ist. Heute wird der Begriff auch außerhalb der bildenden Kunst angewendet. Besonders über den Weg der Performance Art ist er in

1 Brigitte Franzen, Stefanie Krebs: Cultural Landscape Studies. Oder: Was ist Landschaftstheorie. In: Brigitte Franzen, Stefanie Krebs (Hg.): Landschaftstheorie. Texte der Cultural Landscape Studies. Köln 2005, S. 7-13, hier S. 7.

2 Vgl. z.B. Nick Kaye: Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London 2003.

den Bereich des Theaters vorgedrungen und bezeichnet dort Stücke, die auf ihren räumlichen Kontext reagieren.

Zu diesen ortsspezifischen Theaterformen gehört das Landschaftstheater. Es ist besonders in der Schweiz populär und traditionell weitgehend außerhalb des subventionierten Theaterbetriebs im ländlichen, manchmal folkloristischen Milieu angesiedelt. Dieses Landschaftstheater hat sich bisher noch nicht um einen Anschluss an die aktuellen landschaftstheoretischen Debatten bemüht. Es basiert auf überlieferten Landschaftsvorstellungen, die nicht zuletzt durch die Kunst hervorgebracht worden sind, mit der die Geschichte des Begriffs »Landschaft« untrennbar verbunden ist.

Auf einer auf den ersten Blick ganz anderen inhaltlichen und künstlerischen Linie als das traditionelle Landschaftstheater bewegt sich Schauspiel International. Die Gruppe gehört seit Jahren zu den respektabelsten Formationen des Freien Theaters im deutschsprachigen Raum. Ihre Arbeiten sind Referenz. Das gilt nicht zuletzt für die ortsspezifischen, um die es hier geht.

Die vorliegende Arbeit untersucht vier ortsspezifische Produktionen von Schauspiel International im Hinblick auf die Frage, ob es sich dabei um Landschaftstheater handelt. Zu diesem Zweck werden die Stücke in einen Zusammenhang mit historischen und zeitgenössischen Landschaftstheorien gesetzt. So zeigt sich, von welchem Landschaftsbegriff die fraglichen Produktionen ausgehen und welche Vorstellungen von Landschaft sie produzieren. Diese Studie schlägt eine Brücke zwischen Theorie und künstlerischer Praxis, indem sie untersucht, was im zeitgenössischen Theater unter »Landschaft« theoretisch verstanden wird und welche Landschaftskonzeptionen das zeitgenössische Theater seinerseits praktisch entwirft.

Der erste Teil der Arbeit stellt in Kapitel 2 den Gegenstand der Untersuchung in chronologischer Reihenfolge vor, nämlich die Stücke »Auf der Suche nach der verschwundenen Stadt«, »Expedition an den Rand der Welt«, »Schengen Border Observation Point« und »Landscapes of Glory – Beautiful Moments but schnell vorbei«. Nach einer ausführlichen Beschreibung der Stücke und ihres Zustandekommens wird in Kapitel 2.5 die Arbeit von Schauspiel International diskutiert und im Kontext des zeitgenössischen Theaterschaffens situiert, und zwar über die vier hier besprochenen Produktionen hinaus.

Im zweiten, theoretischen Teil wird zunächst der Tatsache Rechnung getragen, dass verschiedene akademische Disziplinen sich in letzter Zeit mit Fragen zum Phänomen des Raums und dessen Entstehen beschäftigt haben, selbst wenn solche auf den ersten Blick nicht zu ihrem Forschungsbereich gehörten. Der ohnehin interdisziplinär ausgerichtete Forschungszweig der Kulturwissenschaften hat sich besonders intensiv mit dieser Neuorientierung befasst, so dass es zu einer eigentlichen Raumwende, einem Spatial Turn gekommen ist. Das Kapitel 3 fasst den Spatial Turn zusammen und stellt ihn in einen Zusammenhang mit der Theaterwissenschaft. Zu den Themen, die mit dem Spatial Turn an Beachtung gewonnen haben,

zählt jenes der Landschaft. Das ist insofern bemerkenswert, als dass der Begriff lange Zeit nicht mehr in akademischem Gebrauch war und besonders in der Geographie systematisch abgelehnt wurde. Wie es dazu kam, wird in den Kapiteln 4.1 und 4.2 erklärt.

