



Postdramatisches Theater in Portraits

Herausgegeben von Florian Malzacher,
Aenne Quiñones und Kathrin Tiedemann

Eine Reihe der **Kunststiftung
NRW**

Aenne Quiñones (Hg.)

She She Pop

Mehr als sieben Schwestern



Alexander Verlag Berlin

She She Pop sind ein in Berlin ansässiges feministisches Performance-Kollektiv, das in den 1990er-Jahren aus dem Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft hervorging. Die Mitglieder verstehen sich als Autor:innen, Dramaturg:innen und Ausführende ihrer Bühnenshandlung. Das Einbeziehen der eigenen Autobiografie ist dabei vor allem Methode, nicht Zweck der Arbeit. She She Pop praktizieren eine Theaterform, die dem Experiment verpflichtet ist. Sie nutzen die Bühne als Ort der akuten Öffentlichkeit: Hier werden Entscheidungen getroffen, Gesprächsweisen und Gesellschaftssysteme ausprobiert, Sprech-Gesten und soziale Rituale einstudiert oder verworfen. She She Pop sehen ihre Aufgabe in der Suche nach den gesellschaftlichen Grenzen der Kommunikation – und in deren gezielter und kunstvoller Überschreitung im Schutzraum der Kunst. Das Theater wird zu einem Ort für utopische Kommunikation. Auch das Publikum erhält häufig eine besondere Funktion: Sämtliche Arbeiten von She She Pop sind auf ihre Weise Experimente oder Beweisführungen, die ohne Zeug:innenschaft ungültig würden.

She She Pop feierten 2018 ihr 25-jähriges Jubiläum. Mitglieder sind Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou, Berit Stumpf und Elke Weber. Ehemalige Gruppenmitglieder sind Claude Jansen, Katharina Oberlik und Anja von Steht.

Das Internationale Produktionshaus HAU Hebbel am Ufer ist seit 2003 ihr kontinuierlicher Koproduzent und Kooperationspartner in Berlin. Darüber hinaus gibt es ein weites Netz an kooperierenden Häusern im In- und Ausland.

Anne Quiñones ist Kuratorin, Dramaturgin und Autorin. Seit 2012 ist sie stellvertretende künstlerische Leiterin des HAU Hebbel am Ufer in Berlin.

Nach ihrer Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Ostberliner Akademie der Künste war sie 1996 Mitbegründerin und bis 2003 Kuratorin des Theaterfestivals »reich&berühmt«. Von 1997 bis 2002 leitete sie den Bereich Theater/Performance im Podewil, Zentrum für aktuelle Künste in Berlin. An der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz arbeitete sie von 2002 bis 2011, hier vor allem als Kuratorin für die Volksbühne im Prater. 2010 und 2012 war sie künstlerische Leiterin des Theaterfestivals »Favoriten« in Dortmund. Diverse Veröffentlichungen, u. a. René Pollesch, *PRATER-SAGA* und *Gob Squad – What are you looking at?*/Postdramatisches Theater in Portraits, beide im Alexander Verlag Berlin.

Inhalt

- 24 Annett Gröschner
Feminismus allein reicht nicht
- 54 **Über Geld spricht man!**
Anne Quiñones im Gespräch mit She She Pop
- 82 She She Pop
Arbeiten mit dem Kollektiv
Prozess: Gespräche mit Benjamin Krieg,
Lea Søvsø und Sandra Fox
Material sein: Gespräche mit Jochen Bark,
Jean Chaize, Peggy Mädler und Max Knoth
Chaos: Gespräche mit Santiago Blaum,
Laia Ribera Cañénguez und Micha Lentner
- 134 **Werkverzeichnis**
- 150 Bildnachweise
- 151 Impressum

Annett Gröschner

Feminismus allein reicht nicht

Als Dusty Hill, Bassist und Sänger von ZZ Top, am 27. Juli 2021 in Houston/Texas friedlich zu Hause und nicht auf der Bühne oder in einer Kaschemme starb, war das sogar der *Tagesschau* eine Meldung wert. Was wohl eher etwas über die altersmäßige Verfasstheit der leitenden Redakteur:innen (wahrscheinlich noch immer in der Mehrheit Männer) der wichtigsten Nachrichtensendung des deutschen Fernsehens erzählte als über die momentane Bedeutung der Band. Millenials werden sich gefragt haben: ZZ was? Für die, die es nicht mehr wissen: ZZ Top ist eine 1969 gegründete US-Rockband, die wegen der langen Bärte ihrer Mitglieder – den angeblich längsten der Rockgeschichte – und ihrer vom Hard Rock geprägten Musik als genuin männlich gilt. Ihren Höhepunkt hatte die Band in den 1980er-Jahren, als sie Stadien füllte.

Auch schon fast drei Jahrzehnte ist es her, dass sich vier junge Performerinnen sehr lange Bärte anklebten und sich in der Gießener Fußgängerzone unter die bärtigen Passanten mischten und in schicken kurzen Cocktailkleidern auf einer Bühne ironisch gebrochen Lieder der Band sangen und daraus ableitend den Namen She She Pop erfanden. Man könnte es auch Aneignung männlicher Diskurse und Überschreibung derselben nennen.

