

**Claudia  
Bosse Kein  
Theater.  
Alles  
möglich**

**»Wiewohl natürlich auch der Begriff ›Solo‹ etwas irreführend ist. Eigentlich erscheint es wie eine Auseinandersetzung mit den unzähligen Abzweigungen, die ihre Arbeit in den letzten Jahren genommen hat, all die Fragen, die sich so angesammelt haben, all das unterschiedliche Material, und auf eine wunderbare Art und Weise versammelt sie eher all die Gespenster, die Erfahrungen, Kompliz:innen und Reisen dieser langen, radikalen, keine Kompromisse zulassenden künstlerischen Praxis und ist eigentlich nie ›solo‹ da auf dieser Bühne, stattdessen immer umgeben von Zeiten, von Fragen und vom Material der letzten Jahre.«**

**Thomas Köck**

(aus: *speak, organ, speak!*, 2020)



*ORACLE and SACRIFICE in the woods, Wien, 2022*

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983



ORACLE and SACRIFICE 1 oder die evakuierung der gegenwart, Wien, 2020

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983



*ORACLE and SACRIFICE in the woods, Wien, 2021*

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983





*the last IDEAL PARADISE, Jakarta, 2020*

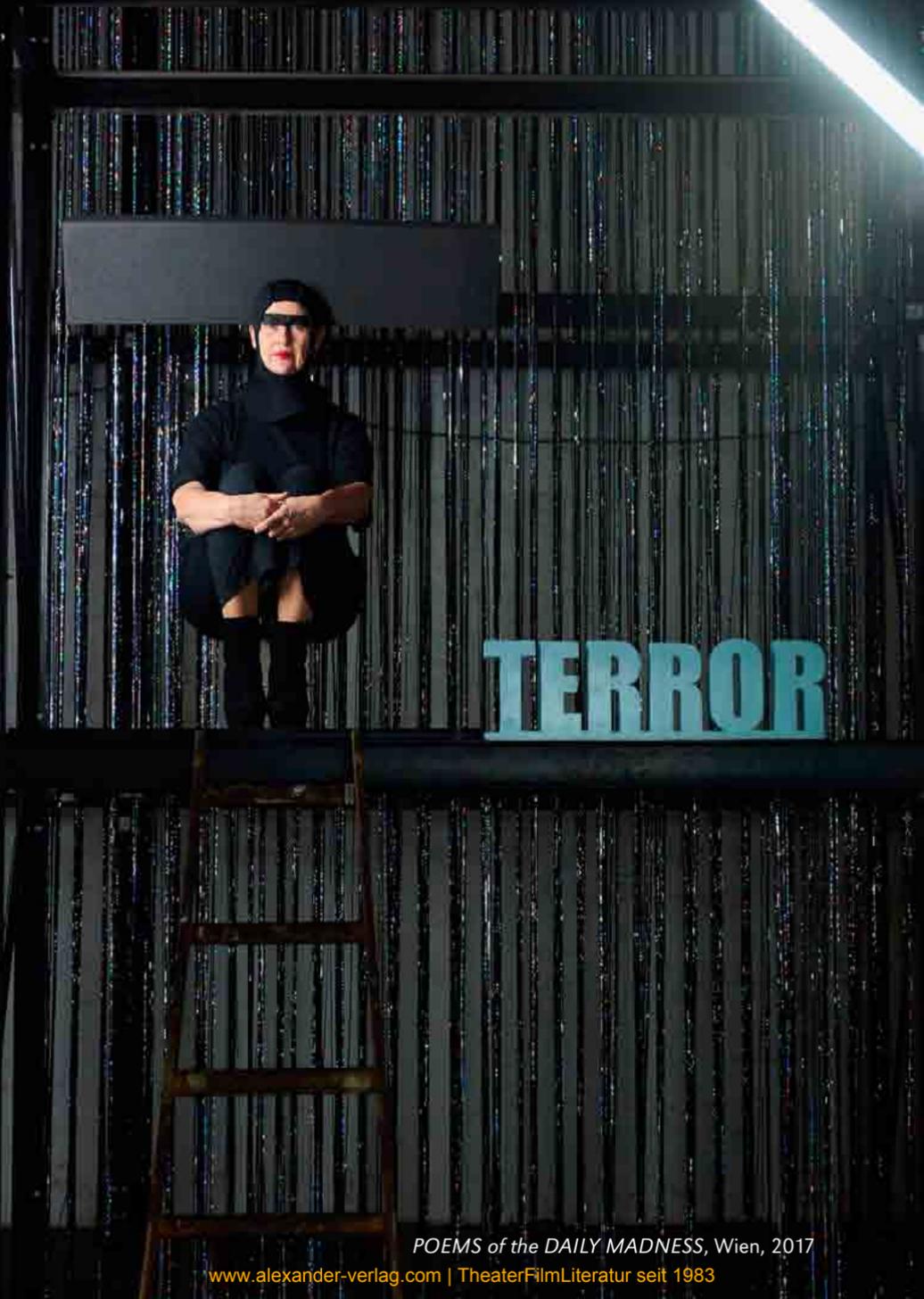
[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983





THYESTES BRÜDER! KAPITAL, Wien, 2019

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmIterator seit 1983

A person wearing a black blindfold and a black outfit is sitting on a wooden ladder. The background consists of numerous vertical, shimmering light streaks that create a dense, textured effect. The word "TERROR" is written in large, bold, light blue letters on the right side of the image.

