

She She Pop, *Sich fremd werden*



**She She Pop** sind ein Performance-Kollektiv, das in den 1990er-Jahren am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft entstanden ist. Die Mitglieder sind Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou und Berit Stumpf. Geschäftsführerin ist Elke Weber.

Die Mitglieder der Gruppe sind in der Mehrzahl Frauen und arbeiten im Kollektiv. Die Performer\*innen verstehen sich als Autor\*innen, Dramaturg\*innen und Ausführende ihrer Bühnenhandlung. Das Einbeziehen der eigenen Autobiografie ist dabei vor allem Methode, nicht Zweck der Arbeit. Daraus entsteht eine Theaterform, die dem Experiment verpflichtet ist. Die Bühne ist immer ein 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 des Theaters. Das Theater wird zu einem Raum für utopische Kommunikation. Auch das Publikum erhält häufig eine konkrete Zuschreibung und eine besondere Funktion: Sämtliche Arbeiten von She She Pop sind auf ihre Weise Experimente oder Beweisführungen, die ohne Zeugenschaft ungültig würden.

She She Pop sind in Berlin ansässig. Das Theater Hebbel am Ufer ist dort seit 2003 ihr kontinuierlicher Koproduzent und Kooperationspartner. Mit einigen weiteren deutschen und internationalen Koproduktionspartnern verbindet die Gruppe eine regelmäßige Zusammenarbeit. Die Arbeit von She She Pop wurde im In- und Ausland bereits mit mehreren Preisen ausgezeichnet, u. a. mit dem George Tabori Preis, dem Hörspielpreis der Kriegsblinden, dem Dora Award (Kanada) und einer Auszeichnung der National Theatre Association of Korea.

**Johannes Birgfeld**, geb. 1971, ist nach Lehrtätigkeiten in Bamberg, Sewanee (TN/USA) und Oxford Studiendirektor i. H. an der Universität des Saarlandes für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Initiator der Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Forschungen zur deutschsprachigen Literatur vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

**She She Pop**

# **Sich fremd werden**

**Beiträge zu einer  
Poetik der Performance**

Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik

Mit einem Beitrag von Aenne Quiñones,  
herausgegeben von Johannes Birgfeld



Alexander Verlag Berlin

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung der Fachrichtung Germanistik  
an der Universität des Saarlandes.

Originalausgabe

© by Alexander Verlag Berlin, 2018

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | [info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten.

Satz und Layout: Johannes Birgfeld/Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

Umschlagfoto © Benjamin Krieg

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Printed in Hungary (October) 2018

ISBN 978-3-89581-426-6

- 7 Erste Vorlesung  
**Wir sind einige von euch. She She Pop und ihr Publikum**  
*von Lisa Lucassen*
- 33 Erklärbären (1998–2004)  
*von She She Pop*
- 43 Zweite Vorlesung  
**Wir sind niemand. Ersetzbarsein im Kollektiv**  
*von Iliá Papatheodorou*
- 75 Erklärbären (2005–2018)  
*von She She Pop*
- 86 Dritte Vorlesung  
**Wir sind der Protagonist. Zum Material der Performance**  
*von Sebastian Bark*
- 114 25 Jahre She She Pop  
**»Das Kollektiv selbst ist eigentlich unser Kunstprojekt«**  
*von Aenne Quiñones*
- 122 **»Nicht Freiheit ist die Voraussetzung dieser Kunst,  
sondern Unfreiheit«**  
*Nachwort von Johannes Birgfeld*
- 134 **Werkverzeichnis**
- 151 **Bildnachweise**
- 152 **Danksagung**



## **I. WIR SIND EINIGE VON EUCH. SHE SHE POP UND IHR PUBLIKUM**

PUBLIKUM. Wer seid ihr?

DER GELERNTTE CHOR. Wir sind einige von euch.

PUBLIKUM. Wer seid ihr?

DER GELERNTTE CHOR. Wir stehen vor euch und  
wir sind der Protagonist.

Also: Ich bin der Protagonist.

Wenn wir sagen »Wir sind einige von euch«, dann meinen wir das tatsächlich. Und zwar in dem Sinn, dass wir uns nicht für etwas Besonderes halten. Wir vertreten nicht die Meinung, dass Kunst nur durch ein Genie entstehen kann, das seine persönliche Vision verwirklicht. Unsere Kunst besteht darin, eine Frage zu stellen, die man nicht allein beantworten kann. Wir sind uneins und sehen das als Bereicherung.

Wenn wir sagen »Wir sind einige von euch«,<sup>1</sup> dann geht es um eine Gemeinschaft. Und zwar einerseits die Gemeinschaft She She Pop, die unhierarchisch im Kollektiv arbeitet, die sich uneins ist und in der die individuellen Stimmen idealerweise in einem polyphonen Gefüge zu hören sind. Und andererseits geht es um die Gemeinschaft, die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt z. B. in einem Theatersaal versammelt hat und aus dem Publikum und She She Pop besteht. Um diese Beziehung von She She Pop zu ihrem Publikum soll es hier gehen.

### **Eine asymmetrische Beziehung**

Eine der wichtigsten Erfahrungen von She She Pop bei ihren ersten Auftritten bestand darin, dass sich die Begegnung zwischen uns selbsternannten Künstlerinnen ohne Leitung einerseits und dem Publikum andererseits sehr voraussetzungsreich, problematisch und missverständlich erwies und also der Erklärung oder sogar der Rechtfertigung bedurfte. Als Autodidaktinnen, die sich an viele Konventionen nicht hielten, waren wir sehr angreifbar. Es schien uns zudem kaum möglich, über die Implikationen dieser Begegnung, die einhergehenden Erwartungen, Enttäuschungen, Demütigungen und Ermächtigungen einfach hinwegzusehen, um über einen beliebigen ›Gegenstand‹, über irgendein Thema abseits der Tatsache dieser Begegnung zu sprechen. Oder anders gesagt: Es erschien She She Pop absolut notwendig, die so konfliktreiche Begegnung, ja die Konfrontation mit dem Publikum (denn als solche wurde sie schnell verstanden) im Vorfeld wohlüberlegt zu definieren, kunstvoll zu gestalten und anschließend in aller Deutlichkeit zu erklären, bevor auf der Bühne irgendetwas etwas anderes würde geschehen können.

Aber was war dieses andere, das nach dieser Klärung folgen sollte? She She Pop haben bald für sich aus den frühen Erfahrungen und Analysen einen zweiten Schluss gezogen: Dass nämlich dieses ambivalente Verhältnis zwischen Performerinnen und Zuschauer\*innen selbst schon modellhaft war – also so prägnant und komplex und aufregend, dass es als Modell für andere erklärungsbedürftige, asymmetrische Beziehungen und Machtverhältnisse in der Gesellschaft dienen kann.