Als Bezugsgröße für eine Frauenperformancegruppe hat ZZ Top lange ausgedient, die Geschichte ist zur Anekdote geronnen. Die Referenzen, ob nun ironisch oder nicht, sind verblasst. She She Pop stehen seit langem für sich, spätestens seit *Testament* (2010) ist die Gruppe selbst kanonbildend in der postdramatischen Theaterlandschaft.

AUF DEN WELLEN DES FEMINISMUS

Heimlich, still und coronabedingt leise sind She She Pop im Juli 2021 28 geworden. Damit hat die Gruppe aus sieben Frauen und einem Mann als Subjekt das magische Sterbejahr von Rockstars wie Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin oder Amy Winehouse überlebt und kann ab Sommer auf ewig 29 bleiben.

Als She She Pop angingen, 1993, zerfaserte die zweite Frauenbewegung, die seit 1968 in verschiedensten Wellen »viel zu langsam viel erreicht« hatte, wie Barbara Sichtermann schrieb, an ihren Enden. Die ost- und westdeutsche Bewegung raupte sich nicht wirklich zusammen, zu unterschiedlich waren die feministischen Ansätze, zu schnell wurden die gegenseitigen Erwartungen enttäuscht. Es war unsexy, außerhalb feministischer Zusammenhänge über die Vereinbarkeit von Beruf und Familie, Gender-Pay-Gap (damals noch ungleiche Bezahlung genannt) und Geschlechterhierarchien in allen Bereichen der Gesellschaft auch nur zu reden, geschweige denn, an dem Zustand ernsthaft etwas zu verändern. Gesellschaftliche Utopien waren out. Abtreibung blieb unter Strafe gestellt, Frauenbuchläden und -verlage verschwanden, wie sie gekommen waren, von den feministischen Zeitschriften blieb nur noch die *EMMA* übrig, die von Jahr zu Jahr konservativer wurde, das große I zur Korrektur des generischen Maskulinums kam wieder aus der Mode. Erneut setzte sich die Auffassung durch, dass, wer nichts wurde, einfach selbst daran Schuld sei, er oder sie hatte sich nur nicht genug ins Zeug gelegt. Zugleich fing mit Judith Butlers *Gender Trouble*, 1991 unter dem Titel *Das Unbehagen der Geschlechter* bei Suhrkamp in deutscher Übersetzung erschienen,



She She Pop is in the Haus, 1997

ein neues feministisches Kapitel an. Es beschrieb männlich und weiblich nicht als naturgegeben und ausweichlich, sondern als weitgehend soziokulturell konstruiert, und kritisierte die normierende Wirkung des zweigeschlechtlichen Denkens. Sex und Gender als Unterschiede. Gleichzeitig mit der Performance als Form des Theaters gewann also auch das performative Modell von Geschlecht an Bedeutung. Bislang hatte diese neue feministische Strömung die Universitäten noch nicht verlassen, um eine größere Masse von Rezipient:innen zu erreichen. Die heterosexuelle Matrix sollte spätestens im Stück *Schubladen* (2012) auch bei She She Pop gewohnt ironisch auf der Bühne kommuniziert werden: »Nachdem ich neulich versucht habe, die Grenzen meiner heterosexuell geprägten phallogozentristischen Zwangsmatrix zu überschreiten, muss ich leider ernüchternd feststellen: Ich stehe doch eher auf den Phallus-Aufsatz.«



Ankündigungsfotos zu *Rules*, 2003

Als sich She She Pop 1993 als Frauenkollektiv gründeten, war das nicht zum Spaß. Es waren die feministische Ironie und die Lust an der kollektiven Veränderung nicht nur der Theaterverhältnisse statt einer diffusen Berufung, die She She Pop über 28 Jahre getragen und damit auch ein Stück weit diese Theaterverhältnisse verändert haben.

ANGEWANDTE THEATERWISSENSCHAFT

Die Gründungsmitglieder von She She Pop waren alle Studierende des Studiengangs Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen, in dem die Theorie des postdramatischen Theaters mit seinen offensiv interdisziplinären ästhetischen Konzepten gelehrt wurde. Präsenz sollte endlich nicht mehr durch Mimesis, sondern durch Dekonstruktion, Analyse und multimediale Montage des theatralischen Materials herstellbar sein. Auf der Bühne sollten die theatralen Mittel aufgebrochen, mit avantgardistischer Musik und bildender Kunst geremixt bzw. montiert werden, bis hin zur Aufhebung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum, von Darsteller:in und Rezipient:in in der brechtschen Lehrstücktheorie. Gründungsmotivation von She She Pop war es, das Theater außerdem als Plattform einer Gemeinschaft Gleichgesinnter zu begreifen; die Bühne sollte nicht mehr dazu da sein, die genialen Gedanken eines Regisseurs, der die Worte eines ebenso genialen Autors mit Hilfe von Darsteller:innen aufführen lässt, einem mehr oder weniger interessierten Publikum zu zeigen. She She Pop erhoben den Anspruch, die offensiv interdisziplinären ästhetischen Konzepte in kollektiven Arbeits- und Organisationsformen umzusetzen. Dazu gehörte auch das Aufbrechen der

Über Geld spricht man!

