

# Andreas Englhart

---

## Transkulturalität im Theater? : Susanne Kennedys Inszenierung von Marieluise Fleißers "Fegefeuer in Ingolstadt" an den Münchner Kammerspielen

---

Studia Germanica Gedanensia 30, 232-244

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Andreas Enghart

Ludwig-Maximilians-Universität München

## Transkulturalität im Theater? Susanne Kennedys Inszenierung von Marieluise Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* an den Münchner Kammerspielen

**Transculturality in theatre? Susanne Kennedy's production of Marieluise Fleißer's *Purgatory in Ingolstadt* at the Munich Kammerspiele.** The German-speaking contemporary theater has become increasingly transnational. Aesthetics, artists, critics and the audience now participate in global mobility. A very good example of this trend is Susanne Kennedy's production of Marieluise Fleißer's *Purgatory in Ingolstadt* at the Munich Kammerspiele. Their aesthetics of installation art and the importance of ontic-ontological difference for the theater aesthetics support the relation between local popular theatre, regional director's theatre and international avant-garde aesthetics. In this sense, this work in German director's theatre is a transcultural production.

**Keywords:** German director's theatre, transcultural production, global mobility, Marieluise Fleißer, Susanne Kennedy, aesthetics of installation art

**Transkulturowość w teatrze? Inscenizacja sztuki Marieluise Fleißer *Czyściec w Ingolstadt* w Münchener Kammerspiele w reżyserii Susanne Kennedy.** Współczesny teatr niemieckojęzyczny staje się coraz bardziej transnarodowy. Estetyka, artyści, krytycy i widownia są obecnie częścią globalnej mobilności. Bardzo dobrym przykładem tego trendu jest inscenizacja sztuki Marieluise Fleißer *Czyściec w Ingolstadt* w Münchener Kammerspiele w reżyserii Susanne Kennedy. Estetyka sztuki instalacyjnej i znaczenie ontyczno-ontologicznych różnic dla estetyki teatralnej łączą lokalny teatr popularny z regionalnym teatrem reżyserskim oraz międzynarodową estetyką awangardową. W tym sensie owa działalność niemieckiego teatru reżyserów jest inscenizacją transkulturową.

**Słowa kluczowe:** niemiecki teatr reżyserów, inscenizacja transkulturowa, globalna mobilność, Marieluise Fleißer, Susanne Kennedy, estetyka sztuki instalacyjnej

## Transnationale Einflüsse im deutschsprachigen Regietheater

Deutschsprachiges Regietheater ist für viele Ausländer unverständlich oder verrückt, zuweilen auch besonders interessant. Mutmaßlich ist es auch deshalb oft spannend, weil es außerordentlich offen für die Integration von Ästhetiken anderer Länder, Regionen und Kulturen, weil es Teil inter- oder transnationaler Beziehungen, Vernetzungen und kultureller

Mobilität ist. Weitgehend einig ist man sich darüber, dass in der deutschsprachigen Theaterlandschaft das Inter- oder Transnationale zur lokalen Eigenheit zählt. Beeindruckt ist man von Inszenierungen Luk Percevals, Katie Mitchells, Barbara Wysockas, Nurkan Erpulsas, Dusan Davids Parizeks, Alvis Hermanis, Jan Klatas, Susanne Kennedys, Yannis Houvardas und Lola Arias. Performatives Theater wie das des Nature Theater of Oklahoma, von Jan Lauwers, Forced Entertainment, Rosas und Romeo Castellucci ist eine gewohnte Erscheinung im Festivalbetrieb zwischen Berlin, Hamburg, Wien und München. Ein transnationales Ensembletheater wie die Münchner Kammerspiele unter Johan Simons oder das postmigrantische Maxim Gorki Theater von Shermin Langhoff sind nichts Besonderes mehr, und die Spielpläne der Plattformtheater, etwa des HAU1–3, von Festivals wie euroscene Leipzig und theatrale Netzwerke wie MitoS21 sind programmatisch global ausgerichtet. Der Titel der Ausgründung der Berliner Festspiele als Veranstalter des Berliner Theatertreffens für internationales performatives Theater, „Foreign Affairs“, spricht für sich. Auch das wichtigste deutschsprachige Festival für junge Theatermacher, „Radikal Jung“ am Münchner Volkstheater, beschränkt sich nicht mehr auf den deutschsprachigen Nachwuchs, sondern präsentiert ein weites Spektrum an Ästhetiken und Regisseuren, seit 2011 aus dem europäischen Raum und seit 2013 aus der globalen Theaterlandschaft.