So ergab sich für She She Pop sehr früh eine doppelte Strategie, die zum ästhetischen und konzeptuellen Markenzeichen des Kollektivs wurde: sich selbst, die eigene akute Erfahrung als Beispiel einzusetzen – und die Begegnung mit dem Publikum als experimentellen Testfall einer öffentlichen Konfrontation zu gestalten.

### Versuchsaufbauten

Eine Konvention, an die wir uns lange nicht gehalten haben, war, dass das Publikum im Theater in Ruhe gelassen wird. Vielmehr erzeugten wir durch unsere direkte Interaktion mit dem Publikum bewusst theatrale Momente, die nicht völlig in unserer Hand lagen, in denen akute Entscheidungen anfielen und in denen dadurch eine gesteigerte Betonung auf dem Hier und Jetzt der jeweiligen Situation lag. Wir haben mit den Zuschauer\*innen verhandelt, was wir für sie und sie für uns sein könnten – und dann das Ergebnis dieser Verhandlungen sofort umgesetzt. Das darin liegende Risiko ist offensichtlich und für alle spürbar: Erstens: Die Verantwortung für den Abend wird geteilt. Zweitens: Der Ausgang der Sache ist immer ungewiss – fühlt sich das Publikum überwältigt und unfrei oder ermächtigt und frei?

Rückblickend lässt sich dieser Strang in der Arbeit von She She Pop als eine Serie von Versuchen zu einem Theater ohne Publikum beschreiben. Diesen Begriff hat Brecht in seiner – später verworfenen – Lehrstücktheorie zwischen 1929 und 1934 geprägt, und er bezeichnet den Versuch, das Verhältnis von Bühne und Zuschauer Raum nicht nur zu demokratisieren, sondern die Trennung zwischen beiden vollständig aufzuheben. Bei Brechts Idee vom Theater ohne Zuschauer geht es darum, alle Anwesenden zu involvieren, es geht um »experimentelle (Kunst-)Übungen zur Selbstverständigung und Selbsterziehung lernender Kollektive«<sup>2</sup>. Bei Brecht gibt es also ein pädagogisches Vorhaben:

»Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig [...]. Es liegt dem Lehrstück die Erwartung zugrund, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden usw. gesellschaftlich beeinflusst werden kann.«<sup>3</sup>

Bei She She Pop steht weniger die ›gesellschaftliche Beeinflussung‹ im Vordergrund als das Experiment: Es geht darum, im Schutz des Theaters etwas zu öffnen, was Hans-Thies Lehmann einen Möglichkeitsraum nennt.<sup>4</sup> Es wird ein Versuchsaufbau eingerichtet, in dem alle Anwesenden Entscheidungen treffen, die ernst und spielerisch zugleich sind, in dem Haltungen eingenommen und gewissermaßen anprobiert werden können.

Zu unseren frühen Erfahrungen als Kollektiv aus ›Dilettantinnen‹ auf einer Theaterbühne gehörte schließlich auch, dass wir nicht nur als Künstler\*innen mit einem künstlerischen Vorhaben und einem Thema gesehen und beurteilt, sondern auch als Frauen miteinander verglichen wurden. (Welche hat die längsten Beine? Welche kann schön singen? Welche hat ein bisschen zugenommen?) Das brachte uns dazu, die konventionelle Sitzordnung im Theater nicht zu benutzen, sondern Räume zu entwerfen, in denen es nicht die Gegenpole von Bühne und Zuschauerraum gibt, keine so klare Zuordnung von Orten zum Zeigen und zum Schauen. Und wir haben das Licht über dem Publikum angeschaltet und zurückgeschaut mit einem Gestus von: »Ich weiß, dass du mich anschaust. Und ich weiß, dass du weißt, dass ich weiß, dass du mich anschaust.« Dabei geht es um Macht. Darum, dass niemand gemütlich im Dunkeln sitzen und sich seinen Teil denken kann, sondern dass die Person, die scheinbar ausgeliefert als Objekt auf der Bühne steht, zurückblickt und damit wieder zum handelnden Subjekt wird.

In einem solchen Raum sind Begegnungen zwischen Publikum und Performer\*innen möglich, die in anderen sozialen oder theatralen Situationen nicht stattfinden könnten. Das Angebot von She She Pop besteht darin, sie im Rahmen eines Theaterabends zu gestalten und auszuhalten. Die schiere Gegenwart beider Parteien, die mit ihren Ansprüchen aufeinandertreffen und dazu verdammt sind, einen Abend lang miteinander klarzukommen, scheint uns brisant.

So wird also die Verantwortung für den Theaterabend geteilt, aber nicht symmetrisch, denn die Beziehung zwischen den Performer\*innen und dem Publikum ist nicht gleichberechtigt. Der Handlungsspielraum der Zuschauer\*innen ist begrenzt. Aber indem er überhaupt vorkommt, wird er für alle erfahrbar und eben nicht geleugnet.

### Im Stuhlkreis

In unserem Stück *Bad* (2002)<sup>5</sup> ist das sehr deutlich zu sehen: Wir haben unser Publikum in einen Stuhlkreis gesetzt, 60 Leute in einem hellen Raum: Keine Regung einer einzelnen Person blieb dem restlichen Publikum verborgen. (Abb. S. 12) In *Bad* wird das Publikum höflich, aber bestimmt an seine Schamgrenzen geführt. Es geht um eine theatrale Version des sadomasochistischen Pakts, bei dem darüber verhandelt wird, was zwischen den beteiligten Personen geschehen soll, und bei dem das Ergebnis dieser Verhandlung anschließend ausagiert wird. Alle Zuschauer\*innen saßen also in der ersten Reihe, während wir uns vor aller Augen in 1:1-Interaktionen mit einzelnen von ihnen begaben. Es waren fünf Performerinnen und ein Musiker beteiligt, jede Performerin hatte ein eigenes Projekt.

Das Vorhaben meiner Kollegin Ilia ist z. B. folgendes (Abb. S. 13): Sie kündigt zu Beginn an, dass ihre größte Angst darin bestehe, betrunken und mit heruntergelassener Hose in der Öffentlichkeit zu stehen – und dass sie beabsichtige, mit der Hilfe des Publikums ein Selbstportrait mit dem Titel »Ich mit runtergelassener Hose« anzufertigen. Dazu hat sie sieben Unterhosen übereinander an und eine Flasche Tequila in der Hand. Sie geht immer wieder auf einzelne Zuschauer\*innen zu und bittet sie, ihr eine der Hosen auszuziehen. Wenn die angesprochene Person ablehnt, bietet Ilia ihr ein Glas Tequila an. Wenn die Person es trinkt, trinkt Ilia mit. Wenn die Person aber weder die Hose herunterziehen noch trinken möchte,