# TERROR

*POEMS of the DAILY MADNESS*, Wien, 2017

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983



POEMS of the DAILY MADNESS, Bochum, 2018

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983



IDEAL PARADISE clash, Wien, 2016

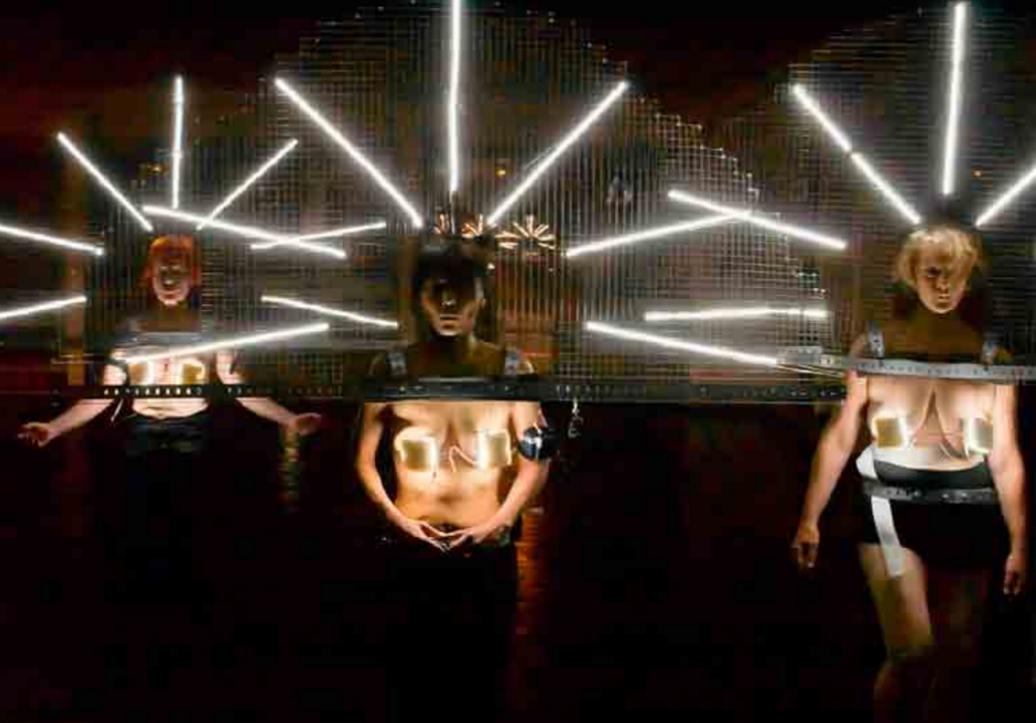


oben: *the last IDEAL PARADISE*, Düsseldorf, 2016

unten: *catastrophic paradise*, Düsseldorf, 2014



*designed desires*, Düsseldorf, 2013



*designed desires*, Wien, 2012



oben: *dominant powers. was also tun?*, Wien, 2011

l. u. r. unten: *dominant powers. que faire, alors?*, Tunis, 2012

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983



oben: *biographical landscapes*, Zagreb, 2012

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983





BURNING BEASTS, Frankfurt, 2012

[www.alexander-variag.com](http://www.alexander-variag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983

## **Postdramatisches Theater in Portraits**

Herausgegeben von Florian Malzacher,  
Aenne Quiñones und Kathrin Tiedemann

Eine Reihe der

Kunststiftung  
NRW

---

Fanti Baum,  
Kathrin Tiedemann (Hg.)

# Claudia Bosse

Kein Theater. Alles möglich



Alexander Verlag Berlin

**Claudia Bosse** lebt in Wien und Berlin und ist eine international tätige Regisseurin, Choreografin, Künstlerin. Sie ist Mitbegründerin und künstlerische Leiterin des *theatercombinat*. Ihre Arbeiten verhandeln Formen von Gewalt, Geschichte und konkrete Utopien. Als Kunst einer temporären Gemeinschaft versteht sie ihre raumgreifenden Choreografien, bei denen sie Mythen, Rituale, Texte und Dokumente mit Körpern, Sprache, Lebewesen, Objekten und Chören zu immer raumspezifischen Arbeiten verschränkt. Innerhalb und außerhalb Europas, in Museen, Architekturen, Theatern, Landschaften und Stadträumen entwickelt sie Performances, Installationen und Interventionen. Claudia studierte Schauspielregie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, Berlin, und unterrichtet an diversen Akademien und Universitäten als Gastprofessorin oder Dozentin. Seit 2022 arbeitet sie an dem 4-Jahres-Zyklus *ORGAN/ismus poetik der relationen*, der mit der Premiere von *BONES and STONES* im Tanzquartier Wien eröffnet wurde. [www.theatercombinat.com](http://www.theatercombinat.com)