## Transnationale Verflechtungen und Überlagerungen in der Theatergeschichte

In der Selbstverständlichkeit des transnationalen Blicks, in der entspannten Integration globaler Multiperspektivität eröffnet sich jedoch die Frage nach der Differenz zum jeweils Anderen bzw. Fremden. Wenn das Fremde eine relationale Beziehung ist, wie verdeutlicht sich theatral oder performativ diese Beziehung? Oder anders und etwas vereinfacht gefragt: Wie oder was wären die ästhetischen Zeichen oder medialen Merkmale für den Fremdeinfluss? Kann und darf heute noch etwas als ‚anders‘, gar ‚fremd‘ bezeichnet werden, gerade in einer transnationalen Welt des Neben- und Miteinanders von Lokalisierung, Regionalisierung und Globalisierung? Welche prägenden Einflüsse auf inhaltlicher und/oder formaler Ebene aus dem transnationalen Raum auf die hiesige Bühnenästhetik wären überhaupt zu verzeichnen und welche innovativen Formen sind daraus entstanden? Zumal nicht erst seit den 1990er Jahren als, so Arjun Appadurai, Epoche der „Hochglobalisierung“<sup>1</sup>, transnationale Verflechtungen und Überlagerungen die Kultur- und damit die Theatergeschichte bestimmen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei nur an den Einfluss der italienischen Commedia dell'Arte auf das französische klassische Theater oder die Autorität Shakespeares für das deutsche Theater erinnert – Shakespeare wird gar zum „Dritten deutschen Klassiker“, was relativ offen auf die paradoxe Konstellation von Kulturbildung hinweist. Für das 20. Jahrhundert sind die Einflüsse des asiatischen Theaters auf Bert Brecht, Antonin Artaud und Max Reinhardt bekannt. Shakespeares *Othello* ist auch heute noch

<sup>1</sup> Arjun Appadurai, Die Geographie des Zorns, Frankfurt/M. 2009, S. 14.

die große Herausforderung in der Besetzung – die Möglichkeiten reichen vom berühmten Ira Aldridge als „echtem Schwarzen“ im 19. Jahrhundert über Zadeks Skandalinszenierung 1976 mit Ulrich Wildgruber als „angemaltem“ Schwarzen, Stefan Puchers entstereotypisierende Inszenierung des *Othello* als „King of Pop“, der 2004 den Rhythmus ‚im Blut hat‘, bis zu Luk Percevals *Othello* an den Münchner Kammerspielen, in dem 2003 die afrikanische Herkunft allein in diskriminierenden Dialogzeilen („Schoko“) angedeutet wurde. „Originäre“ Figuren oder sonstige Bühnenverweise auf das Fremde sind generell mit dem Problem der Vorstellungen, Projektionen und Stereotypisierungen verbunden: Was ist fremd? Wie sieht der Fremde aus? Fremdheit, so die seit Jahrzehnten in den Geistes- Medien- und Kulturwissenschaften vorherrschende Meinung, ist keine Essenz, Substanz oder Wesenheit, sondern Resultat eines relationalen Verhältnisses, und: Fremdheit und mentale Stereotype sind nicht voneinander zu trennen. Spätestens seit Edward Said sein weltweit einflussreiches Buch *Orientalismus* (1978) als Gründungsdokument postkolonialer Theorie vorgestellt hatte, in dem kulturelle Beschreibungssysteme des Westens als Teil von Machtdiskursen offengelegt wurden, war die abendländische Wissensproduktion und damit die Darstellung des Fremden im Theater nicht mehr unschuldig.<sup>2</sup> Aus kulturanthropologischer Sicht ging es um die Darstellung kultureller Spezifität, wobei jeglicher Form transkultureller Verallgemeinerung eine Absage erteilt wurde, bis hin zu Homi K. Bhabhas Liminalitätsraum der Hybridization bzw. des In-Between.<sup>3</sup> Perceval ging mit der Problematik der Darstellung des Fremden 2008 in Shakespeares *Troilus und Cressida* besonders geschickt um: Zum einen wurden Griechen und Trojaner von denselben Schauspielern gespielt, zum anderen war ein hinzuerfundener „Bühnendiener“ als inhaltlich neutrale Figur ein Schauspieler mit Migrationshintergrund.