Insgesamt befasst sich das Kapitel 4 mit verschiedenen historischen Landschaftstheorien. Dies, weil die Frage, was Landschaftstheater ist, die Frage impliziert, was eine Landschaft ist. Der Begriff ist in der europäischen Kulturgeschichte schon lange präsent, jedoch mit einem breiten Bedeutungsspektrum. In der Geographie spielte Landschaft lange Zeit eine wichtige Rolle, wie das Kapitel 4.1 zeigt. Dem zugrunde lag die Aneignung einer besonderen Bedeutungsebene des Begriffs, nämlich der ästhetischen. Das dazugehörige Wissenssystem war die Landschaftsmalerei, die in 4.4 behandelt wird. Allerdings ist es der Kunstgeschichte nach wie vor nicht gelungen, das scheinbar plötzliche Auftauchen der Landschaftsmalerei in der frühen Neuzeit zu erklären. Ein besonders schwieriges Problem stellt dabei das Verhältnis von Kunst und Realität, von Wirklichkeit und Abbild dar. Es ist kunstgeschichtlich nicht klar, ob Landschaft der Kunst vorausgeht oder vielmehr erst durch Kunst entsteht. Dieses absolute Zentralproblem der Landschaftstheorie wird in Kapitel 4.5 vertieft, das die Geschichte des Begriffs »Landschaft« aufrollt. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die Entstehung der ästhetischen Bedeutungsebene gelegt, denn diese begann im Lauf der Zeit alle anderen zu überlagern. Um dem entgegenzuwirken, untersucht das Kapitel 4.6 genauer, welcher Begriff von Ästhetik der ästhetischen Landschaftskonzeption zugrunde liegt und kommt zu einem erweiterten, »politischen« Landschaftsbegriff. Dieser wird in den Kapiteln 4.6.1 bis 4.6.4 anhand historischer Beispiele von Landschaftsidealen erprobt.

Den historischen Vorstellungen von Landschaft stellt das Kapitel 5 zeitgenössische Theorien gegenüber. Die wichtigsten landschaftstheoretischen Positionen werden vorgestellt, denn Elemente davon lassen sich in vielen ortsspezifischen Produktionen des Gegenwartstheaters wiederfinden – nicht zuletzt in den hier zur Diskussion stehenden von Schauspiel International. Bevor diese Stücke aber vermittels der theoretischen Grundlagen analysiert werden, arbeitet das Kapitel 6 jene Theaterform auf, die traditionell als »Landschaftstheater« bezeichnet wird. Aus der Betrachtung von vier künstlerischen Positionen innerhalb dieser Theaterform lassen sich Bestimmungskriterien ableiten, die nun auf die Stücke von Schauspiel International angewendet werden können.

Der dritte und letzte Teil dieser Arbeit legt die entsprechende Synthese vor. Die vier besprochenen Stücke werden mit den Ergebnissen der Beschreibungen der historischen und zeitgenössischen Landschaftstheorien sowie jener des traditionellen Landschaftstheaters verglichen. Als Resultat soll erstens die Frage beantwortet werden, inwiefern die Stücke von Schauspiel International als Landschaftstheater zu bezeichnen sind und was diese Bezeichnung bedeuten könnte. Zweitens trägt das

Kapitel 7.3 dem etablierten politischen Landschaftsbegriff Rechnung und wendet ihn auf die zur Diskussion stehenden Stücke an.