**Fanti Baum** lebt und arbeitet als Künstlerin und Theoretikerin in Dortmund und Frankfurt. In unterschiedlichen Kollaborationen zwischen den Künsten entwickelt sie Performances, Installationen, Tanzstücke und ortsspezifische Arbeiten. Zusammen mit Olivia Ebert war sie 2016 künstlerische Leiterin des Festivals *implantieren* in Frankfurt; gemeinsam leiteten sie 2016–2020 das FAVORITEN Festival in NRW. 2020 erhielt Fanti Baum den Künstler:innenpreis der Stadt Dortmund, 2021 war sie Stipendiatin der Akademie Schloss Solitude sowie *Artist in Residence* bei der Hamburger DFG-Kolleg-Forschungsgruppe »Imaginarien der Kraft«. Mit Sebastian Klawiter gewann sie 2022 den Public Art Award der Stadt München ([www.heutekeinprogramm.de](http://www.heutekeinprogramm.de)). Sie lehrt Performance in Theorie und Praxis an unterschiedlichen Kunsthochschulen und Universitäten.

**Kathrin Tiedemann** ist seit 2004 künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin des FFT (Forum Freies Theater) Düsseldorf. Aufgewachsen in Hamburg, ging sie zum Studium nach Berlin, wo sie die Zeit vor und nach dem Fall der Berliner Mauer in verschiedenen Medien- und Theaterprojekten miterlebte. Sie arbeitete als Redakteurin und Autorin für die Fachzeitschrift *Theater der Zeit* und die Wochenzeitung *Der Freitag*, war 1996 Mitbegründerin und bis 2003 Kuratorin des Festivals *reich & berühmt* und 2001–2004 Dramaturgin auf Kampnagel Hamburg. Veröffentlichungen: *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum* (2007), *Reality Strikes Back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt* (2010) sowie *Gintersdorfer/Klaßen – Eleganz ist kein Verbrechen/Postdramatisches Theater in Portaits* (2020).

# Inhalt

- 22 Fanti Baum & Kathrin Tiedemann  
**Kein Theater. Alles möglich**  
Zur künstlerischen Praxis von Claudia Bosse
- 74 **Sich einkerben in die Gegenwart**  
Felicitas Thun-Hohenstein im Gespräch mit  
Claudia Bosse über Formen der Versammlung,  
über Katastrophen, Veränderbarkeit im Moment  
und künstlerische Autonomie
- 112 **Werkverzeichnis**
- 142 Bildnachweise
- 143 Impressum

Fanti Baum & Kathrin Tiedemann

# Kein Theater. Alles möglich

Zur künstlerischen Praxis

von Claudia Bosse

## I.

### »KEIN THEATER« – ALS AUSGANG

»Was eigentlich los war?« – so setzt ein kurzes Notat von Hans-Thies Lehmann (htl) über eine Aufführung des *theatercombinat* ein. Und dieser aus Bertolt Brechts *Fatzer*-Fragment entlehnte Satz zeugt von tiefgreifender Verunsicherung, mehr noch, steht er bei Brecht im Kontext eines radikal Unverständlichen, das sich in keiner Weise auflösen lässt. Nur wenige Zeilen später heißt es in Lehmanns Notat über die Aufführung *massakermyskene* (2000): »Kein Theater.«

Dem Theater des *theatercombinat* scheint etwas zu fehlen. Und dies ist offenbar so wesentlich, dass der Begriff des Theaters nicht zu greifen scheint. Liest man heute Texte über den Beginn der künstlerischen Praxis von Claudia Bosse und über die Anfänge des *theatercombinat* – beides ereignet sich in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre in Berlin – wird deutlich, dass gleich zu Beginn das Theater *überhaupt* zur Disposition steht. Dies zeigt sich zunächst in den Veröffentlichungen zu den künstlerischen Vorhaben. Nie ist dort von Premieren die Rede, selten von Stücken, stattdessen sind gemeinsame Arbeitsprinzipien, Proben- oder geteilte Lebenszeit angegeben, die über Wochen, Monate, gar Jahre reichen, und immer gibt es diese eigenartige Verschiebung hin zum Zeigen des Nicht-Fertigen, oder besser: beharrt schon die Sprache der Verlautbarung darauf, dass man mit Heiner Müllers *Mauser*, Elfriede Jelineks Texten und