Damit ließ Perceval indirekt Peter Brooks „interkulturelle“ Produktion *Mahabharata* (1985) naiv aussehen. Schon die zeitgenössische Kritik hatte Brook die Aneignung eines indischen Mythos, den er letztlich nicht ganz verstanden habe, vorgeworfen. Besser hat wohl die künstlerische Zusammenarbeit der internationalen Schauspielergruppe funktioniert. Brooks gelungene und zugleich gescheiterte Inszenierung war der Höhepunkt einer interkulturellen Produktion in einer noch weitgehend überschaubaren Welt, die sich, so Appadurai, in den 1990er Jahren im Zuge der Globalisierung in Richtung einer um- und übergreifenden allgemeinen und verstärkten sozialen Verunsicherung deutlich verändert hat.<sup>4</sup>

Auch das deutschsprachige Theater musste sich nun an eine transnationale Perspektive gewöhnen, was insbesondere einen neuen Blick auf die eigene Migrationsgeschichte erforderte. Feridun Zaimoglus erstes Buch *Kanak Sprak* wurde zwar schon 1997 mehrfach für die Bühne adaptiert, jedoch handelte es sich um frühe Versuche. Erst seit einigen Jahren wurden Deutsche mit Migrationshintergrund zu einem zentralen Thema auf den deutschsprachigen Bühnen, immer mehr hörte man den Begriff postmigrantisches Theater. Im Jahr 2011 wurde die Inszenierung *Verrücktes Blut* zu einer der wichtigsten des Jahres: Nurkan Erpulat und Jens Hillje setzten darin die stereotypen Verhaltensweisen von Schülern mit Migrationshintergrund zuerst auffällig in Szene, um sie dann in mehreren Peripetien lustvoll und

<sup>2</sup> Vgl. Edward Said, *Orientalismus*, New York 1978.

<sup>3</sup> Vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994.

<sup>4</sup> Vgl. Appadurai, *Geographie des Zorns*, S. 22.

nicht ohne pädagogischen Aufklärungswillen sowie Unterhaltungsabsicht ad absurdum zu führen. Es war eine Produktion des programmatisch postmigrantischen Theaters Ballhaus Naunynstraße in Berlin, dessen Leiterin Şermin Langhoff nun die Intendanz des Maxim Gorki Theaters übernommen hat. Postmigrantischem Theater geht es um Erfahrungen, kollektive Erinnerungen, mentale Typisierungen und Selbstdarstellungen von Menschen, die im deutschsprachigen Raum aufgewachsen sind, aber ihren Migrationshintergrund weiterhin mit sich tragen. Dies konvergiert mit der globalen Tendenz hin zur allgemeinen Erfahrung von Diversität, ganz unabhängig davon, ob ein individueller Migrationshintergrund zu verzeichnen ist.