*Bad*

trinkt Ilia zwei Schnäpse. So schreitet ihr Projekt über den Abend hinweg auf zwei Ebenen gleichzeitig fort: Sie verliert immer mehr Hosen und wird immer betrunkenener, während sie versucht, so eloquent und intellektuell wie es ihr möglich ist, mit Zuschauer\*innen darüber zu diskutieren, wie es sich verhält mit dem Subjekt und dem Objekt auf der Bühne. Hier ist eine Kostprobe etwa aus der Mitte des Abends aus einer beliebigen Aufführung:

ILIA. Hallo. Ich würde gerne mit dir weitermachen mit meinem Selbstportrait »Ich mit runtergelassener Hose«. Du hast ja gesehen, ein paar Leute haben schon 'ne Aktie in dem Projekt erworben und erfahrungsgemäß steigert das den Wert. Ich weiß nicht, wie du dazu stehst, aber ich hab' gesagt, dass ich sehr interessiert bin, an meine Grenze zu gehen und ich wiederhol noch mal, ich werde dich sicher zu nichts zwingen. Andererseits kriegt man von allerlei Bühnen immer irgendwelche nackten Ärsche entge-

*Bad*

gengestreckt – hier ist es aber anders. Hier kann man sagen »ja« oder »nein« und wird zumindest gehört. Und deswegen ... Wir würden also die Verantwortung gemeinsam tragen. Das ist doch zumindest theoretisch ein Zugewinn, oder? *(Pause)* Du willst mir die Hose nicht ausziehen. Ist das was Grundsätzliches oder bist du nur schüchtern? Möchtest du auch einen trinken? *(Zuschauer nickt, Ilia gibt ihm ein Gläschen Tequila und trinkt selbst eins. Ilia geht zu einem anderen Zuschauer.)* Hallo. Ich würde gern bei dir weitermachen mit meinem Selbstportrait »Ich mit runtergelassener Hose«. Du siehst, es gibt dazu die unterschiedlichsten Meinungen. Ich werde natürlich auch deine Meinung respektieren, aber du musst schon sehen, dass ich mich unter einen ziemlichen Zugzwang gesetzt habe. Mein Projekt läuft auf zwei verschiedenen Ebenen, eine ist schon ziemlich gut vorangegangen. Ich habe schon mehr Tequilas getrunken, als ich angegeben habe, ich möchte jetzt aber gerne auf dieser ande-

ren Ebene weiterarbeiten und dich fragen, ob du mir die Hose ausziehen möchtest.

ZUSCHAUER. Ist das die letzte?

ILIA (*geht näher an ihn heran*). Machst du's?

ZUSCHAUER (*zieht ihr eine Hose aus, die nicht die letzte ist*).

ILIA. Danke. (*Geht weiter.*) Hallo. Ich würde gerne bei dir weitermachen. Du hast mich ja schon kennengelernt und ich würde dich gerne bitten, mir schnell die nächste Hose runterzuziehen. Ist das möglich?

ZUSCHAUERIN. Nein. Ich würde lieber was trinken.

ILIA. Würdest du gerne was trinken und dann die Hose runterziehen? Weil, das würde ich verstehen.

ZUSCHAUERIN (*schüttelt den Kopf*).

ILIA. Nee? Für dich ist es was Grundsätzliches? Du würdest immer gern trinken, aber mir niemals die Hose runterziehen?

ZUSCHAUERIN. Nein, lieber nicht.

ILIA. Es ist ja meine Grenze. Also wenn das deine Grenze wäre, würde ich das natürlich respektieren, aber – also wenn es ums Anfassen geht, es ist wirklich nicht – darum geht's wirklich nicht. Ich würde dir auch Handschuhe zur Verfügung stellen und einen Schal –

ZUSCHAUERIN. Darum geht's nicht. Ich hab' gesehen, dass da nur noch eine unter ist. Sonst hätte ich es gemacht, aber jetzt trau' ich mich nicht.

ILIA. Vielleicht schaust du's dir noch mal aus der Nähe an? (*Geht nah zur Zuschauerin.*)

ZUSCHAUERIN (*sieht, dass es wieder nicht um die letzte Hose geht*).

Na gut! (*Zieht die Hose aus.*)

ILIA. Danke!

Am Ende des Abends bittet Ilia den Zuschauer/die Zuschauerin, der/die am meisten Widerstand geleistet hat, das Kunstwerk, das gemeinsam hergestellt wurde – also ihren entblößten Hintern – zu signieren. Mit Lippenstift, Edding oder einer Rasierklinge.

So, wie wir als wir selbst vorkommen in unseren Stücken, so kommen auch einzelne Zuschauer\*innen als sie selbst vor. Sie bringen ihre persönlichen Vorlieben, Abneigungen, Grenzen und Hemmungen mit in den Abend und werden dort für alle Anwesenden sichtbar abgebildet. Die Antworten der einzelnen Zuschauer\*innen auf unsere Fragen und Vorschläge werden auf diese Weise, ebenso wie die der Performer\*innen, zum integralen Bestandteil der Ausführung. Denn: Wir sind einige von euch.

### **Theater ohne Publikum**

In einer Serie von interaktiven Stücken haben wir wiedererkennbare soziale Szenarien räumlich angedeutet, in denen dem Publikum immer eine klare Rolle zugewiesen war: Im Szenario einer Table-Dance-Show, im Studio-Arrangement einer Game-Show oder bei einem Blind Date bei Kerzenschein gab es viel Gelegenheit, Erwartungen aufzubauen und offenzulegen, den anderen als Ware zu prüfen, zu kaufen, abzustoßen, Machtverhältnisse zu erkennen und umzudrehen. Die Zuschauer\*innen haben uns dabei unter den Rock geschaut. Sie haben die Hand gegen uns erhoben, haben Schicksal gespielt und über unsere Qualitäten offen abgestimmt. Sie haben sich ›intime Momente‹ erkauft und sich dafür einzeln mit uns in ein winziges Kabinett gezwängt. Sie haben unsere Kostüme getragen. Sie haben mit uns getanzt, sie haben uns angefasst, ausgezogen und geküsst. Sie haben mit uns neue Gesellschaftsordnungen skizziert. Sie sind mit stumpfen Gegenständen auf uns losgegangen. Sie haben argumentiert und diskutiert. Sie haben eine ausgewählt und andere verworfen. Sie haben mit uns gestritten. Sie haben für

uns bezahlt. Sie haben uns das Thema diktiert. Sie haben immer eine Rolle erfüllt.

Aus den räumlichen Situationen unserer Inszenierungen ergibt sich jeweils auch, dass die Zuschauer\*innen füreinander sichtbar sind. Es sind also nicht alle Blicke nur auf die Performer\*innen gerichtet, die Entscheidungen treffen und denen man dabei zusehen kann, sondern dasselbe gilt auch für Zuschauer\*innen. Die konventionelle Hierarchie zwischen denen, die auf der Bühne stehen, und denen, die zusehen, ist in all diesen Fällen suspendiert.