Aenne Quiñones im Gespräch mit
She She Pop über ihre Anfänge,
ökonomische Strukturen der Solidar-
gemeinschaft und das Abgeben
von Verantwortung

Aenne Quiñones: She She Pop sind während des Studiums am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft vor mehr als 25 Jahren entstanden. Ein Gründungsmythos besagt, ihr wart die feministische Antwort auf ZZ Top, diese einschlägige Männer-Rockband, und habt damals auch im wirklichen Leben Bärte in der Länge eurer Haare getragen? Mittlerweile ist der Feminismus im Mainstream angekommen. Damals war das aber eine völlig andere Situation. Wie würdet ihr die Zeit in Gießen mit dem Blick von heute beschreiben? Warum musstet ihr She She Pop im Jahr 1993 gründen?

Berit Stumpf: Unser Zusammenschluss bedeutete eine bewusste Antwort auf die Situation am Gießener Institut zu Studienbeginn. Die Projekte waren dort meist selbst organisiert, also in studentischer Hand. Aber die Szene wurde damals von männlichen Kollegen dominiert, die auf der Probebühne inszenierten. Die weiblichen Kommilitoninnen waren meist nur als Darstellerinnen, selten auch als Dramaturginnen daran beteiligt. Wir haben uns als Gruppe zusammengetan und beschlossen, etwas dageganzusetzen und Prozess und Ergebnis zu vergemeinschaften und zu teilen.

Mieke Matzke: Uns ging es darum, die verschiedenen Praktiken von Autorschaft und Spiel zu erweitern und in einem gemeinsamen Konzept zu teilen. Damit wollten wir als Performancekünstler:innen eine Autonomie über unsere eigene Arbeit herstellen und diese gleichzeitig im Kollektiv aushandeln.

Aenne Quiñones: Das war eine sehr zukunftssträchtige Herangehensweise, die damals so nicht in dem Institut verankert war.

Berit Stumpf: Ich glaube, wir waren die erste Gruppe, die so vorgegangen ist. Der Name She She Pop entstand aus einer Begegnung mit der Musik und Selbstdarstellung der Rockband ZZ Top, als Geste der Selbstermächtigung und Aneignung. In einer unserer ersten Aktionen sind wir durch die Gießener Innenstadt gezogen und haben uns mit Bärten in männliche Gruppen hineinbegeben und uns deren Vokabular und Gestus angeeignet. Das haben wir gefilmt. Wir wollten uns subversiv in das Machotum hineinbegeben, um es als solches auszustellen und uns zu positionieren.

Mieke Matzke: Damals wollten wir auch herausfinden, wie kollektives Proben funktioniert. Wie können wir im Kollektiv Themen erarbeiten? Wie können wir eine Regie-Außenposition entwickeln, wenn wir gemeinsam auf die Bühne gehen? Wie kommunizieren wir Feedback untereinander? Das war ein spannender Prozess von Aushandlungen. Unser Vorhaben ist immer mit dem Wunsch verbunden, dass alle gemeinschaftlich das Produkt, das am Schluss herauskommt, teilen können.

Fanni Halmburger: Ein wichtiger Aspekt war dabei auch die autobiografische Arbeit.

Berit Stumpf: Ja, genau. 1993, als wir unser allererstes Stück *Sam, Sex & Salmonellen* (1969–89) gemacht haben, das ein Generationsporträt darstellte – auf das sich auch *Schubladen* (2012) bezieht –, haben wir vorwiegend autobiografische Elemente eingesetzt. Wir sind mit unserem privaten Material auf die Bühne gegangen und haben es teilbar gemacht. Die Idee war, dass nicht



nur eine einzelne Performerin für ihre persönliche, unersetzliche Geschichte steht, sondern dass wir rotieren können und austauschbar sind: Ich habe genauso aus Miekies Tagebüchern vorgelesen, wie sie sich mein Material angeeignet hat.

Mieke Matzke: Die Verwendung intimer Inhalte, wie unsere Tagebücher, war für uns eine feministische Geste im Sinne des 1970er-Jahre-Feminismus: Das Private ist politisch. Wir haben damit eine Gegenbewegung zu den männlichen Autoren geschaffen, die eher sehr gestaltete Texte geschrieben haben. Indem wir uns selbst ausgestellt und thematisiert haben, wurden andere Fragestellungen auf der Bühne erfahrbar gemacht.

Berit Stumpf: Das bedeutete auch, dass wir uns selbst angreifbar und verletzbar gemacht haben.

Fanni Halmburger: Am Anfang – bevor ich ein paar Jahre später dazukam – wurdet ihr belächelt und als »Mädchenprojekt« bezeichnet. Ihr seid beispielsweise Rollschuh gelaufen und habt Instrumente gespielt, die ihr kaum beherrscht habt. Das hat bei vielen Zuschauer:innen eine leichte Befremdung hervorgerufen.

Aenne Quiñones: Ihr hattet trotz aller Widerstände eine klare Vision. Ihr habt die Notwendigkeit der Veränderung gespürt und die Initiative ergriffen. Hattet ihr dabei Vorbilder?

Berit Stumpf: Die Wooster Group hat uns damals genauso inspiriert wie Marina Abramovićs Performance *Biography*. Gleichzeitig wollten wir uns davon absetzen. Die autobiografische Herangehensweise von Abramović haben wir beispielsweise übernommen, die Besonderheit aber war, dass wir eine kollektive Erzählung daraus gemacht haben.