Kommentaren zum Theater *Ich möchte seicht sein* oder *Sinn egal. Körper zwecklos* und *Stecken, Stab und Stangl* genauso wie mit Bertolt Brechts *Fatzer*-Fragment oder Aischylos' *Orestie* gar nie fertig werden kann. Stattdessen gibt es: Werkstätten, Versuchsanordnungen, Laboratorien, Veröffentlichungen. Auf der anderen Seite ringen jene, die zu diesen sonderbaren, einmaligen, einzigartigen Zusammenkünften des *theatercombinat* zusammenkommen, um Worte, die Teilhabe an diesem *Theater* zu beschreiben. »Die Aufführung«, so heißt es über *massakermylene*, sei »überhaupt nichts, was sich überschauen ließe«, mehr noch, schreibt Nikolaus Müller-Schöll (nms), sei der Zuschauende in seinen Beschreibungsversuchen auf Negation angewiesen. Denn es handle sich hier um »[k]eine Repräsentation, kein Werk mit Anfang, Mitte und Ende, keine Tragödie, deren Helden im fünften Akt sterben, keine Handlung, keine Stellungnahme zu irgendetwas, keine Illustration von irgendetwas, überhaupt nichts, was sich überschauen ließe«. Dennoch versuchen diese Beschreibungen etwas aus der Negation zu gewinnen, etwas anderes, über das Theater Hinausreichendes aus der radikalen, mitunter verstörenden oder verunsichernden künstlerischen Praxis des *theatercombinat* herauszuschälen. Und dieses Andere verweist auf etwas, das mit Hans-Thies Lehmann unter dem Begriff des postdramatischen Theaters firmiert. Zugleich ist genau jene künstlerische Praxis eine großzügige Einladung der Künstler:innen, uns als Zuschauende an ihren Auseinandersetzungen teilhaben zu lassen, eine Einladung für den Entzug sicher geglaubter Ordnungen und Gewissheiten, eine Einladung für Begegnungen, »inszenierte und zufällige, persönlich-private und *ästhetische*«, eine Einladung für ein gemeinsames Tun, das sich selbst aufs Spiel setzt, die eigenen Grenzen und erst recht die des Betriebs verschiebt, aussetzt, überschreitet, sprengt; sich und uns gefährdet: »Tritt näher, geh fort, alles ist möglich. Kein Theater.« (htl)



*ORACLE and SACRIFICE in the woods, Wien, 2022*

Kein Theater – was unmittelbar, schon in den ersten Arbeiten auffällt, ist die Abwesenheit eines Theaterraums. Eine solche Herberge wird es auch in den folgenden 25 Jahren nur in den seltensten Fällen geben, und wenn doch, dann wird jener Raum gegen seine eigenen Regeln gewendet werden. Doch zunächst ließe sich ja fragen: Stehen Mitte der 1990er-Jahre in Berlin keine Räume im »allgemeinen, alterprobt, berühmten und unentbehrlichen Institut«, wie Bertolt Brecht das Theater nennt, zur Verfügung? Oder sind es immer noch genau jene Adjektive, die eine Gruppe von Künstler:innen kurz nach dem Mauerfall in Berlin Räume suchen lassen, die sich von eben diesem Institut »außerordentlich unterscheiden« – und immer noch die Notwendigkeit eines *Thaeters* aufscheinen lassen? Die ersten »Veröffentlichungen« lassen sich jedenfalls wie folgt finden: »Nähe Alexanderplatz. Klosterruine. Grundmauern. Kein Dach.« Den-