Dieser Blick auf die Landschaft trägt dazu bei, sich nicht nur ein Bild von ihr machen zu können, sondern auch die Gründe ihres Entstehens zu begreifen. Das ist darum wichtig, weil die Beziehung der Menschen zu ihrem Lebensraum heute als nicht weniger problematisch empfunden wird, als sie es in der Geschichte des Konzepts schon immer war. Das lässt sich in der Kunst besonders gut nachvollziehen, wie die vorliegende Arbeit deutlich zeigt. Sie dokumentiert ebenso, welche Rolle die Produktionen von Schauspiel International dabei spielen. Denn wenn die Theorie die »Landschaft wieder entdeckt« hat, so muss man sagen: das Theater auch.

1.1 BEOBACHTENDE TEILNAHME

Seit 2002 bin ich selbst, neben Anna-Lisa Ellend, Albert Liebl und Lars Studer, leitendes Mitglied von Schauspiel International. 2001 ging die Gruppe eine Koproduktion mit dem Luzerner Theater ein, wo ich zu der Zeit als Dramaturgieassistent tätig und für die Betreuung des fraglichen Projekts verantwortlich war. Das Stück »Passion Arbeit. Eine Andacht« hatte am 14. November 2001 im UG, der zweiten Bühne des Theaters, Premiere. Nach Ende meines Engagements in Luzern wurde ich der Dramaturg von Schauspiel International. Seither bin ich maßgeblich an Konzeption und Produktion der Stücke beteiligt, verantworte die Eingaben und Verhandlungen mit Koproduktionspartnern mit, bin direkt an den Proben beteiligt und vereinzelt, in der Rolle des Dramaturgen, in den Aufführungen zu sehen.

Die Produktionsprozesse von Schauspiel International sind arbeitsteilig gegliedert, eine strikte Funktionszuschreibung gibt es aber nur bedingt, eine Unterscheidung zwischen Regie und Schauspiel gar nicht. Das sich daraus ergebende methodische Problem, in den Proben Produktion und Rezeption gleichzeitig abdecken zu müssen, wird situativ gelöst, das heißt, wer frei ist, schaut von außen zu. Meine hauptsächliche Perspektive ist die beobachtende Außensicht. In Kombination mit dem Wissen um die inhaltliche Ausrichtung des Stücks und die entsprechenden Wirkungsabsichten ergibt sich eine künstlerische Produktionshaltung, die kreativ und interpretativ zugleich ist.

Diese Perspektive entspricht auf den ersten Blick nicht den Grundsätzen wissenschaftlicher Objektivität im Sinne der geforderten Unbefangenheit des untersuchenden Subjekts. Um dieses Problem zu lösen, sei, ohne eine ausgedehnte Diskussion über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit wissenschaftlicher Objektivität führen zu wollen, kurz das grundsätzliche Erfordernis wissenschaftlichen Arbeitens angesprochen: »Wissenschaft kann nicht Wahrheit gewährleisten, sondern objekti-

vere Kommunikation.«³ Wissenschaftliche Objektivität entsteht nicht aus einem Wahrheitsanspruch seitens der Untersuchenden, sondern durch Transparenz im Sinne der Nachprüfbarkeit der Untersuchung und ihrer Resultate. Das heißt in den experimentellen Naturwissenschaften zum Beispiel, dass ein Versuch unter reproduzierbaren Bedingungen voraussagbare Resultate ergeben sollte. In den Geisteswissenschaften, die einen hohen interpretativen Anteil aufweisen, ermöglichen vor allem die Offenlegung der Quellen und Klarheit der Methode Transparenz. Die Nachvollziehbarkeit von Quellenschließung und Quellenbearbeitung sowie die Überprüfbarkeit von Beschreibungen sind die Kriterien, die wissenschaftliche Objektivität im geisteswissenschaftlichen Milieu ausmachen.