Mieke Matzke: Während Abramović davon sprach, wie sie sich einen Stern in den Bauch ritzt, haben wir von unserem Handarbeitsunterricht und darüber, wie wir als Frauen sozialisiert wurden, gesprochen.

Berit Stumpf: Wir sind von dem ausgegangen, was uns verbindet, und nicht von dem, was uns trennt.

Mieke Matzke: Ein wichtiger Punkt war auch die Frage: Was wollen wir eigentlich werden? Was kommt nach dem Studium? Karrierewege ins Theater waren damals stark vom Stadttheater geprägt. Ein klassischer Weg war es, als Regieassistent:in anzufangen, was bestenfalls im weiteren Schritt zur Regisseur:in führt. Kollektive waren damals kein Bestandteil der freien Theaterszene. Auch das Freie Theater war damals von der klassischen

Arbeitsteilung geprägt. Die erste Generation der Freien Szene hatte in den 1970er-/1980er-Jahren selbst eigene Häuser gegründet, wo dann häufig auch wieder männliche Regisseure inszeniert haben. Wir haben eine andere Form von Theater gesucht.

Fanni Halmburger: Gießen war durch die »Probephöhne« und die technischen Mittel, die zur Verfügung standen, anders als alle anderen theaterwissenschaftlichen Institute. Es gab sowohl die theoretischen als auch die praktischen Mittel, um auch selbst etwas auszuprobieren.

Berit Stumpf: Genau. Aber ohne ein methodisches Training. Den autodidaktischen Ansatz haben wir dort gelernt. Wir mussten uns die technischen Bereiche aneignen, unsere eigene Musik machen und auflegen. Mieke wurde »Technik-Hiwi«.

Anne Quiñones: Einige Zeit später ist auch die »Performance-Boysgroup« Showcase Beat Le Mot entstanden.

Berit Stumpf: Sie sagen, es war ihre Antwort auf uns, weil die Frauen keine Projekte mehr mit ihnen machen wollten.

Anne Quiñones: Als wir euch in den 1990er-Jahren mit *Trust! Schließlich ist es Ihr Geld* ins Podewil zum Festival »reich&berühmt« eingeladen haben, hattet ihr schon damals die längste Gästeliste, viele Fans und Anhänger:innen. Andererseits wurdet ihr anfangs auch schnell als Girlgroup des deutschen Theaters abgetan oder missverstanden und unterschätzt als ein popkulturelles Phänomen des Zeitgeistes der Neunziger.

Ihr habt euch aber nicht verunsichern lassen, sondern seid drangeblieben und das ist euch aus meiner Sicht auch deshalb so gut gelungen, weil euer Begriff des Kollektiven mehr bedeu-



Ankündigungsfoto zu *Trust!*, 1998

tet, als dass verschiedene Leute gemeinsam an einer künstlerischen Idee arbeiten. Ihr seid einen Schritt weiter gegangen und habt parallel neue ökonomische Modelle von Zusammenarbeit entwickelt, man könnte sogar sagen, erfunden. Was heißt es für euch, als Kollektiv zu arbeiten?

Fanni Halmburger: Wir unterscheiden zwischen einem künstlerischen und einem administrativen Kollektiv. Im künstlerischen Kollektiv haben wir zu Beginn alle Rollen erfüllt. Wir waren die Autor:innen, Dramaturg:innen, Performer:innen, Bühnenbildner:innen und Kostümbildner:innen und haben das Konzept, das Thema und die Form selbst entwickelt. Ich habe mir das Bühnenbild und die Videotechnik autodidaktisch angeeignet. Die Dinge, die wir brauchten, haben wir uns immer selbst beigebracht. Das ist bis heute ein wesentlicher Teil unserer Arbeit.

Die Steuerabrechnung beispielsweise gehörte auch dazu. Unsere Funktionen und Rollen im administrativen Kollektiv haben ebenfalls kontinuierlich rotiert. Die Grunderfahrung des Kollektivs ist, in einer Position zu sein, aus dieser aber auch wieder rausgehen zu können. Eine Funktion auszufüllen und diese dann an jemand anderes abzugeben, erzeugt ein tieferes Verständnis.

Mieke Matzke: Dabei distanzieren wir uns von klassischen Arbeitsteilungen, die im Theater praktiziert werden. Darin liegt auch der Gedanke, dass eine Person über ein spezifisches Können und eine Kompetenz verfügt und damit nur eine bestimmte Funktion, zum Beispiel die Regie, übernimmt. Wir gehen erstmal davon aus, dass jede:r aus dem Kollektiv verschiedene Tätigkeiten übernehmen, diese für sich definieren und dann auch wieder abgeben kann. So wechseln wir zum Beispiel von der Position des Performens auf der Bühne zur Position des Außenblicks. Das rotiert in den Proben.

Elke Weber: Das Rotationsprinzip auf der künstlerischen Ebene setzt sich im administrativen Aufgabenbereich fort. Künstler:innen übernehmen dabei Tätigkeiten sowohl auf als auch hinter der Bühne. Als ich 2007 als Managerin zu She She Pop kam, gab es schon ein sehr ausgetüfteltes Bezahlungssystem. Proben-, Konzept-, Telefon- und Lagerarbeit wurden zwar differenziert, aber gleichwertig betrachtet. Die ganze Arbeit, die in Theaterproduktionen anfällt, wurde bei She She Pop sichtbar gemacht und honoriert. Das ist Teil unserer feministischen Praxis. Es gab auch von Anfang an ein Bewusstsein für die Care-Arbeit.