### Globale Diversität und transnationale Perspektive nach der Hochglobalisierung der 1990er Jahre

Diese generelle und globale Diversität fordert heute grundsätzlich einen global- oder transnationalperspektivischen Blick auf die theatralen Phänomene ein, zumal der Prozess der Globalisierung mit der Entwicklung, Einrichtung, Verbreitung und Ausdifferenzierung von offeneren ökonomischen Feldern, interdependierenden Organisationen, global ausgerichteten Medien, Technologien, besseren Verkehrswegen und – Stichwort Containerökonomie – effizienteren Transportmöglichkeiten verbunden ist. Dies bedeutet zum einen eine dichtere und lebendigere globale Vernetzung, zum anderen eine tatsächliche oder angebliche Verringerung politischer, kultureller sowie letztlich geographischer Unterschiede und Distanzen. Selbstverständlich hat das Auswirkungen auf die Theaterwelt, auf den von ihr mit performten Raum von regionaler bzw. lokaler und translokaler, wenn nicht transnationaler Öffentlichkeit, auf den Austausch bzw. die Migration von Ästhetiken, Künstlerpersönlichkeiten, Inszenierungsstilen und Institutionsformen. Diese Dimensionen, Entwicklungen und Dynamiken – wir fügen hinzu: Performanzen – hat Arjun Appadurai u.a. mit den Begriffen „Mediascapes“, „Technoscapes“ oder „Econoscapes“ beschrieben.<sup>5</sup> Transnationale Phänomene ereignen sich vor diesem Hintergrund auf der Basis einer entsprechenden Mobilität, nicht umsonst eines der wichtigsten Schlagworte in der letzten Zeit. Dies betrifft sowohl materielle Güter und Artefakte als auch Habitus, Lebensstile, Ästhetiken und Akteure auf den verschiedensten Qualifikationsebenen. Hierbei kann man bekanntermaßen paradoxe Entwicklungen feststellen: Während für hoch qualifizierte Akteure wie international ausgerichtete Künstler und Regisseure die Grenzen eher fallen, nehmen die Schwierigkeiten bei der Grenzüberwindung für Migranten ohne hohe Qualifikationsausweise generell eher zu, wachsen sich an einigen Brennpunkten gar zu lebensgefährlichen Unternehmen aus. Das Lokale erweist sich als (zu) enger Raum für sogenannte untere Schichten, während es zugleich den jeweiligen Lebens- und Arbeitsraum einer künstlerischen Elite bildet – Ghettoisierung ist eine Tendenz in der zunehmenden Differenzierung nach Oben wie nach Unten.

---

<sup>5</sup> Vgl. Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis 1996.

Dies trifft umso mehr auf das regional verankerte Stadt- und Staatstheater in der deutschsprachigen Theaterlandschaft zu. Im globalen Vergleich ist das deutschsprachige, hochsubventionierte Theater aufgrund der Entwicklung Deutschlands aus der historischen Kleinstaaterei heraus und der Kulturhoheit der Länder bzw. kommunalen Verankerung als institutionelle Vorbedingung per se regional und lokal verortet. Im Gegensatz etwa zum angelsächsischen Raum besitzt es zudem die institutionelle Eigenheit, dass es neben der Integration global agierender Künstler wie Regisseure, Schauspieler und Bühnenbildner auch die Grenze zur sogenannten Freien Szene schon seit Jahren weit geöffnet hat und hält. Dies betrifft sowohl Ästhetiken wie auch Theatermacher, wir haben es also im Moment in der deutschsprachigen Theaterlandschaft mit mehreren Arten von Mobilität zu tun. Zu der Mobilität von Ästhetiken, sowohl auf der Produktionsebene, als auch auf der Rezeptionsebene, gesellt sich unter anderem die Mobilität von Intendanten, Schauspielern, Regisseuren, Dramaturgen, Bühnen- und Kostümbildnern und nicht zuletzt der Kulturkritik sowie eines polyglotten Publikums.

### Susanne Kennedys Inszenierung von Marieluise Fleißers *Fegfeuer in Ingolstadt*

Grenzüberschreitungen auf mehreren Ebenen, eine grundsätzliche Mobilität und eine transnationale Perspektive sind, wie bereits angedeutet, die erklärte und verwirklichte Grundlage der Intendanz Johan Simons an den Münchner Kammerspielen. Im Folgenden werde ich eine in der letzten Zeit höchst beachtete Inszenierung einer jungen Regisseurin, Susanne Kennedy, als gutes Beispiel eines Theaters der Transkulturalität vorstellen. Kennedy ist insbesondere mit dieser Inszenierung in der letzten Kritikerumfrage im Jahrbuch von *Theater heute* 2013 zur Nachwuchsregisseurin des Jahres gekürt worden. Zudem wurde ihre Inszenierung 2014 als eine der zehn „bemerkenswertesten“ des letzten Jahres im deutschsprachigen Raum zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Kennedy ist hierbei ein ausgemachter Regie(re)import, Johan Simons hat sie im Rahmen seines transnationalen Spielplans aus dem niederländischen Raum an die Münchner Kammerspiele engagiert, um dort Marieluise Fleißers Stück *Fegfeuer in Ingolstadt* in Szene zu setzen. Dabei hat Kennedy bereits in ihrer Ausbildung einen transnationalen Hintergrund aufgespannt: Als Deutsche mit einem englischen Vater studierte sie Theaterwissenschaft in Mainz, Paris und Amsterdam sowie Regie an der Hogeschool voor de Kunsten in Amsterdam. Danach erarbeitete sie 2005 in ihrer Diplominszenierung Schillers *Maria Stuart*, 2006 die Performance *Variationen von Jackie O.* am Theater Gasthuis in Amsterdam und 2007 Sarah Kanes *Phaedra's Love* am Nationalen Toneel in Den Haag, zudem wurde sie Hausregisseurin der Toneelgroep Amsterdam.