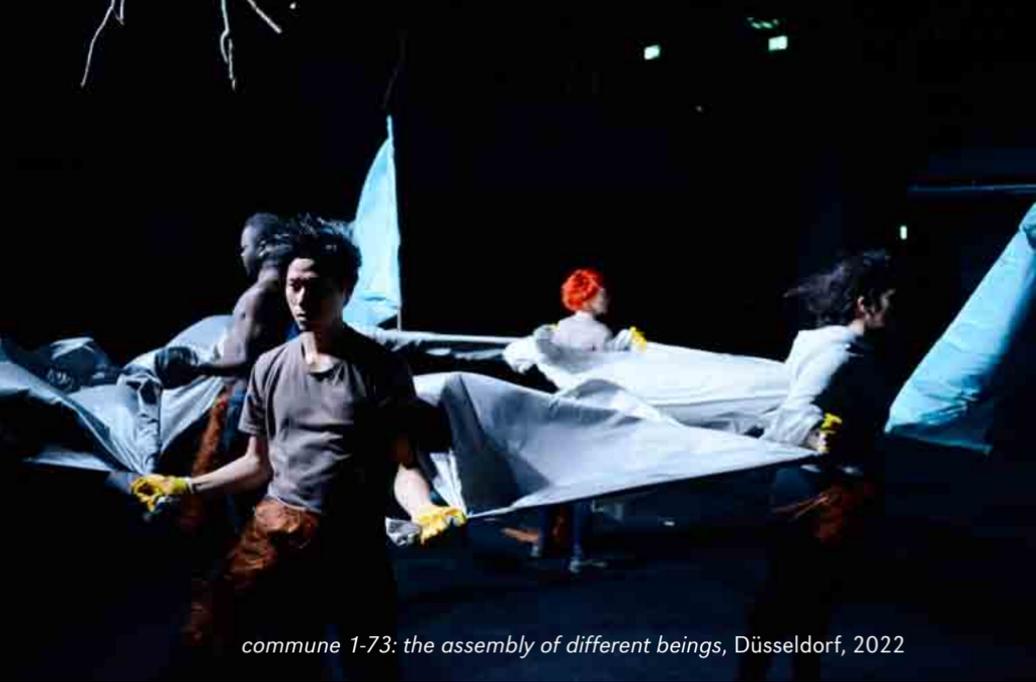
noch gibt es so etwas wie eine Anbindung als *artist in residence* im Podewil. Aus dieser Art des Zu-Gast-Seins resultiert eine sieben Monate währende Probenzeit zu Heiner Müllers *Mau-ser*. Genau hier, mitten in der leeren Mitte Berlins, sucht die im Werden begriffene künstlerische Praxis des *theatercombinat* nach Räumen, in denen etwas möglich wird, das im Theater gar nicht so einfach zu haben ist: Zeit und Raum jenseits von neoliberalen Theaterökonomien. Sie selbst beschreiben dies jedoch gerade nicht aus der Negation heraus, stattdessen als »Luxus«, als »Luxus von Arbeit zu gleicher Zeit im gleichen Raum«. Mitten auf den Berliner Brachflächen und in den Umbrüchen der Theaterlandschaft der 1990er-Jahre ereignet sich so »die Verknüpfung von körperlicher, politischer und intellektueller Arbeit«.

Doch wer kommt hier eigentlich zusammen? Wie die Aufführungen im besten Sinne etwas sind, vielmehr »überhaupt nichts, was sich überschauen ließe« (nms), so scheint zu Beginn auch noch ungewiss, wer oder was dieses *theatercombinat* ist, sein soll, werden könnte. Es ist zunächst ein unbestimmtes Zusammenkommen, 16 Tage, so ist im Material zur Inszenierung zu lesen, an denen acht Personen aus den darstellenden und bildenden Künsten zusammenarbeiten, »aus Entdeckergeist, um Mittel zu erforschen« – und »nicht um die bekannten zu rezitieren« –, vielmehr »um das Theater anders zu denken«, als »Möglichkeit einer öffentlichen kollektiven Praxis«. Die Tage sind aufgeteilt, jede:r übernimmt die Verantwortung für den Ablauf, die Gestaltung zweier Tage, mal ereignen sich kurze Interventionen, ein anderes Mal dauert die Performance einen Tag und eine Nacht, immer finden sie woanders statt. Jede:r, so lautet die Vereinbarung des kollektiven Arbeitens, »stellt [...] sich dem Anderen als Arbeitsmaterial zur Verfügung«; und die wichtigste Bedingung trägt den Künstler:innen auf, »nicht zu diskutieren, sondern durch [...] eigene Vorschläge zu reagieren,

praktisch zu argumentieren«, sich also in der praktischen Arbeit *in actu* künstlerisch zu verständigen. Aus diesem Experiment – oder ersten Laboratorium – bleiben vier Frauen übrig: Claudia Bosse, Dominika Duchnik, Heike Müller und Silke Rosenthal, die – zumindest für den Moment – beschließen, gemeinsam weiterzuarbeiten. Auch wenn diese Konstellation sich bald darauf noch einmal verschieben wird – neue Menschen hinzukommen und andere eigene Wege gehen, sich die Praxis selbst damit verändern wird –, ist diese aus heutiger Sicht doch äußerst bemerkenswert: vier Frauen, die beschlossen hatten, *das Theater anders zu denken*. »Zu viert«, so ließe sich mit Brechts *Fatzer*-Fragment sagen, »hofften sie in diesem *von ihnen erwarteten Aufstand* mithelfen zu können.«

Blickt man heute auf diese Arbeit zurück, so könnte man meinen, dass vieles, was 25 Jahre später die Arbeit von Claudia Bosse ausgemacht haben wird und immer wieder aufs Neue ausmacht, hier schon in Fäden offen daliegt: ein besonderer Zugriff auf Raum und Sprache, Körper und Choreografie, Chor und Dauer. Und so formulieren die Vier mit Heiner Müller eine Praxis jenseits des bürgerlichen Theaters: »*Mauser* fordert Theater ohne Identifikations- und Illusionsangebot. *Mauser* will die Trennung von Körper und Sprache. *Mauser* verweigert die Unterwerfung des Sprachklangs unter eine Interpretation. *Mauser* verlangt nach Körpern in einer Architektur ohne Dekoration. *Mauser* heißt: dramatisches Zentrum ist der Chor. Die wechselnden Einzelspieler (A+B) bilden sich aus dem Chorgefüge heraus und werden wieder Teil von ihm.«