Zusätzlich und auf die Untersuchenden⁴ bezogen, setzt wissenschaftliche Objektivität Unbefangenheit voraus. Das kann bedeuten, dass Untersuchende nicht in anderer Weise als durch das wissenschaftliche Interesse begründet mit dem Untersuchungsgegenstand verbunden sind, ein wichtiger, aber utopischer Parameter wissenschaftlicher Arbeit. Utopisch, weil die Trennung von Subjekt und Objekt, das heißt von Untersuchenden und Gegenstand, eine theoretisch erdachte ist, praktisch aber keine Rolle spielt – was allerdings ebenso für die Trennung von Theorie und Praxis gilt. Eine solche Trennung müsste zum Beispiel beinhalten, dass die Untersuchenden keinen Einfluss auf den Gegenstand nehmen, das heißt, sich dieser durch die Untersuchung nicht verändert. In der kunstwissenschaftlichen Arbeit ist das eine aporetische Forderung, denn dort ist Wahrnehmung nicht ein sekundäres Phänomen, sondern gehört, weil sich Kunst explizit auf ästhetische Erkenntnisweisen bezieht,⁵ elementar zum Gegenstand, so dass sich kunstwissenschaftliche Arbeit in einer Art epistemischen Zirkels befindet, weil das Nachdenken über den Gegenstand Teil des Gegenstands ist. Ganz besonders trifft dies auf die Theaterwissenschaft zu, da deren Gegenstand sich per Definition durch die gemeinsame Leistung von Produzierenden und Rezipierenden konstituiert, ansonsten er gar nicht existiert.⁶ Theater setzt die Beteiligung der Rezipierenden, die dadurch eben auch Produzierende sind, voraus, ein Umstand, dem sich die Theaterwissenschaft nicht entziehen und dadurch die supponierte Trennung von Subjekt und Objekt nicht nachvollziehen kann.

3 Kurt Eberhard: Einführung in die Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie. Geschichte und Praxis der konkurrierenden Erkenntniswege. Stuttgart, Berlin, Köln 1999, S. 20.

4 Das Problem der geschlechtsspezifischen Schreibweise wird im Folgenden durch bewusste Heterogenität gelöst. Nur wo es inhaltlich zwingend ist, steht eine eindeutige Form allein.

5 Vgl. Kapitel 4.6.

6 Vgl. z.B.: Wilmar Sauter: Publikum. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2005, S. 253-259.

Spezifischer bedeutet Unbefangenheit die Garantie, dass den Untersuchenden keine Vor- oder Nachteile aus den Ergebnissen ihrer Untersuchungen erwachsen können. Gemeint ist nicht die allfällige Honorierung als Effekt der geleisteten Arbeit als solche, sondern Vor- oder Nachteile, die durch eine tendenziöse oder – wenn bewusst geschehen – durch eine manipulative Darstellung des Inhalts der fraglichen Arbeit entstehen. Im kunsthistorischen Kontext besteht diese Gefahr besonders dort, wo Ergebnisse auf eine qualitative Wertung hinauslaufen, das heißt, wo Kunst in »gute« oder »schlechte« klassifiziert werden soll. Anstelle dieser Adjektive können auch andere, scheinbar neutralere, aber unausgesprochen mit Werturteilen verbundene Termini treten: »innovativ«, »interessant«, »intensiv«, »radikal«, »gekonnt«, »konsequent«⁷ für wohlwollend aufgenommene, »konventionell«, »absehbar«, »gesucht« für verworfene Werke. Solche Beschreibungen bezeichnen scheinbar Wirkungen, dienen in der Rezeptionsdiskussion aber vor allem dazu, Anschluss an spezifische, autoritär eingesetzte Urteils- und ästhetische Wertesysteme herzustellen. Solche Diskursanschlüsse wiederum sind nicht selten dazu da, die Position der Rezipierenden, die eigentlich zu Rezensierenden werden, zu bezeichnen, was, verbunden mit ästhetischen Diskursen, auf eine soziale Positionierung über Geschmacksurteile hinausläuft, und sei es auch nur situativ.⁸ Das heißt nicht zwingend, dass nicht wertend über Kunst gesprochen werden sollte. Solches Sprechen hat aber eine Funktion, die – das zeigt auch die hier geführte Diskussion zur Entwicklung des Landschaftsbegriffs – über den Gegenstand der Rede hinausgeht.⁹ Unter solchen Umständen ist wissenschaftliche Objektivität nicht gegeben.