Als She She Pop weiter gewachsen sind, wurde immer wieder sichtbar, dass wir ein Betrieb sind, den wir wirklich gemeinsam führen. Dabei rotieren nicht nur die Funktionen, sondern

gleichzeitig ein damit verbundenes Wissen. Es gibt keine Machtkonzentration.

Berit Stumpf: Wir Performer:innen teilen uns zusätzlich in verschiedene Verantwortungsbereiche auf. Es gibt Verantwortliche für Finanzen, Presse, Mitarbeitende, Tourplanung usw. Meistens bestehen diese Untergruppen aus Tandems, die regelmäßig miteinander im Austausch sind. Hier verschaffen sich Kleingruppen ein fundiertes Wissen zu einem bestimmten Bereich und bringen Dinge voran. Die Verantwortlichen für den Bereich Finanzen treffen sich beispielsweise mit unserer Finanzadministratorin und mit unserer Managerin und schauen regelmäßig auf die Zahlen. Besetzungen können nach ein paar Jahren wechseln. Dadurch entstehen neue Impulse. Auch wenn es mühsam ist, sich immer wieder neu einzuarbeiten, besteht jedes Mal die Chance, dass sich etwas verändert und wir nicht auf veralteten Strukturen sitzen bleiben. Die künstlerische Arbeit betrachten wir gleichwertig zur administrativen. Haben wir dafür mit einem Stundenlohn von zwölf DM angefangen?

Fanni Halmburger: Nein, bei sechs DM haben wir angefangen. Ganz ehrlich.

Elke Weber: Ich habe bei neun Euro angefangen.

Fanni Halmburger: Für viele Mitglieder sind She She Pop nicht die einzige Einnahmequelle. Mieke hat nebenher noch eine wissenschaftliche Karriere an der Uni, zwei weitere Mitglieder sind in einer anderen Performancegruppe. Wir waren nie alle im gleichen Maß beteiligt oder ökonomisch abhängig von She She Pop. Das war zunächst sehr günstig, weil davon sowieso nicht alle leben konnten. Dadurch kam es aber auch zu Ungleichheiten:

Zum Beispiel fielen nach Premieren Nachbereitungsaufgaben an, wie die Einlagerung des Bühnenbildes etc. – manche waren aber schon wieder woanders. Schon zu Beginn ist uns aufgefallen, dass wir gleiche Rechte haben, aber nicht gleich sind. Aus diesem Grund wurde der Stundenlohn eingeführt und ein Bezahlungssystem, das auf investierter Zeit beruht. Meiner Meinung nach wurden die Lagerarbeiten nicht genauso honoriert wie die künstlerische Arbeit. Fakt ist jedoch, dass sie honoriert wurden. In einem Kollektiv ist es häufig so, dass Verantwortungen rumliegen, die manche annehmen und manche nicht.

Aenne Quiñones: Habt ihr irgendwann Regularien entwickelt?

Alle: Absolut und die werden ständig weiterentwickelt.

Aenne Quiñones: She She Pop auf der Bühne zu erleben ist das Eine, die anderen Aspekte der kollektiven Arbeit, über die wir gerade sprechen, sind dabei nicht sichtbar. So wie ihr das erzählt, kann es nur gelingen, wenn sich jede:r gleichermaßen verantwortlich fühlt?

Mieke Matzke: Wir haben schnell gelernt, dass das Prinzip, dass alle im Kollektiv gleich sind, nicht der Realität entspricht. Wir kommen aus unterschiedlichen Hintergründen und Situationen und können dementsprechend Dinge auch unterschiedlich gut. Trotzdem geht es darum, eine möglichst wenig entfremdete Form der Arbeit zu finden. Im Kollektiv soll, den Fähigkeiten entsprechend, verantwortlich gearbeitet werden. Gleichzeitig kann sich jede Person neuen Herausforderungen stellen. Natürlich möchten alle immer auf die Bühne, trotzdem müssen die organisatorischen Arbeiten auch verteilt werden. Die Arbeit hinter der Bühne genauso ernst zu nehmen und gleichzeitig

immer wieder neu zu schauen, was für die Einzelnen möglich ist, ist die Herausforderung des Kollektivs.

Berit Stumpf: Kollektivarbeit ist mit viel Zeitaufwand verbunden. Wir verbringen mindestens genauso viel Zeit damit, diese ganzen Strukturen zu schaffen, zu bearbeiten und zu verändern, wie sie den Gegebenheiten und Situationen der acht Leute anzupassen, die sich auch permanent verändern. Dahinter steckt jahrelange mühsame Arbeit. Wir haben gelernt, mit unseren Unterschieden umzugehen, und gleichzeitig versucht, ein vereinheitlichendes Prinzip zu entwickeln, wie ein faires Bezahlungssystem.