Dass Kritikermeinung und Einladungen zum Berliner Theatertreffen nicht unbedingt mit der Mehrheit der Zuschauermeinungen und -reaktionen zu einer Aufführung übereinstimmen müssen, wurde gerade bei Kennedys „Fegfeuer in Ingolstadt“ deutlich.

Bild 1: Von links nach rechts: Edmund Telgenkämper als Gervasius/Ministrant, Christian Löber als Roelle, Cigdem Teke als Olga, Anna Maria Sturm als Clementine, Marc Benjamin als Protasius/Ministrant (Foto: Julian Röder, Münchner Kammerspiele 2013)



Bild 2: Heidi Forster als Mutter Roelle (Foto: Julian Röder; Münchner Kammerspiele 2013)

Nachdem der Eiserner Vorhang hochgegangen war, auf dem bereits eine Projektion eines völlig leeren, kahlen, mutmaßlich gerade geräumten, etwas abgelebten Zimmers zu sehen war, sahen die Zuschauer nun für eine längere Zeit nur einen kühl und leblos anmutenden Innenraum als streng an einem Fluchtpunkt orientierten Guckkasten. In der Raummitte an der Decke eine betont charakterlose Lampe aus einem Baumarkt, im Fluchtpunkt des Raumes ein großes, nichtssagendes Fenster ohne wirklichen Durchblick nach außen, darüber eine billige Gardinenstange, an der eine zusammengeschobene, geschmacklose Gardine hing. Links eine unspektakuläre Tür, die während der Aufführung kein einziges Mal benutzt wurde, rechts gegenüber die Andeutung einer zugemauerten, ehemaligen Öffnung. Der Boden war als schmutzig-verschliertes, abgenutztes, bräunliches Linoleum erkennbar, die Wände waren schmutzig-grau in Plattenbau- oder Billigbetonästhetik. Dieser Raum der Bühnenbildnerin und Videodesignerin Lena Müller – wie Kennedy als Münchnerin ebenfalls ein Reimport –, die an der Amsterdamer Gerrit Rietveld Academie Amsterdam und zusätzlich Digital Media am Piet Zwart Institute in Rotterdam studiert hat, blieb während der ganzen Aufführung derselbe; Veränderungen fanden nur im häufigen Wechsel zwischen dem Eindruck von Auf- und Abblende statt. Letzteres manifestierte sich im plötzlichen Dunkelwerden mit gleichzeitig hässlichem, nervigem, eher undefinierbar-maschinenähnlichem Lärm.

Die in der momentanen sozialen Situation spielenden Figuren standen, statisch und abstrakt erscheinend, nach hinten gestaffelt verteilt im ansonsten leeren Raum. Meistens agierten und „sprachen“ die Figuren zum Publikum hin, ohne mit diesem Kontakt aufzunehmen, also eher in sich gekehrt – vermieden wurde im inneren Kommunikationssystem des Theaters weitgehend jede gestische, mimische oder proxemisch-korporal ausgedrückte Zuwendung zum Anderen. Die Spielweise war minimalistisch, die Figuren bewegten sich kaum, ihre verkrampte Haltung sollte die Körperbilder von Francis Bacon spiegeln. Wenn eine Bewegung zu sehen war, dann wirkte sie künstlich, die Zuschauer meinten, Marionetten oder lebendige Tote, unheimliche, psychisch gestörte Alltagszombies vor sich zu haben. Nach jeder Ab- und Aufblende erschienen und verschwanden Figuren wie von Geisterhand – Auf- und Abtritte der Schauspieler waren niemals zu sehen.