Für die Begegnungen mit unseren Zuschauer\*innen haben wir zahlreiche Versuche mit theatralen Formen unternommen. Wir haben einige Abende gestaltet, die nicht auf Texten, sondern auf Spielstrukturen basierten, also eher ›games‹ als ›plays‹ waren. Auf diese Weise wurde das Element des Zufälligen in das Geschehen eingelassen, die entstehenden Situationen konnten zwar vorbereitet, aber nicht vollständig durchgeplant sein. Wir mussten auf der Bühne akut mit Gegebenheiten umgehen, das Publikum konnte uns beim Denken zusehen.

### **Im Ballsaal**

In einigen Fällen sind Zuschauer\*innen auch frei, sich durch die Szenerie zu bewegen und selbst zu wählen, wie stark sie gesehen werden möchten, so wie in *Warum tanzt ihr nicht?* (2004).<sup>6</sup> Das Szenario hier ist ein Ballsaal, in der Mitte des Raums befindet sich eine große, freie Tanzfläche. An einer Stirnseite steht ein DJ-Pult, an dem die Performer\*innen Widmungen aussprechen und Songs auflegen. Gegenüber (auf der Publikumstribüne) ist eine Showtreppe mit rotem Teppich und einigen großen Tischen mit Stühlen, an denen Zuschauer\*innen Platz nehmen können, ebenso wie auf den Stühlen, die an den beiden langen Seiten der Tanzfläche aufgereiht stehen. Im Raum ist eine Bar, die durchgehend Getränke verkauft.

Der Raum enthält also alles, was für einen Ball oder eine Tanzveranstaltung nötig ist, es bedarf keiner Anleitung, um als Zuschauer\*in die Möglichkeiten zu sehen, die er bietet: Man kann tanzen, trinken und/oder anderen beim Tanzen und Trinken zusehen. Die Inszenierung zitiert ein allseits bekanntes Szenario sozialer Interaktion.

Zusätzlich gibt es im Szenario von *Warum tanzt ihr nicht?* noch zwei Räume außerhalb des Ballsaals: eine kleine Kammer mit einer Videokamera, in die sich die Performer\*innen gelegentlich zurückziehen, um das Geschehen zu kommentieren, und eine Video-Lounge außerhalb des Ballsaals, in der das Publikum diese Kommentare live verfolgen kann. So ergibt sich für die Zuschauer\*innen die Möglichkeit, einer Performerin durch den Abend zu folgen, sie bei einer Interaktion mit einer anderen Zuschauer\*in zu beobachten und sich den Kommentar dazu in der Video-Lounge anzusehen. Wenn beispielsweise eine Performerin sich den Schuh einer Zuschauerin borgt, um daraus Sekt zu trinken, und anschließend in die Kabine geht, werden vielleicht diejenigen Zuschauer\*innen, die das gesehen haben, schnell zur Lounge laufen, um sich anzuhören, was die Performerin dazu zu sagen hat. Erst recht wird das Interesse des Publikums an den Vorgängen in der kleinen Kabine gesteigert, wenn eine andere Performerin einen Zuschauer ausdrücklich aufgefordert hat, ihr in die Kabine zu folgen.

Für das Publikum entsteht auf diese Weise eine beachtliche Freiheit: In jedem Moment sind alle frei zu entscheiden, ob sie aktiv am Geschehen im Ballsaal teilnehmen möchten, ob sie sich auf eine Interaktion mit den Performer\*innen einlassen möchten, bei der sie zugleich zu Protagonist\*innen für das restliche Publikum werden, ob sie sich einen ruhigen Platz im Saal suchen oder hauptsächlich die Kommentar- und Bekenntnis-Ebene in der Lounge ansehen und währenddessen vom Ballsaal abgeschnitten sind. Das räumliche Arrangement von *Warum tanzt ihr nicht?* führt dazu, dass alle,

die dem Abend beiwohnen, potenziell sehr unterschiedliche Erlebnisse haben – und dazu, dass alle Zuschauer\*innen etwa 50 % des Abends verpassen. Jede Entscheidung, die ein\*e Zuschauer\*in trifft, hat Konsequenzen, die er/sie deutlich wahrnimmt. Einen Raum zu verlassen, um einen anderen aufzusuchen, geschieht nicht einfach so, sondern das mögliche Erlebnis im jeweils anderen Raum wird geopfert. Dies schien uns konzeptuell reizvoll, denn auf diese Weise ließ sich der ›Einsatz‹ der einzelnen Zuschauer\*innen in diesem Spiel erhöhen. Und so wie wir Performer\*innen uns am Ende eines Abends erzählen mussten, was wir erlebt hatten, konnte das Publikum sich ebenfalls über verpasste Situationen austauschen – wiederum ein Schritt in Richtung ›wir sind einige von euch‹.

### **Ferngesteuerte Verwandte**

In unserem Stück *Familienalbum*<sup>7</sup> von 2008 sind die Zuschauer\*innen füreinander ebenfalls sehr sichtbar, aber sie haben einen deutlich kleineren Handlungsspielraum. Es geht um die Rollen, die alle in ihren Familien spielen. Da wir für uns selbst festgestellt hatten, wie sehr wir uns in unseren Familien festgelegt fühlen, wie viel von unseren Handlungsmöglichkeiten in diesem Bereich geprägt ist von den Projektionen der restlichen Familie auf uns, findet der Abend im Setting eines größeren Familienfests mit der üblichen U-förmigen Anordnung von Tischen statt. Ein Teil des Abends entsteht, indem die Performer\*innen durch einzelne Gäste ›hindurchflüstern‹ (Abb. S. 19): Vor die einzelnen Gäste werden Namensschilder mit Bezeichnungen wie »Großmutter«, »die Kleine« oder »Cousin« aufgestellt. Die Performer\*innen bitten immer wieder Einzelne aufzustehen, flüstern ihnen Texte in die Ohren und fordern die Gäste auf, sie laut zu wiederholen. Die Gäste werden so zu einer Art ferngesteuerten Puppen, die ihre Funktion im Gefüge erfüllen, ohne ›authentisch‹ zu sein und ohne eine Wahl zu haben – eben wie in der Familie.



*Familienalbum*

Für die Zuschauer\*innen ist das unangenehm. Es entsteht eine gewisse Beklemmung, aber eben als Teil der Inszenierung. She She Pop steuern mit einigen ›Show-Elementen‹ dagegen: Immer wieder nimmt eine\*r von uns am Kopfende des Tisches Platz, schlägt das Familienalbum mit Fotos auf, die auf eine Leinwand am offenen Ende des Tisches projiziert werden. In diese Projektionen stellen sich dann weiß gewandete Performer\*innen und lassen die Gesichter und Körper auf ihre (versteckten) Gesichter und Körper projizieren, während die Person am Kopfende eine Rede hält. Unsere Hoffnung besteht darin, dass unsere Zuschauer\*innen ihre eigene Beklemmung während der Performance zwar spüren, aber auch Spaß daran bekommen, daran teilzuhaben, wie sie hergestellt wird. Und wir hoffen, dass sie ihre Rezeptionshaltung mitreflektieren: dass hier nicht unbedingt gute Unterhaltung stattfindet, aber doch etwas erfahrbar gemacht wird, was jede und jeder für sich selbst verschieden erlebt hat und erlebt.