Wenn sich aber Kunst- und in diesem Fall Theaterwissenschaft als beschreibende, vielleicht interpretative, aber nicht werturteilende Wissenschaft versteht, wird das Verhältnis von Untersuchenden zu ihrem Gegenstand entkompliziert, oder, anders ausgedrückt, kompliziertere Verhältnisse von Untersuchenden zu ihrem Gegenstand werden denkbar. Komplizierte Verhältnisse sind im vorliegenden Fall offenkundig gegeben. Ich bin Teil der Gruppe, die für die Kreation der untersuchten Stücke verantwortlich ist, und bin folglich einer der Urheber dieser Stücke. Es ist nicht meine Absicht, wohlwollende Meinungen über mein eigenes Werk in die Welt zu setzen. Das Ziel ist im Gegenteil eine kritische Beschreibung jenes Teils der Arbeit von Schauplatz International, der für die Frage, ob ein Landschaftsbegriff im zeitgenössischen Theater relevant und wie ein solcher allenfalls konnotiert ist, von Bedeutung ist. Der künstlerische oder kunsttheoretische Wert der Arbeit von

7 Vgl. Florian Dombois, Yeboaa Ofosu, Sarah Schmidt (Hg.): »genau. leicht. konsequent.« Ein dreifaches Rendezvous der Künste und Wissenschaften. Basel 2009.

8 Vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1982.

9 Vgl. Kapitel 4.6.1-4.6.4.

Schauplatz International ist nicht von Interesse, deren Eingriffe in Landschaftsdiskurse hingegen schon. Wissenschaftliche Objektivität ist also insofern nicht gegeben, als der Untersuchende stark mit dem Gegenstand verbunden ist. Vor- oder Nachteile wird er aber aus diesen Resultaten der Untersuchung nicht ziehen, weil eine wertende Einordnung in einen hierarchisierten Kanon des zeitgenössischen Theaters nicht Ziel dieser Untersuchung ist. Die Beantwortung der Frage, ob die Arbeit von Schauplatz International für Landschaftsdiskurse von Bedeutung ist oder nicht, wird die Gruppe für manche Kontexte vielleicht interessanter machen, für andere wiederum gerade nicht. Profitieren könnte sie allenfalls von der Tatsache, dass überhaupt über sie geschrieben wird. Das aber ist, nach über zehn Jahren des Bestehens und Wirkens der Gruppe, mindestens ein chronistisches Desiderat. Ihren ökonomischen und symbolischen Marktwert wird das insgesamt nicht steigern. Entsprechende Effekte sind auch für mich selbst nicht zu erwarten. Folglich nehme ich für mich in Anspruch, unbefangen zu sein.

Methodisch lässt sich diese Position sogar noch weiter absichern. Der Diskurs rund um die Frage, ob Performance Forschung sein könne, beschäftigt die Theaterwissenschaft schon länger. Der Ansatz »Performance as Research« unterstützt besonders in den englischsprachigen »Performance Studies« alternative methodische Vorgehensweisen. Im deutschsprachigen Raum wird das Thema unter dem Stichwort »Kunst als Forschung« besprochen.¹⁰ In gewisser Weise hat Richard Schechner die Sache bereits 1985 auf den Punkt gebracht, indem er erklärte, er glaube, man könne, um ein performatives Phänomen zu verstehen, »either from the outside in, as a spectator would, or from the inside out, as a performer would«,¹¹ arbeiten. Daher empfiehlt die australische Theaterwissenschaftlerin Alison Richards: »It is useful therefore for performance researchers to be self-reflexive, and to query both the traditional ascription of ›objectivity‹ to the researcher, and the distant and hierarchical relation between researcher and the subject or object of research.«¹² Es sei, so Richards, daher nützlich, sich in anderen Forschungsfeldern umzusehen, wie dort das Problem gelöst werde.