Dabei gründet sich die Zusammenarbeit auf das ästhetische Moment, Texte als Widerstand zu begreifen. Darüber hinaus vereint die Vier die Einsicht, dass die widerständigen Texte »den Atem und die Gedanken des Sprechenden benötigen«, wie sie



*commune 1-73: the assembly of different beings, Düsseldorf, 2022*

zugleich in dessen Körper und dessen Gedankenwelt eingreifen. »Theater«, wird Claudia Bosse viel später während der Arbeit zu *phèdre* 2008 in einem Interview mit *Theater der Zeit* zu Protokoll geben, »ist zu jeder Zeit ein gesellschaftliches Laboratorium gewesen.« Genau dieses Herstellen von Laboratorien, in denen Widerstände ausgelotet, bearbeitet, diese mit den Körpern der Performer:innen konfrontiert werden, lässt sich als Methode des *theatercombinat* erkennen. Es sind modellhafte Untersuchungen – *theatrale Recherchen* –, die Theater *überhaupt*, seine Formen, Stoffe, Sprache(n), Bewegungen, Voraussetzungen, akribisch erforschen. Mit dieser Methode werden Arbeiten vom *theatercombinat* – »einer Truppe von Schauspielern, Performern, Tänzern, Sound- und Medienkünstlern, Architekten, Bildenden Künstlern, Technikern und Theoretikern um die Regisseurin Claudia Bosse« (nms) – entstehen, die das Theater auf ein Neues

und Anderes hin öffnen und in der Lage sind, die geschlossene Situation, den Stand der Dinge, die Institution selbst aus den Angeln zu heben. Aus radikaler Negation des Theaters – »vielleicht noch nicht einmal Spiel, eher schon ein Stück Leben, eine Haltung, ein Ritual« (ebd.) – entsteht dasjenige, was im letzten Wort von Hans-Thies Lehmanns Probennotat gerade deshalb Theater heißt: »Kein Markt, kein Eintrittsgeld, kein Tausch, kein Applaus. Theater.«

## THEATER DARF ES NICHT MEHR GEBEN!

Im Schlafraum hing an einem Band von der Decke ein Kassettenrekorder, aus dem Elfriede Jelinek selbst den Text *Sinn egal. Körper zwecklos* sprach.  
Claudia Bosse

All das ließe sich aber auch ganz anders erzählen. Denn neben dem zu verfolgenden Faden der ersten Einsätze des *theatercombinat* lässt sich quasi zeitgleich auf das Leben und die Ausbildung von Claudia Bosse blicken. Selbst gibt sie drei entscheidende Momente für ihre künstlerische Entwicklung an: das Berlin der 1990er-Jahre, ihre erste Theatererfahrung jenseits der deutschen Stadt- und Staatstheater am Théâtre du Grütli in Genf und die Begegnung mit den Texten Elfriede Jelineks – oder vielmehr den Moment, als das Theater sich weigerte, Jelinek genauso ernst zu nehmen, wie es Claudia Bosse in ihrer ersten Inszenierung an einem solchen Haus zu tun gedachte.

Nach dem Fall der Mauer entstehen in Ost-Berlin überall Freiräume: ein Stadtzentrum voller Brachen, leerstehender Gebäude

und ungeklärter Eigentumsverhältnisse – die alten Strukturen lösen sich auf, der Kapitalismus hat die Kontrolle noch nicht übernommen. Viele Häuser, teilweise ganze Straßenzüge sind besetzt, viele davon in Berlin-Mitte. Es entstehen Wohnprojekte, temporäre Clubs, Galerien, Ateliers und Hinterhofbühnen, eine auf Eigeninitiative und Selbstorganisation basierende Kunstszene erlebt einen ungeheuren Aufschwung und ermöglicht selbstbestimmte Lebensentwürfe. Hier spielt sich Claudia Bosses Leben seit Anfang der 1990er-Jahre ab, während sie zugleich an der renommierten Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin Mitte Regie studiert.

Gelernt habe sie dort vor allem »eine gewisse Genauigkeit den Dingen gegenüber, mit denen man umgeht. Ich habe keine Angst vor großen Stoffen. Jedes Semester musste man ein Konzept einreichen und verteidigen. Nur wenn es durchging, bekam man ein Produktionsbudget und konnte inszenieren.« Früh lernt Claudia Bosse, die anderen von den eigenen Ideen zu überzeugen. Im zweiten Studienjahr bekommt sie ein Kind, sich die Gleichzeitigkeit von Arbeit, also künstlerischem Tun, und Mutterschaft überhaupt vorstellen zu können und zuzutrauen, hat viel mit ihren Erfahrungen in Ost-Berlin zu tun. Ein selbstverständliches Leben, das auch die Hochschule akzeptiert.