Andrzej Wirth beschrieb einmal, wie er von Brecht gelernt hat, sich selbst in der 3. Person Singular zu denken.<sup>8</sup> Das, finde ich, beschreibt diese Kurzzeit-Entfremdung von sich selbst besonders gut.

## Liebe

In der *Relevanz-Show*<sup>9</sup> von 2007 wurden einige Zuschauer\*innen willkürlich eingeteilt in Fans, Produzent\*innen, Kritiker\*innen (die allesamt die meiste Zeit im Zuschauerraum sitzen blieben) und als Tänzer\*innen einer etwas unterprobten Chorus-Line, die auf die Bühne geschickt wurde. Am Ende dieser Show, nachdem man also schon einiges gemeinsam durchgestanden und gemeinsam um Relevanz gerungen hat, wird die folgende Rede gehalten, die einen zentralen Aspekt unserer Beziehung zum Publikum zusammenfasst:

Was ihr Zuschauer hier im Saal nicht versteht – und nie verstehen werdet –, ist, wie sehr wir euch lieben. Wirklich wahr. Wir mögen euch nicht immer. [...] Doch was wir uns nicht vorwerfen lassen müssen, ist, dass wir nicht ständig euer Bestes, euer Wohl im Auge haben, bei allem, was wir tun und lassen. Es ist in beiderseitigem Interesse, das will ich gar nicht leugnen. [...] Aber solange wir da sind, seid ihr sicher, versorgt zu sein. Solange ihr da seid, sind wir sicher, gebraucht zu werden. Wir sorgen uns um euch und verteidigen euch gegen Anfechtungen der knallharten, darwinistischen Kulturszene da draußen, wenn jemand z. B. behauptet, dass ihr eine kleine und schwächliche Brut seid, die man ruhig verhungern lassen kann, wenn sie nicht sowieso von selbst eingeht. Wir geben unser Letztes für euch, solange bis ihr geht. Und dann verschwinden auch wir. Jedenfalls verschwindet das, was jetzt hier vor euch steht. So wie wir jetzt hier vor euch stehen, lieben wir euch. Jeden Einzelnen von euch. Wir haben gar keine andere Wahl. Wenn das kein relevantes Verhältnis ist, weiß ich auch nicht.

### Teilnehmende Beobachtung

Nach einer langen Phase, in der wir uns stark auf die Interaktion mit Zuschauer\*innen konzentriert haben, haben wir uns – wie Christine Wahl bemerkt – »die Interaktionspartner quasi von vornherein auf die Bühne«<sup>10</sup> geholt.

In unseren Arbeiten mit Gästen auf der Bühne stellen wir exemplarische Situationen her, in denen wir einer Gruppe von Menschen mit einer speziellen Eigenschaft vor den Augen des Publikums begegnen. Wir haben in *Testament* mit unseren Vätern gearbeitet, in *Schubladen* mit Frauen, die in der DDR aufgewachsen sind, in *Frühlingsopfer* mit unseren Müttern,<sup>11</sup> in *50 Grades of Shame* mit einer altermäßig und körperlich diversen Gruppe und in *Oratorium*<sup>12</sup> mit unterschiedlich armen, reichen, alten und jungen Menschen mit mehr oder weniger Akzent oder Behinderung. Das Arbeiten mit all diesen Gruppen von Gästen war (und ist) für uns aufregend und bereichernd. Der Vorteil gegenüber der Interaktion mit dem Publikum besteht darin, dass die Begegnung mit den Gästen besser vorbereitet, besser inszeniert ist. Der Nachteil ist allerdings, dass die offensichtliche Spontaneität der Publikumsinteraktion verloren geht.

Ein Stück, in dem sowohl Gäste als auch spontane Interaktion mit dem Publikum vorkommen, haben wir nach einigen anfänglichen Überlegungen nicht in Angriff genommen. Wir nahmen an, es hätte nicht nur alle Beteiligten überfordert, sondern auch die Möglichkeiten eines einzelnen Theaterabends überdehnt. Die Erfahrungen mit der Publikums-Interaktion haben sich dennoch eingeschrieben in unsere Arbeit, wie ich gleich zeigen werde.

Das Stück, mit dem wir unseren bislang größten Erfolg hatten, *Testament* (2010),<sup>13</sup> sieht auf den ersten Blick sehr konventionell aus, was die Gestaltung des Raums angeht: Das Publikum sitzt im Zuschauerraum, meistens ist es dort dunkel. Auf der Bühne ist ein Wohnzimmer mit Sesseln, Plattenspieler, Esstisch und Stühlen ange-

deutet. Den Abend bestreiten vier Performerinnen mit drei Vätern, es ist ein kanonischer Text mit im Spiel, Shakespeares *König Lear*. Entlang der Dramaturgie des Dramas werden Fragen verhandelt, die dieser Text aufwirft: die nach bösen Töchtern, nach dem Umrechnungskurs für Liebe in Geld, nach Plänen für das hohe Alter des Vaters und seinen körperlichen Verfall und Tod. Dies sind alles Themen, die keine von uns Performer\*innen leicht – oder überhaupt – mit ihrem Vater verhandeln kann. Jedenfalls nicht in der privaten Abgeschlossenheit eines echten Wohnzimmers.

Hier kommt das Publikum ins Spiel: Vor den Augen und Ohren einer Anzahl teilnehmender Beobachter\*innen wird eine utopische Kommunikation möglich. Es ist also kein bisschen egal, ob Publikum anwesend ist oder nicht. Es können vielmehr nur im Schutz- und Möglichkeitsraum des Theaters schwierige Themen besprochen werden, über die man ohne diesen Rahmen nicht reden könnte. Dass eine ›normale‹ Konversation nicht möglich ist, kann man daran sehen, dass die Personen, die hier miteinander sprechen, es nie direkt tun. Alles wird über Bande gesagt, und die Bande ist das Publikum. Bei dem folgenden Ausschnitt aus *Testament* versammeln sich nach und nach alle Beteiligten an der Rampe und sprechen zu den Zuschauer\*innen. Obwohl alle adressierten Personen außer Lisas Vater anwesend sind, findet kein Gespräch statt, bei dem die Beteiligten einander ansehen.