In den Sozialwissenschaften zum Beispiel ist es gut bekannt. Dort stellt die so genannte »teilnehmende Beobachtung« eine – wenn auch nicht unumstrittene – em-

10 Vgl. z.B. Florian Dombois: Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen. In: Hochschule der Künste Bern (Hg.): Hochschule der Künste Bern 2006. Bern 2006, S. 21-29.

11 Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia 1985, S. 280.

12 Alison Richards: *Performance as Research/Research by Means of Performance*. 1995. www.adsa.edu.au/research/performance-as-research/performance-as-research (11. April 2011).

pirische Methode der qualitativen Feldforschung dar.¹³ Von einer teilnehmenden Beobachtung ist dann die Rede, wenn die beobachtende Person selbst am von ihr beobachteten Feld partizipiert und zum Beispiel Teil einer untersuchten Personen-Gruppe ist. Interaktion mit dem untersuchten Feld wird nicht vermieden, sondern gegebenenfalls explizit gesucht, um andere Informationen zu gewinnen, als es durch eine distanzierte, nur beobachtende Haltung möglich wäre. Teilnehmende Beobachtung hat insofern ein Lavieren zwischen Nähe und Distanz, zwischen Teilnahme und Beobachtung zur Folge. Wie für jede Art der Beobachtung gilt auch für die teilnehmende, dass die Ergebnisse entscheidend davon abhängen, ob die Beobachtung offen oder verdeckt, also mit oder ohne Wissen der Beobachteten erfolgt.

Die Methode der teilnehmenden Beobachtung kam zuerst in der Ethnologie und der Sozialanthropologie zur Anwendung. Frank Hamilton Cushing, der in den 1880er Jahren mit den Zuni-Indianern lebte,¹⁴ und der etwas später die Methode systematisierende Bronislaw Malinowski¹⁵ gelten als die ersten teilnehmenden Beobachter der neueren Wissenschaftsgeschichte. In die Soziologie eingeführt wurde die Methode vor allem durch Robert Ezra Park und die Chicagoer Schule.¹⁶ Noch heute ist die teilnehmende Beobachtung im anglo-amerikanischen Sprachraum am besten akzeptiert, im deutschen vertritt der österreichische Soziologe Roland Girtler diese Linie.¹⁷

Girtler widerspricht auch einem häufig geäußerten Vorwand gegen die teilnehmende Beobachtung, demgemäß diese Methode die Gefahr des so genannten »going native«¹⁸ beinhalte. »Going native« bedeutet, dass die beobachtende Person sich so sehr mit dem beobachteten Feld identifiziert, dass sie »Urteilsmaßstäbe und Verhaltensmuster der Akteure im Feld«¹⁹ übernimmt, jegliche Distanz verliert und befangen wird. Dem hält Girtler, mitunter auf den kolonialistischen Tonfall des Arguments hinweisend, entgegen, Distanz beruhe ihrerseits nur auf Vorurteilen und

13 Vgl. z.B. Rainer Schnell, Paul B. Hill, Elke Esser: Methoden der empirischen Sozialforschung. München 2005, S. 391.

14 Vgl. z.B. Frank Hamilton Cushing: Cushing at Zuni: The Correspondence and Journals of Frank Hamilton Cushing 1879-1884. Albuquerque 1990.

15 Vgl. Bronislaw Malinowski: Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea. Eschborn 2007.

16 Vgl. z.B. Rolf Lindner: Die Entdeckung der Stadtkultur: Soziologie aus der Erfahrung der Reportage. Frankfurt a.M. 2007.