Fanni Halmburger: Auch wenn die Kollektivarbeit mit viel Zeitaufwand verbunden ist, ist der Spaß an der Arbeit die eigentliche Kraft, die uns antreibt. Wir haben die Herausforderungen immer angenommen und kreativ bearbeitet. Die Problematiken wurden und werden immer direkt in unsere künstlerische Arbeit übersetzt. Unsere Strukturen sind die Essenz für eine lange Zusammenarbeit. Die Unterschiede, die wir haben, die in den Beziehungen auch schmerzvoll sein können, können wir auf einer künstlerischen Ebene so verhandeln, wie es sonst nicht möglich wäre.

Mieke Matzke: Wir betrachten unsere organisatorischen Strukturen aus einem künstlerischen Blickwinkel. Wie wir uns organisieren, verstehen wir auch als kreative Arbeit.

Elke Weber: Für mich als einzige nicht künstlerisch tätige Person sind die Arbeitsweisen des Neu-Erfindens und Sich-neu-Anpassens für She She Pop total charakteristisch. Ein Kollektiv ist auch erst einmal ein Konstrukt. Das Organisatorische lässt sich nicht einfach von dem Künstlerischen trennen.



Berit Stumpf: She She Pop sind ein lebendiger Organismus, der permanent im Wandel ist und sich erweitert. Mit jedem Projekt wächst auch das Netz unserer Kollaborateur:innen. Die regelmäßige Anpassung und Hinterfragung der Strukturen geht mit einer Idee von Kontinuität einher. Es geht darum, eine verbindliche Form der Zusammenarbeit zu schaffen, die über befristete Arbeitsverträge von Projekt zu Projekt hinausgeht.

Aenne Quiñones: Ein wesentlicher Aspekt eurer Zusammenarbeit liegt also darin, Verantwortung zu übernehmen. Nicht nur für euch selbst, sondern auch für die Gemeinschaft.

Bini Adamczak sagt über Solidarität: »Es geht darum, WIE Verbindungen hergestellt werden können zwischen Menschen in unterschiedlichen Positionen. Trotz des Neoliberalismus heute, der Zerklüftung und Zerstörung des Sozialen bedeutet, geht es

Früher haben wir alles alleine gemacht: das Kostümbild und die Bühne, das Lichtdesign und die Musik, den Probenplan und den Transport. Es gab weder eine Hospitantz noch eine Managerin. Mit technischen Abteilungen hatten wir es höchstens zehn Tage vor der Premiere zu tun. Selbstverwaltung und Teilhabe an allen Bereichen der Produktion gehörte zu unserem Selbstverständnis. Das hat sich auch nicht wesentlich verändert. Aber nach und nach und mit wachsender Förderung unserer Arbeit haben wir uns geöffnet.

Arbeiten mit

Das sogenannte Kollektiv arbeitet seit Jahren regelmäßig mit assoziierten Künstler:innen zusammen. Ihre Namen erscheinen selten in den Feuilleton-Beiträgen über She She Pop, ihre Gesichter sieht man nur bei den Premieren auf der Bühne. Diese Leute sind als freie Selbständige nicht Teil der ökonomischen Solidargemeinschaft, die unser Kollektiv auch ist, aber sie sind Teil unserer Kunst. Ohne ihr technisches Können, ohne ihren künstlerischen Beitrag können wir uns unsere Arbeit gar nicht mehr vorstellen. Das bedeutet, dass wir – gewollt und ungewollt – transparenter geworden sind. Früher konnte uns niemand in die Karten schauen, heute kennen uns diese Leute oft besser, als uns lieb ist.

Die folgenden Textbeiträge beruhen auf Gesprächen mit einem Teil unserer Mitarbeiter:innen – Künstler:innen, die seit Jahren mit She She Pop zusammenarbeiten, mit einer Gruppe also, in der die zentralen konzeptuellen Fragen kollektiv entschieden werden – von sieben Leuten mit unterschiedlichen Meinungen und Ansichten. Dabei werden sie zu Partner:innen in einem Verhandlungsprozess und tragen dazu bei, dass er noch vielstimmiger wird. Ihre kritischen Fragen und ihr Blick auf unsere Arbeit sind für uns unverzichtbar

geworden. Weil sie auch in anderen Zusammenhängen und eigenen Projekten tätig sind, können sie von außen auf uns schauen und gleichzeitig intensiv teilhaben.

Die Gespräche (einige in größerer Runde, manche zu zweit) ranken sich um Begriffe, die uns in der gemeinsamen Arbeit ständig umtreiben, und behandeln Fragen, die uns immer wieder von Laien und Außenstehenden, von Zuschauer:innen in Publikumsgesprächen oder von Mitgliedern der Presse gestellt werden: Wie ist es, im Kollektiv zu arbeiten? Wie entsteht eine She She Pop-Produktion und wie lange dauert der Probenprozess? Wer ist für was verantwortlich? Wie ist es, nur begrenzt Kontrolle ausüben zu können? Erzeugt das Kollektiv unnötiges Chaos?

dem Kollektiv

Die hier versammelten Gespräche handeln von der vielstimmigen Sicht auf zentrale Begriffe wie Autorschaft und Sichtbarkeit, Kontrollverlust und Selbstausbeutung, Entfremdung und Identifikation, von unterschiedlichen Blicken auf die gemeinsame künstlerische Arbeit.