LISA (*allein an der Rampe*) (Abb. S. 24). Lieber Vater, in Shakespeares Drama sagt die Tochter Regan zu Lear: »Ich bitte, Vater, da Ihr schwach seid, so scheint es auch.« Auch du bist jetzt alt, du bist schwach, du bist kein Mann mehr, gegen den man kämpft. Ich gebe es zu, ich habe den richtigen Zeitpunkt dafür verpasst. Damit aber nichts im Unklaren bleibt, was uns beide betrifft, habe ich mir Folgendes überlegt: Ich verzeihe dir.

Ich verzeihe dir, dass du immer lieber verreist gewesen bist als zu Hause bei deinen Kindern.

Ich verzeihe dir, dass du geglaubt hast, sonntagsmittags Schweinerollbraten zu kochen wäre dasselbe wie sich um eine Familie zu kümmern.

Ich verzeihe dir alle Entscheidungen, die du in irgendwelchen Aufsichtsräten im Interesse kurzfristigen Profits getroffen hast. Ich verzeihe dir, dass du während meiner gesamten Schulzeit keinen einzigen Elternabend besucht hast; ebenso wenig wie du mir je beim Reiten zugesehen oder eins meiner Chor- und Orchesterkonzerte angehört hast.

Ich verzeihe dir, dass es unter den gut drei Stunden Super-8-Filmmaterial weniger als drei Minuten gibt, auf denen ich zu sehen bin.

Ich verzeihe dir deinen Standesdünkel, der verhindert hat, dass deine langjährige Sekretärin Frau Kley jemals bei uns zum Essen eingeladen war. Ich verzeihe dir das aber nur, weil sie zu dem 80. Geburtstag schließlich zu Gast war.

Ich verzeihe dir, dass du mich zum Ferienmachen als Kind immer zu Verwandten geschickt hast – ich weiß, das war gut gemeint, aber ich weiß eben auch, wie gerne ich mal irgendwo mit dir gewesen wäre.

Ich verzeihe dir, dass deine Beschäftigung mit mir als Kind sich darauf beschränkt hat, während der *Tagesschau* mit zwei Steinen Mensch-ärgere-dich-nicht mit mir zu spielen.

Ich verzeihe dir, dass es dir nicht gelungen ist, deinem vierten Kind das Gefühl zu geben, dass es etwas Besonderes für dich wäre.

SEBASTIAN (*tritt zu Lisa, die anderen folgen*). Ich verzeihe dir, dass du mir, als ich 17 war und meine erste Freundin hatte, gesagt hast, ich solle mich nicht so früh auf ein Mädchen festlegen, sondern lieber weitere Erfahrungen sammeln. Ich verzeihe dir,



*Testament*

dass du immer über alles Bescheid weißt und zu allem eine Meinung hast, weil du vor jedem Gespräch schon die Zeitschrift *Der Spiegel* gelesen hast.

MIEKE. Ich verzeihe dir, dass du immer, wenn ich so richtig wütend war, die Hand hingestreckt hast und gesagt hast: Schlag doch einfach drauf!

FANNI. Ich verzeihe dir deine klammheimliche Freude darüber, dass alle gedacht haben, ich sei deine blutjunge Freundin, als ich dich mit 18 auf offizielle Anlässe begleitet habe, weil meine Mutter krank war.

JOCHEN. Ich verzeihe dir, dass du trotz deiner sehr schönen Magisterschrift nicht die akademische Laufbahn eingeschlagen hast, die wir Eltern uns so sehr gewünscht haben, sondern dich stattdessen dem Performancetheater gewidmet hast.

MIEKE. Ich verzeihe dir, dass du mich als Teenager dazu gebracht hast, dass wir von meiner Mutter immer nur als von ›der Frau‹ gesprochen haben und das auch noch komisch fanden.



*Testament*

PETER. Ich verzeihe dir, dass du immer alles ausdiskutieren musst bis zum Allerletzten.

FANNI. Ich verzeihe dir, dass du denkst, Doppeldeckerspiegeleier braten heißt kochen.

MANFRED. Ich verzeihe dir, dass du meine gesamte Fotolabor-Ausrüstung an deinen früheren Freund verschenkt hast.

SEBASTIAN. Ich verzeihe dir, dass du mich zu jeder Kommunal-, Landtags- und Bundestagswahl durch das gesamte Wohngebiet gescheucht hast, damit ich Wahlwerbung verteile für die Partei, bei der du damals Mitglied warst.

*(Alle reden gleichzeitig. Alle Sätze beginnen weiterhin mit: »Ich verzeihe dir ...«.)* (Abb. oben)

LISA. Ich verzeihe dir das alles, weil ich weiß, du hast alles so gut gemacht wie du konntest. Im Gegenzug will ich dir versprechen, dich so zu lieben, wie's meiner Pflicht geziemt. Nicht mehr, nicht minder.

## Gemeinde

In unserer jüngsten Arbeit *Oratorium* hat das Publikum wieder eine aktivere Rolle. Es ist unser brechtischstes Stück bisher, das Ergebnis einer langen Reise- und Recherchephase, ein sehr ernster Versuch zum Theater ohne Publikum.<sup>14</sup>

Der Abend beginnt und endet mit einer leeren Bühne und Text, den das Publikum spricht. Thema des Stücks ist Eigentum, genauer: privates Eigentum, also ein Thema, das Gesellschaften spaltet, Freund\*innen trennt und ein großes Tabu darstellt: Die meisten Leute reden nicht gerne darüber, was sie haben oder nicht haben. Arme wie Reiche sind in dieser Situation gleichermaßen von Scham betroffen.

In *Oratorium* haben wir für das Publikum eine große Rolle vorgesehen, aber nur begrenzte Entscheidungsmöglichkeiten: Der gesamte Text ist vorgegeben und wird von der Wand abgelesen. Dabei kommt ein Klang zustande, wie man ihn vom gemeinsamen Vaterunser in der Kirche kennt. Die erste Viertelstunde wird allein vom Publikum gesprochen, die Bühne bleibt zunächst leer. Die Entscheidung, die die einzelnen Zuschauer\*innen treffen, ist die, ob sie einen Text mitsprechen oder nicht. Die Texte sind Gruppen zugeordnet wie den »jungen Männern ohne festes Einkommen« oder den »späten Müttern ohne Altersabsicherung«, den »Wohlhabenden«, den »Enthusiast\*innen« oder denen, »die das Herz am rechten Fleck haben«. Natürlich ist es möglich, als Zuschauer\*in mehreren Gruppen zuzugehören und deren Texte mitzusprechen. Vielleicht fällt man von einer einmal ausgewählten Gruppe auch ab, weil einem auffällt, dass man doch nicht so wohlhabend ist – und das wiederum merkt dann vielleicht jemand, der in der Nähe sitzt. Die einzelnen Texte werden mal von mehr, mal von weniger Personen gesprochen. Bei manchen Texten bleibt das Publikum auch ganz stumm, häufig z. B. bei einer Aussage, die den »schlecht situ-