17 Vgl. Roland Girtler: 10 Gebote der Feldforschung. Wien 2004.

18 Roland Girtler: Methoden der Feldforschung. Wien, Köln, Weimar 2001, S. 78.

19 Girtler: Methoden, S. 78.

Teilnahme biete gerade die Möglichkeit, solche abzubauen. Dass von distanzierten Beobachtungen behauptet werde, sie seien methodologisch abgesicherter und daher vergleichbarer, rühre allein von der Unterschlagung gemeinsamer Vorurteile her. Folglich bezeichnet Girtler die Sache als ein »Scheinproblem«,²⁰ und zwar deshalb, weil überhaupt kein methodisches Vorgehen für sich in Anspruch nehmen könne, wissenschaftlich korrekt zu sein. Diese polemische Wendung verschweigt allerdings, dass teilnehmende Beobachtung von »impliziten Authentizitätsannahmen«²¹ geleitet sein kann, die einen kritischen Umgang mit dem Gegenstand auch eher verhindern als begünstigen.

Ein wirkliches Problem der teilnehmenden Beobachtung besteht zudem darin, dass Teilnahme Veränderung bedeutet. Veränderung wiederum kann Störung bedeuten, wenn die Beobachtung darauf abzielt, ein Feld derart zu erfassen, wie es unabhängig von der Beobachtung gegeben ist. Das ist nicht mehr möglich, wenn die beobachtende Person so am Feld teilnimmt, dass sie es verändert. Dann werden sie und ihre Teilnahme selbst zum Gegenstand der Beobachtung, was wiederum folgerichtig ist, denn das fragliche Feld besteht ja dann nur noch unter der Bedingung der Teilnahme der beobachtenden Person. Zugleich wird sich nicht nur das beobachtete Feld, sondern, wie gesagt, auch die beobachtende Person durch das Feld verändern, ihre beobachtende Position wird gestört. Bei einer so weitgehenden, Gegenstand und Beobachtende verändernden Partizipation drängt sich eine begriffliche Anpassung auf. »Teilnehmende Beobachtung« ist eine unzureichende Bezeichnung für das Vorgehen. Eher sollte von einer »in den methodologischen Lehrbüchern der Soziologie nicht beschriebene[n], von manchen Soziologen aber dennoch betriebene[n] Methode«²² der »beobachtenden Teilnahme«²³ die Rede sein.

Diese terminologische Rochade bringt das gesteigerte Maß an Partizipation von bestimmten Untersuchungssituationen zum Ausdruck. Gemäß der viel zitierten Definition von Morris S. Schwartz und Charlotte Green Schwartz setzt die teilnehmende Beobachtung die Präsenz der beobachtenden Person in einer sozialen Situation zum Zweck wissenschaftlicher Forschung – »for the purpose of scientific in-

20 Girtler: Methoden, S. 78.

21 Christian Lüders: Teilnehmende Beobachtung. In: Ralf Bohnsack, Winfried Marotzki, Michael Meuser (Hg.): Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung. Opladen 2003, S. 151-153, hier S. 152.

22 Roland Springer: Rückkehr zum Taylorismus? Arbeitspolitik in der Automobilindustrie am Scheideweg. Frankfurt a.M. 1999, S. 38.

23 Heinrich Bollinger, Friedrich Weltz: Zwischen Rezeptwissen und Arbeitnehmerorientierung. Der Arbeitsbezug soziologischer Beratung von Unternehmen. In: Ulrich Beck, Wolfgang Bonss (Hg.): Weder Sozialtechnologie noch Aufklärung? Analysen zur Verwendung sozialwissenschaftlichen Wissens. Frankfurt a.M. 1989, S. 248-275, hier S. 266.

vestigation«²⁴ – voraus. Beobachtende Teilnahme hingegen findet nicht unbedingt »zum Zweck« wissenschaftlicher Forschung statt, sondern hat Ziele, die in der Logik des untersuchten Feldes selber liegen. Teilnahme ist nicht Mittel zum Zweck wissenschaftlicher Erkenntnis, sondern verfolgt eben eigene Zwecke. Sie basiert, im Vergleich zur teilnehmenden Beobachtung, auf einer »umgedrehte[n] Zweck-Mittel-Relation«.²⁵ Beobachtende Teilnahme ist insofern eine bestimmte Art des Handelns, die von einer ständigen Selbstreflexion begleitet wird, das heißt, Distanzierung zulässt und beinhaltet. Zugleich zielt die beobachtende Teilnahme darauf ab, eine vertiefte Innensicht des beobachteten Feldes zu gewinnen, indem die beobachtende primär zur handelnden Person, zum Akteur wird und sich als solcher von den Handlungszusammenhängen des Feldes leiten lässt, nicht von jenen seines wissenschaftlichen Wollens.