Die Mitglieder von She She Pop führten diese Gespräche mit einigen unserer langjährigen Mitarbeiter:innen: ausgebildete Bühnen- und Kostümbildnerinnen, gelernte Experimentalfilmer, Musiker, Theaterpädagoginnen, Autorinnen und Lichtdesigner. Ihre Äußerungen stehen zwar für sich selbst, für She She Pop stehen sie jedoch auch stellvertretend für all die Mitarbeiter:innen, deren Stimmen – aufgrund nicht zu bewältigender Fülle – in diesem Buch nicht auftauchen, die She She Pop aber trotzdem im Ohr haben. Alle zusammen bilden sie das, was She She Pop das erweiterte Kollektiv nennen. Im Werkverzeichnis sind ihre Namen nachzulesen.

She She Pop, im Sommer 2021

PROZESS

Am 13. Februar 2021 sprachen Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger und Berit Stumpf mit der Kostümbildnerin Lea Søvsø und dem Videokünstler Benjamin Krieg darüber, wie ein typischer gemeinsamer Probenprozess abläuft.

ZUSAMMEN ANFANGEN

Benjamin Krieg: Das Erste, was für mich im Raum steht, ist eine von She She Pop verschriftlichte Idee. Und dieses Konzept entwickelt sich in unserer Zusammenarbeit weiter.

Sebastian Bark: Mein Eindruck ist, wenn wir mit Benjamin kooperieren, dann ist das Video immer schon ein integraler Teil des Konzepts. Zum Beispiel die Idee, dass unsere Mütter als projizierte Videobilder bei *Frühlingsopfer* anwesend sind – ohne Video gäbe es das ganze Ritual mit den Müttern nicht mehr.

Benjamin Krieg: Ich finde bei Theater, das mit Video arbeitet, grundsätzlich eine Frage interessant: Was passiert, wenn das Video ausfällt? Ist das Stück dann noch da? Ich würde sagen, bei allen drei Stücken, die wir zusammen gemacht haben, lautet die Antwort nein. Wir stellen eben keine Leinwand in den Hintergrund, auf der Aufnahmen zu sehen sind, die die Stimmung in diesem Stück irgendwie unterstützen, sondern eigentlich entwickeln wir zusammen eine Videoinstallation, die ihr bespielt. Im Zusammenhang mit *50 Grades of Shame* habe ich mal gesagt: Der Videoaufbau ist wie ein Instrument.



Probe zu *Frühlingsopfer*, 2014

Wenn ihr nicht darauf spielt, entsteht nichts. Darin besteht für mich der Reiz an unserer Zusammenarbeit.

Sebastian Bark: Also finden schon sehr früh intensive Gespräche mit Benjamin statt, um gemeinsam den Videoaufbau zu konzipieren und damit zum Arbeitsbeginn dem Performancekollektiv im Probenraum eine technische Rahmung zur Verfügung zu stellen.

Benjamin Krieg: Was heißt es eigentlich, Video am Theater zu machen? Das ist eine Skala, die geht von Dienstleistung bis zu einer eigenständigen künstlerischen Arbeit. Das Gleiche gilt für Kostümbild oder andere Gewerke. Für mich muss der Arbeitszusammenhang klar definiert sein. Ich habe vor ein paar Jahren mit einem Regisseur gearbeitet, der immer gesagt hat: »Jetzt mach mal was!« Ich habe entgegnet: »Ich brauche Zeit mit dir, damit wir über die Sache sprechen können und sich



Proben zu *Hexploitation*, 2020 (Mitte: Benjamin Krieg)

eine Idee entwickeln kann.« Ich brauche diese Art von diskursiver Situation, von Austausch, den ich mit She She Pop habe.

Sebastian Bark: Bei *Hexploitation* gab es diese Vorgespräche für die Konzeptphase mit Benjamin, Ilia und mir. Wir haben uns verschiedene Arten überlegt, wie wir fantastische Hexenwesen und ihre Brut mit unseren Körpern und Videotechniken aufbauen könnten. Wie kann man das technisch umsetzen? Kann man zum Beispiel mit kurzen Aufnahmen und Videoloops arbeiten, oder soll man ausschließlich Live-Bilder collagieren? Welche Projektionsmittel und wie viele verschiedene Livekameras brauchen wir dafür? In zwei Gesprächen sind drei Methoden entstanden, die dann die Grundlage für den Probenraumaufbau bildeten. Dabei wurde zum Beispiel die Idee der Projektion von Vulven auf meinen Körper schon technisch skizziert.

Berit Stumpf: Als wir zum ersten Mal gemeinsam den Probenraum für die Konzeptionsphase betreten haben, gab es also schon eine Art Spielplatz. In der ersten Proben- oder Ausprobierphase werden Ideen, die erstmal nur als Kopfgeburt existierten, in der Praxis getestet. Dadurch findet man heraus, ob die Idee überhaupt trägt, ob sie weiter entwickelt werden kann. Man erfährt die Möglichkeiten dieser Idee.

Johanna Freiburg: Die Konzeptphase von unserer jüngsten gemeinsamen Zusammenarbeit *Hexploitation* hat dreizehn Monate vor der Premiere stattgefunden und zwei Wochen gedauert.