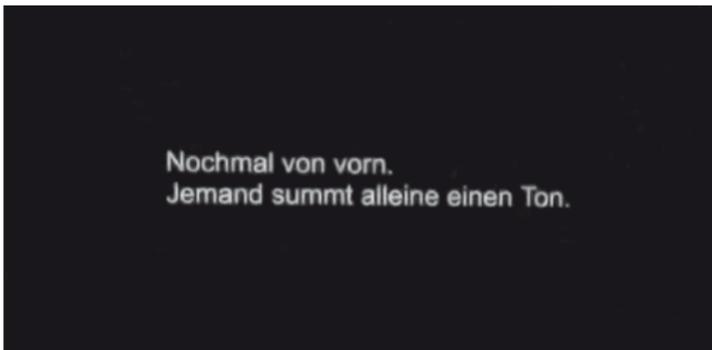
ierten Rentner\*innen« vorgeschlagen wird. Das macht den Abend nicht schlechter, denn einerseits wird so für alle offensichtlich, dass diese Gruppe nicht physisch vertreten ist, und andererseits können alle Anwesenden den dieser Gruppe zugedachten Text gleichwohl still lesen.

Nach diesem eröffnenden, vielstimmigen Publikumsmonolog betritt ein Chor die Bühne, der teilweise aus She-She-Pop-Mitgliedern und teilweise aus den »lokalen Delegierten« besteht: In jeder Stadt, in der das Stück zur Aufführung kommt, wird ein 6- bis 8-köpfiger Sprechchor zusammengestellt, der die Stadt vertritt.<sup>15</sup> Es werden verschiedene Themen, die mit Fragen des privaten Eigentums zusammenhängen, verhandelt; im Zentrum steht die »Fabel von der Entmietung«, in der eine Schriftstellerin aus dem Prenzlauer Berg (bzw. aus einem von Gentrifizierung betroffenen Viertel einer anderen Stadt) verdrängt wird. Der ganze Abend ist ein Gespräch, das zwischen dem gelernten Chor auf der Bühne und dem ungelerten Chor im Zuschauerraum geführt wird.

Wir arbeiten hier mit einer absichtlichen Verwechslung: Wir tun so, als wäre die Gesellschaft der Stadt im Theaterpublikum repräsentiert und der Chor wiederum eine kleinere Auswahl aus dem Theaterpublikum. Alle stehen für eine größere Gruppe, alle sprechen für irgendwen, alle weisen über sich selbst hinaus.

### **Alles muss man selber machen**

*Sie* lesen gerade ein Buch. *Sie* sind kein Publikum. Sollten Sie dennoch eine Anzahl Menschen um sich herum finden, können Sie gemeinsam das Ende von *Oratorium* aufführen, indem Sie den Instruktionen folgen. Jemand von Ihnen sollte das Tempo bestimmen und anzeigen, wo im Text Sie sich gerade befinden. Alle, die allein lesen, sind auf ihre Vorstellungskraft angewiesen. Stellen Sie sich vor, um Sie herum sitzen 100 oder 300 weitere Menschen, es ist dunkel



*Oratorium*

und Sie schauen gemeinsam in dieselbe Richtung auf eine Wand, auf der – Absatz für Absatz – der folgende Text erscheint:

Alle beginnen zu summen.  
Ein einzelner langer Ton.

Leise.

Es soll ein einziger Ton sein.  
Nicht viele verschiedene.  
Alle einigen sich auf einen Ton.

Stop. Nicht mehr summen.

Nochmal von vorn.

Jemand ungefähr in der Mitte des Publikums summt alleine einen Ton.



*Oratorium*

Der Ton breitet sich langsam aus.

Alle summen denselben Ton.

Immer weiter summen.

Manche, die hier summen, wollen sich keinen Illusionen hingeben –

Die denken, dass wir keineswegs übereinstimmen.

Dass unsere Gesellschaft gespalten ist.

Dass wir unterschiedliche Interessen haben.

Auch hier in diesem Raum.

Diese skeptischen Stimmen hören jetzt auf zu summen.

Alle, die jetzt noch summen, glauben an Solidarität.

Oder sie versuchen es zumindest.

Auch wenn sie es selbst etwas naiv finden.

Manche, die gerade summen, wollen eigentlich lieber weinen.

Oder schreien.  
Oder jemandem an die Gurgel.

Diese emotionalen Stimmen summen jetzt etwas lauter.

Manche, die jetzt summen, sind glücklich.  
Hier und Jetzt.  
Trotz allem.  
Diese Glücklichen summen jetzt neue Töne in einer schönen  
Harmonie.  
Die skeptischen Stimmen summen dazu völlig andere Töne in  
neuen Harmonien.

Könnt ihr es so aushalten?  
Das Summen schwillt an ...

5

4

3

2

1

Stille.

## Anmerkungen

- 1 Wenn wir sagen »Wir sind einige von euch«, dann zitieren wir außerdem Brechts Stück *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (Bertolt Brecht: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. In: Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Stücke 3*. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bearb. v. Manfred Nössig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 25–46, hier S. 40. – Wir zitieren ebenfalls Brecht, wenn wir einen Sprechchor, mit dem wir einige Tage gearbeitet haben, den »gelernten Chor« nennen.
- 2 Hildegard Brenner: *Zu diesem Heft*. In: *alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion*. Heft: 78/79. Berlin: Alternative Verlag 1971, S. 101. Die Doppelausgabe von *alternative* trug den Titel *Materialistische Literaturtheorie III. Große und kleine Pädagogik. Brechts Modell der Lehrstücke* und präsentierte erste Ergebnisse und Quellen der 1972 publizierten Studie von Reiner Steinweg *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzler 1972). Hier und mit dem 1975 von ihm herausgegebenen Band *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975) öffnete Steinweg neue Zugänge zu Brechts Lehrstücke-Idee.
- 3 Bertolt Brecht: *Zur Theorie des Lehrstücks*. In: Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften 2, Teil 1*. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bearb. v. Inge Gellert u. Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 351–352, hier S. 351.
- 4 Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Lehrstück und Möglichkeitsraum*. In: Hans-Thies Lehmann: *Das politische Schreiben. Essays zu Theater texten*. Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 366–380, u. a. S. 368 ff.
- 5 *Bad*. EP [= Erste Performance]: 31. Januar 2002, Kampnagel, Hamburg.
- 6 *Warum tanzt ihr nicht?* EP: 14. Januar 2004, Kampnagel, Hamburg.
- 7 *Familienalbum*. EP: 08. März 2008, Hebbel am Ufer (HAU2), Berlin.
- 8 Das Zitat lautet im Original: »Learning from Brecht how to think of oneself in the third person singular, I realized that displacement is not a