Als richtungweisend erlebt Claudia Bosse ein Austauschprojekt mit dem Théâtre du Grütli in Genf. Denn in der Schweiz lernt sie die Strukturen eines anderen Theatersystems kennen: Das Produktionshaus nach französischem Modell ohne eigenes Ensemble ermöglicht es der jungen Regisseurin, ein produktionsbezogenes, interdisziplinäres künstlerisches Team aus freiberuflichen Tänzer:innen und Schauspieler:innen zu engagieren. Deren Motivation und die ihr entgegengebrachte Offenheit erfährt Bosse als äußerst produktiv für die Zusammenarbeit. Das Théâtre du Grütli lädt Claudia Bosse für eine Inszenierung der

französischsprachigen Stückentwicklung *moi, maude ou la malvivante* (1996) in Zusammenarbeit mit der Autorin Sylviane Dupuis ein. Die Geschichte einer Elternmörderin ist der Ausgangspunkt für eine Untersuchung über den gesellschaftlichen Umgang mit Wahnsinn und Verbrechen. Die Inszenierung konfrontiert Zuschauende wie Produzierende gleichermaßen mit Prozessen gesellschaftlicher Veränderungen und versammelt alle in einem 250 m<sup>2</sup> großen, orange markierten Theaterstudio, um das Verhältnis zwischen Sprache und körperlichen Vorgängen zu erforschen und die geltenden Konventionen infrage zu stellen.

Diesen ersten künstlerischen Arbeiten und Auseinandersetzungen geht eine weitere Text- und Theater-Begegnung voraus, von der Claudia Bosse 2017 in einem Gespräch sagen wird: »Das hat meine ganze theatrale Entwicklung beeinflusst.« Im Anschluss an ihr Regie-Diplom erhielt sie ebenfalls 1996 die Einladung ans Staatstheater Mainz, »etwas Experimentelles« zu inszenieren. Sie entscheidet sich für Jelinek – und den gerade veröffentlichten, hochpolitischen Text *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit*. Auch wenn die Texte der österreichischen Autorin Mitte der 1990er-Jahre nicht mehr als *unspielbar* gelten wie noch in den 1980er-Jahren, so sind sie nun zentraler Bestandteil einer kritischen Auseinandersetzung mit den herrschenden Praktiken im deutschsprachigen Gegenwartstheater. Jelineks komplexe, vielstimmige Sprachkunstwerke stellen sämtliche Theaterkonventionen, insbesondere das Verhältnis von Text und Inszenierung, aber auch die patriarchalen Strukturen der Institution, radikal infrage. Es gibt nur wenige, die früh die Brillanz und Wichtigkeit Jelineks für das Theater erkennen und ihren Texten attestieren, dass diese ihrer Zeit voraus seien. So insistiert Ulrike Haß 1987 in einem scharfsinnigen, die Autorin gegen alle Widerstände verteidigenden Aufsatz: »Diese Sprache

ist ihre eigene Realität; sie spricht für sich selbst. Sie tut ihre Arbeit, indem sie gesprochen wird. Sie darf nicht zurückgebunden werden durch irgendeine Form der Interpretation.« Die ablehnende Haltung gegenüber Jelinek zeuge von den »peinlichen Verhältnissen« eines »hemmungslos konservativen« Theaters. Diesem wirft Haß vor, auch im ausgehenden 20. Jahrhundert dem Weltbild des Feudalismus verhaftet, mit seinen Methoden im mechanischen Zeitalter steckengeblieben zu sein und mit einem Subjektbegriff zu operieren, der ins 19. Jahrhundert gehört. Sie stellt klar: »Elfriede Jelineks Stücke sind Abrechnung mit dem Theater, indem sie ihm minutiös vorrechnet, was dieses verachtet (die analytische Anstrengung, den weiblichen Blick auf die Dinge zum Beispiel).«

Zum einen ist da also dieser Betrieb, von dem man nur dunkel ahnt, »welche Zeitmaschine sich da in Bewegung setzen muß, bevor Stücke von Frauen ans Theater gelangen« (ebd.), zum anderen sind da Jelineks Kommentare zum Theater, die den Apparat genauso scharf angreifen wie diejenigen, die diese Texte inszenieren sollen. Die prägnantesten Kommentartexte *Ich möchte seicht sein* (1983) und *Sinn egal. Körper zwecklos* (1997) sollten entscheidend werden für die Arbeit Claudia Bosses. Hier lässt sich sowohl Jelineks Verständnis von Sprache als auch ihre Abkehr von Rolle und Sinn nachvollziehen. Jelinek schlägt vor: »Bewegung und Stimme [...] nicht zusammenpassen [zu] lassen«; kritisiert Schauspieler:innen als Personen, die sich »vervielfältigen [lassen], ohne daß [sie] ein Risiko eingingen«; fordert: »Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht«, und verkündet: »Theater darf es nicht mehr geben.«