Lea Søvsø: Ich habe tatsächlich einen anderen Weg. Ich bin als Kostümbildnerin bei eurer ersten Konzeptphase nicht dabei, sondern frage mich erst später, was bedeutet die Grundidee überhaupt für mich? Ich lese und sammle alles, was mich interessiert, um daraus ein Materialbuch zusammenzustellen. Außerdem setze ich Kostümiddeen skizzenhaft um. Mit den Prototypen und mir selbst als stellvertretendem Körper mache ich eine erste Anprobe vor dem Spiegel und fotografiere mich dabei mit Selbstauslöser. Das ist meine Art zu testen, was ich euch zumuten will. Ich brauche diese kurze Zeit für mich, um meine Ideen zu überprüfen – was taugen die? Schauspieler:innen finden diese »Selbstinszenierung« teilweise sehr einschüchternd und egoman. Aber ihr habt intuitiv verstanden: Sie untersucht da was. Mein Ziel ist ein Kostümbild, das eigenständig etwas erzählt.

Mit meinem Materialbuch und der Bilderserie, die ich mit mir selbst aufgenommen habe, stelle ich dann das Kostümkonzept der ganzen Gruppe vor. Ich war bei den ersten Malen supernervös, ich wusste, jetzt kommen sieben Meinungen dazu – wie gehe ich damit um?

Berit Stumpf: Wir haben über die Jahre verstanden, dass es unverzichtbar ist, dass wir alle dabei sind, wenn Lea ihre Vision vermittelt, denn unser Gesamtkonzept kann durch ihr Kostümkonzept eine neue Richtung nehmen. Dafür könnte ich viele Beispiele nennen. Am stärksten war ihre Vorgabe bei *Kanon*. Leas Kostümkonzept war, dass wir ihren persönlichen Kanon von Performancekünstler:innen auf dem Leib tragen – Joseph Beuys, Hannah Wilke und Marina Abramović... Das war ein so starker thematischer Eingriff, dass ich damit gehadert habe. (*Lacht.*)

Fanni Halmburger: Das geht natürlich in beide Richtungen. Ich erinnere mich an die Konzeptphase zu *50 Grades of Shame*, wo klar wurde, dass wir schwarze Kostüme tragen müssen, um einzelne Körperhälften oder -teile im Bild verschwinden zu lassen. Die Entscheidung für den Videoeffekt war für das Kostümbild eine starke Vorgabe und ließ keinen großen Spielraum, den musste Lea dann erst neu erfinden.

DIE ERSTE PROBENPHASE: AUFGABEN FINDEN, AUSPROBIEREN

Lea Søvsø: Der nächste Schritt ist dann, mit euch auf Proben zu überprüfen, was funktioniert und was nicht. Eure Arbeitsweise bedeutet, dass alle fast gleich viel arbeiten, denn sonst können wir nicht aufeinander reagieren. Im Ergebnis investiere ich mit euch viel Energie in etwas, was eigentlich nicht bezahlt ist.

Berit Stumpf: Bei *Kanon* zum Beispiel war es zunächst irritierend, dass die starken Setzungen des Kostümbilds für die Zuschauenden auf den Proben viele Fragen aufwarfen, die



Lea Søvsø bei Anproben mit sich selbst

von uns beim Spielen nicht adressiert wurden. Also wurde eine Aufgabe daraus entwickelt: sich selbst und sein Kostüm vorzustellen, sich selbst als Performer:in ins Verhältnis zu der Performance-Ikone zu setzen.

Sebastian Bark: Ich glaube, die Zusammenarbeit von uns mit dir, Lea, funktioniert deswegen so gut, weil du es wirklich super hinkriegst, deine Ideen gleichzeitig als offene Aufgabe zu formulieren. So ein Tuch, wie du es für *Frühlingsopfer* entworfen hast, ist eine geniale Kostümbild-Idee, gleichzeitig ist es auch eine performative Aufgabe, die wir als Performer:innen so oder so lösen können: Mach dir aus einem Stück Stoff ein Kleid. Oder bei *Oratorium*: Trag dein Gewand als Fahne.

Johanna Freiburg: Ja, und das, was Benjamin als installativen Raum beschreibt, ist ja eigentlich auch eine Performance-Aufgabe, die über das Video kommt.

Sebastian Bark: Ich glaube, dass diese Offenheit wichtig ist. Im Unterschied zu etwas, wo zu viele Entscheidungen schon gefällt sind.

Benjamin Krieg: Für *Frühlingsopfer* haben wir ein Filmset aufgebaut, in dem wir ganz viel mit Live-Video gearbeitet haben – obwohl zu dem Zeitpunkt klar war, dass wir das für die späteren Aufführungen nicht machen werden –, um mit den Müttern zusammen herauszufinden, wie sie auf diesen Screens agieren können.

Johanna Freiburg: Das war ein instinktives Vorgehen, Bilder auszuprobieren, ohne schon zu wissen, was die konzeptuelle Rahmung davon ist oder an welcher Stelle sie zum Einsatz kommen. Für mich ist es unverzichtbar, Ideen am Anfang skizzenhaft auszuprobieren, zum Beispiel dass erste Stand-in-Kostüme schon früh auf der Probe zur Verfügung stehen. Durch das Machen entstehen dann neue Impulse für das Konzept. Manchmal sogar wichtige Impulse für eine dramaturgi-