- course but part of condition humaine« (zit. nach: <http://theaterrampe.de/stuecke/andrzej-t-wirth-theater-ohne-publikum/>).
- 9 *Die Relevanz-Show*. EP: 28. März 2007, Kampnagel, Hamburg.
  - 10 Christine Wahl: *Einfach Top. Porträt der schon klassisch zu nennenden Performer-Gruppe »She She Pop«*. In: K. West. *Das Kulturmagazin des Westens*. Heft: Juni 2018. Essen: K-West Verlag 2018, S. 12–13, hier S. 13.
  - 11 *Frühlingsopfer*. EP: 10. April 2014, Hebbel am Ufer (HAU2), Berlin.
  - 12 *Oratorium. Kollektive Andacht zu einem wohlgehüteten Geheimnis*. EP: 09. Februar 2018, Hebbel am Ufer (HAU2), Berlin.
  - 13 *Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear*. EP: 25. Februar 2010, Hebbel am Ufer (HAU2), Berlin.
  - 14 Rückblickend lässt sich feststellen: Die Wiederbegegnung mit Brecht begann im Schauspiel Stuttgart, wo wir in einer anderthalbjährigen Zusammenarbeit den Abend *Einige von uns* produziert haben. Wir waren angetreten, mit Brechts Lehrstücktheorie zur ›Selbstverständigung eines arbeitenden Kollektivs‹ mit allen Abteilungen des Hauses zu arbeiten. Diese Verständigung schloss zahlreiche Mitarbeiter\*innen, She She Pop und das Publikum ein. Damit das Publikum als – wie Brecht es nennen würde – »ungelernter Chor« sprechen konnte, haben wir hier zum ersten Mal Text projiziert und waren überrascht davon, wie gut das funktionierte.
  - 15 Die Zusammenstellung des Chors legen wir in die Hände des jeweiligen Theaters oder Festivals. Wir bitten die Institution, aus ihrem Dunstkreis Künstler\*innen (oder interessierte Laien mit Bühnenerfahrung) zu finden, die divers nach den folgenden Kriterien sind: Alter, Geschlecht, Aussehen und Sprache (Hautfarbe, Handicap, Akzent), finanzielle Lage (reiche Erb\*in, finanziell abhängige Person), Immobilienbesitz (Vermieter\*in/prekäre Mieter\*in). She She Pop führt kein Casting durch, berät sich aber ausführlich mit den Theatern oder Festivals zur Besetzung des Chors.

## Erklärbar

In den Performances von She She Pop begegnen sich Zuschauer\*innen und Performer\*innen meist in einem Szenario – z. B. einem sozialen Ritual, einem Spiel, einem gesellschaftlichem Experiment –, mit dem bestimmte Aufgaben, Erwartungen und Regeln verbunden sind. Das Publikum hat darin eine Position, die sich nicht unbedingt von selbst versteht. Der sogenannte Erklärbar ist ein Textformat, das häufig am Anfang einer Show steht: Im Namen der Gruppe tritt jemand vor (in manchen Fällen auch die ganze Gruppe), erklärt die Regeln des Abends und weist den Zuschauer\*innen ihre Rolle in dem Szenario zu.

**TRUST!**

**(Schließlich ist es Ihr Geld)** (1998)

*Ein Theaterfoyer mit Bar. Mehrere einzelne Podeste stehen lose gruppiert in einem U, die Zuschauer sitzen innerhalb und an den Podesten wie in einer Table-Dance-Show. Ein etwas größeres Podest an der Stirnseite des Raums fungiert als Bühne. Darauf steht ein langer Tisch mit einer Reihe von Mikrofonen. Dahinter sitzen die Performerinnen in Unterwäsche. In einer Art Pressekonferenz erklären sie ihren finanziellen Bankrott als Performancegruppe aufgrund von mehreren gescheiterten Projektanträgen. Sie kündigen eine neue künstlerische Strategie an:*

LISA: *Trust!* ist eine Spar- und Sammelshow. Heute Abend werden wir alle hier um Geld bitten und nicht nur immer die großen Firmen. Wir bieten heute unser Können in viele einzelne Angebote zerlegt an, Sie müssen also jede Darbietung einzeln bezahlen. Auf diese Weise können Sie mit Ihrem Geld und Ihrer Zustimmung direkten Einfluss nehmen auf unsere zukünftige Arbeit und unsere künstlerische Weiterentwicklung. Das ist eine sehr verantwortungsvolle Aufgabe.

Die Einnahmen dieser Aktion verwenden wir dann auf die Produktion unseres großen Projekts, das den Titel *Fremde Wesen* tragen wird. Mit Ihrem Geld werden wir *Fremde Wesen* machen – irgendwann und irgendwie. Wir werden dazu alle uns zur Verfügung stehenden Mittel nutzen, selbst wenn wir noch jahrelang Spar- und Sammelshows machen müssen.

*(Die Performer\*innen erscheinen nacheinander auf dem Tresen der Bar und posieren aufreizend in Unterwäsche zur Musik der Beastie Boys. Nach jedem Satz ändern sie die Pose.)*

KATHARINA. Und nun die Spielregeln für den heutigen Abend.

JOHANNA. Wir zeigen Ihnen, wo's langgeht.

CLAUDE. Wir richten uns nach Bedarf, Trend und Innovationsfaktor.

ANJA. Wir zeigen, Sie zahlen.

JOHANNA. Wenn Sie das Produkt nicht wollen, werden wir Sie davon überzeugen, es zu brauchen.

KATHARINA. Der Preis richtet sich nach der Nachfrage.

CLAUDE. Wir zeigen nur, wofür gezahlt wird.

ANJA. Reden Sie sich nicht raus, Sie hätten kein Kleingeld dabei, wir können wechseln.

CLAUDE. Bezahlt wird immer im Voraus.

JOHANNA. Keine Rückgabe bei Nichtgefallen.

KATHARINA. Heute Abend drücken Sie sich in Geld aus oder gar nicht.

ANJA. Nicht anfassen.

CLAUDE. Keine Blicke in den Intimbereich.

JOHANNA. Nicht zu laut und nicht zu oft lachen – besonders, wenn wir unser Bestes geben.

ANJA. Nicht auf die Podeste aschen.

KATHARINA. Und nehmen Sie Ihre Flaschen von den Podesten.

JOHANNA. Denn die Podeste gehören uns.

CLAUDE. Sprechen Sie erst, wenn Sie dazu aufgefordert werden.

ANJA. Für körperliche Schäden übernehmen wir keine Haftung.

CLAUDE. Wir sind ausverkauft.

KATHARINA. Jede Menge wichtige Leute sind hier.

JOHANNA. Und was ist, wenn wir mit der ganzen Sache heute Abend baden gehen?

ANJA. Wenn wir baden gehen, macht das gar nichts, denn uns steht das Wasser sowieso schon bis zum Hals.

*(Anja von Steht war Mitglied von She She Pop bis 1999, Claude Jansen bis 2000 und Katharina Oberlik bis 2007.)*