Mit dem Auftrag *etwas Experimentelles zu inszenieren*, weist Bosse alle Versuche des Theaters, Jelineks Text in etwas Konsumierbares zu überführen, zurück und möchte stattdessen *Stecken, Stab und Stangl* in seiner ganzen Dauer und Kompro-



*commune 1-73, fragment 45, Düsseldorf, 2021*

misslosigkeit zeigen. Die Idee, über die Auseinandersetzung mit Jelineks poetologischem Text *Sinn egal. Körper zwecklos* Grundlagen für eine chorische Spielweise zu legen, scheitert am Widerstand des Ensembles, das sich von den Texten Jelineks angegriffen fühlt. Die Konflikte lassen sich nicht ins Produktive wenden; ohne die Bereitschaft zum Experiment im Ensemble und mit fehlendem Rückhalt in der Theaterleitung beschließt sie, die Arbeit abubrechen. Bosses Arbeit ist also durch zweierlei tief geprägt worden: von der Begegnung mit Jelineks Texten und ihrer Theaterkritik ebenso wie von der Unmöglichkeit, sich diese an einem Theater mit einem Ensemble zu erarbeiten. Diese nicht realisierte Inszenierung gibt den eigentlichen Impuls, außerhalb des institutionellen Theaters mit dem *theatercombinat* Ende 1996 einen eigenen Arbeitszusammenhang zu initiieren.

Welche Ansätze Bosse für die eigene künstlerische Praxis in der Auseinandersetzung mit jenem Material entwickeln kann, wird im Rahmen der explizit dem Experiment gewidmeten Theaterwerkstatt »reich & berühmt« in Berlin sichtbar. Die gemeinsam mit Dominika Duchnik, Heike Müller, Silke Rosenthal und als Gast Angelika Sauter erarbeitete »Jelinek-Aktion« erklärt die gesamte, einwöchige Dauer der Werkstatt zum Zeitraum einer theatralen Versuchsanordnung. In dieser Konstellation greift Bosse über das Aufgabengebiet der Theaterregie im engeren Sinne hinaus und stellt eigene Regeln auf, die die konventionellen Theaterverabredungen überschreiten. Ort, Zeit, Dauer, die Verhältnisse von Probenarbeit und Aufführung sowie zwischen Darsteller:innen und Zuschauer:innen – alle Parameter der theatertypischen Produktions- und Präsentationsmodi werden einer machtkritischen Revision unterzogen und ganz bewusst anders formatiert: Nachts arbeiten die Schauspieler:innen in offenen Proben mit den Jelinek-Texten, tagsüber schlafen sie in den ursprünglich als Büros genutzten Räumen im Podewil. Drei Veröffentlichungen, die jeweils um Mitternacht beginnen, erproben wechselnde Situationen und teilweise chorische Sprechakte, bei denen Innen- und Außenräume beziehungsweise die Straße vor dem Gebäude sowohl performativ als auch über eine Soundinstallation verknüpft werden. Die Zuschauer:innen sind eingeladen, sich in den unterschiedlichen Situationen körperlich zu positionieren und ausliegende Texte nach verabredeten Regeln zusammen zu lesen. »Ziel der Untersuchung war es«, so Claudia Bosse, »die etwaige Einheit von Körper und Sprache völlig aufzulösen, so dass sich weder körperliche Abläufe aus sprachlichen ergeben, noch umgekehrt.«

In der Auseinandersetzung mit Heiner Müller und Elfriede Jelinek werden erste Umriss einer temporären, selbstbestimmten,

## **Claudia Bosse – Kein Theater. Alles möglich**

Herausgegeben von Fanti Baum und Kathrin Tiedemann

»Die Überfliegerin der Wiener freien Performanceszene ist eine Maniac in der Herstellung künstlerischer Ereignisse.«

Helmut Ploebst, *Der Standard*

Seit über 25 Jahren prägt Claudia Bosse ein Theater, das die eigenen Grenzen radikal infrage stellt. Ob sie den politischen Stoffen mit Elfriede Jelinek, Heiner Müller, Bertolt Brecht, Aischylos, Racine oder Shakespeare den zugehörigen Theatergrund buchstäblich entzieht oder in hybriden Materialkonstellationen dem Publikum einen Raum des Nicht-Verstehens eröffnet, Claudia Bosse und das *theatercombinat* agieren dort, wo das Theater zur Disposition steht: in einem Feld zwischen Sprache, Raum, Chor und Körper, Choreografie, Installation, Performance und Ritual. Kein Theater. Alles möglich.

Mit einem einführenden Essay von Fanti Baum und Kathrin Tiedemann, einem Gespräch von Felicitas Thun-Hohenstein mit Claudia Bosse, zahlreichen Abbildungen und einem aktuellen Werkverzeichnis.

Postdramatisches Theater in Portraits –  
eine Publikationsreihe der Kunststiftung NRW  
im Alexander Verlag Berlin

Kunststiftung  
NRW

ISBN 978-3-89581-584-3