Im gegebenen Fall der hier vorliegenden Untersuchung könnte, in Anlehnung an diese sozialwissenschaftlichen Methoden, von einer beobachtenden Teilnahme die Rede sein, weil ich selbst erstens am untersuchten Gegenstand, der freien Theatergruppe Schauspielplatz International, partizipiere und zweitens mein diesbezügliches Handeln primär künstlerisch und nicht wissenschaftlich motiviert war und ist. Für meine Arbeitsmethodik ist aber Distanz künstlerisch ebenso unabdingbar wie theoretische Reflexion, so dass Wissenschaftlichkeit im Sinne einer beobachtenden Teilnahme implizit in der Arbeit bereits stets angelegt war.

Die Perspektive des Beteiligten ermöglicht es im Weiteren, sowohl den Produktions- als auch den Rezeptionsprozess beschreibend abzudecken. Das überwindet tendenziell die theoretische Teilung des Phänomens Theater in Produktion und Rezeption und erschließt einen beide Seiten synthetisierenden Standpunkt, was wiederum die Situation im Arbeitsprozess widerspiegelt. Entscheidend dabei ist, Absicht und Resultat, intendierte und wahrgenommene Wirkung voneinander unterscheiden zu können. Auch darin ähneln sich Produktion und wissenschaftliche Untersuchung derselben.

Die Forderung nach Transparenz in Bezug auf die Quellen kann unter den gegebenen Umständen sogar besonders gut erfüllt werden. Ich habe Zugang zu allen relevanten Materialien der Stücke, sei es, weil sie direkt aus der Produktion und dadurch aus eigener Hand stammen, oder sei es, weil ich sie über Veranstalter und Medien selbst für das Archiv von Schauspielplatz International erschlossen habe. Transparent ist die Quellenlage darüber hinaus, weil ich bei jeder Quelle weiß, wann, wie

24 Morris S. Schwartz, Charlotte Green Schwartz: Problems in Participant Observation. In: The American Journal of Sociology. Vol. 60, No. 4, Chicago 1955, S. 343-353, hier S. 344.

25 Jürgen Schmitt: »Wer plant hier für wen – ?« Feldforschung in der Interaktionsgemeinde eines ostdeutschen Prozesses der Stadtteilarbeit. Wiesbaden 2004, S. 68.

und warum sie entstanden ist. Das bedeutet, dass der Arbeitsprozess in seiner vollen Länge erfasst wird, was ohne die Perspektive des Beteiligten ebenfalls nicht möglich wäre. Das ist im landschaftstheoretischen Zusammenhang insofern interessant, als es keinen fixierbaren Zeitpunkt der gültigen Aussage gibt, einen Moment, in dem das, was ein Stück bedeuten soll, feststeht und eindeutig wahrgenommen werden könnte. Ein Stück besteht, seine Entstehung inbegriffen, aus einer Vielzahl von konzeptionellen, theoretischen und künstlerischen Äußerungen, die den Landschaftsdiskurs betreffen. Daher ist es hilfreich, Stücke nicht nur so, sondern auch Produktionen zu nennen, um den Prozess, der das Stück hervorbringt, mitzuformulieren. Diese Unabgeschlossenheit bildet nicht zuletzt, wie die vorliegende Arbeit zeigt, den hermeneutischen Status historischer und zeitgenössischer Landschaftstheorien ab, mit denen sich die untersuchten Produktionen ja beschäftigen.