Die wie ausgeschnitten wirkenden Figuren trugen nicht besonders alltagstaugliche Kostüme, für die Lotte Goos die Entwürfe lieferte; sie studierte Kostümbildnerin an der Hochschule der Künste in Utrecht und wurde 2013 im Jahrbuch von *Theater heute* zur Nachwuchskostümbildnerin gewählt. An den jungen Frauen fielen sehr kurze Kleider, hohe Absätze und künstlich wirkende Perücken auf, einige Zuschauer assoziierten damit die einflussreiche Volksbühnenästhetik oder das Frauenbild des japanischen Mangas. Damit wurde auf der visuellen Ebene das sexistische Kindchenschema evoziert, das auf der auditiven Ebene durch extrem hohe Tonlagen unterstützt wurde, die man aus der Theatergeschichte etwa von Peter Steins *Torquato Tasso* (1969) am Theater Bremen her kennt – Stein wollte damals mit diesem Brechtschen Verfremdungsmittel gegen die Abhängigkeit der Theatermacher von der bürgerlichen Kunstkultur protestieren. Die jungen Männer waren entweder als Ingroup steife Karikaturen der Idealboys des Modelabels „Abercrombie & Fitch“, die ihre Kleidung bekanntermaßen nur an gut aussehende, angepasste und in ihrem Freundeskreis beliebte Kunden verkauft, oder ähnelten den unheimlich-gewalttätigen Psychopathen aus Hanekes *Funny Games*.

Zur Fremdgruppe gehörte konsequenterweise die schon bei Fleißer als Außenseiter ausgewiesene Hauptfigur Roelle, der neben langen ungewaschenen Haaren oft nur schmuddelige Shorts trug und so auf Jesus Christus verwies. Der Vater von Olga und die Mutter von Roelle als Repräsentanten der älteren Generation traten zugeknöpft und ganz in Schwarz auf.

Am Ende der Aufführung wiederholten alle Figuren, weiterhin statisch im Raum stehend, als Chor über Minuten immer wieder dasselbe Gebet, „Blut Christi tränke mich [...]“, aber stets einen Ton höher transponiert. Dies wurde solange zur Enervierung der Zuschauer durchgehalten, bis das Schrilte ins Hysterische zu kippen schien und einige Zuschauer aus Protest den Saal verlassen hatten. Diese Überdehnung in der ständigen Wiederholung spiegelte nicht nur das existenzialistisch Absurde, sondern ebenfalls die für die Vorstellung der Postmoderne relevante Diagnose Friedrich Nietzsches von der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“. Eine solche musikalisch-chorische Endlosschleife kannte der kundige Theaterzuschauer aus Christoph Marthalers Kultinszenierung *Murx den Europäer* an der Volksbühne aus dem Jahr 1993: Mit dem Chor der vereinzelter Figuren, die im Einheitsraum von Anna Viebrock – von der die Bühnenbildnerin Lena Müller einiges gelernt und etwas abgeschaut hat – verteilt sitzen, trägt hier Jürg Kienberger am Klavier ganz ähnliches mit dem bekannten evangelischen Kirchenlied *Danke für diesen guten Morgen* vor. Nur: Was bei Christoph Marthaler einst in der Wiederholung hoch komisch war und die Zuschauer zu Lachstürmen hinriss, war nun bei Susanne Kennedy absolut ernst, unironisch und eher nervig, auf jeden Fall ohne jeden oberflächlichen Unterhaltungswert. Im Vergleich dieser beiden strukturell ähnlichen Szenen zeigt sich die Differenz zwischen der postmodern-anarchischen Volksbühnenzeit in der Event- und Spaßgesellschaft der 1990er Jahre und der heutigen ersten Krisenzeit nach der Jahrtausendwende, für die auf den vermehrt transnational ausgerichteten Bühnen so etwa wie eine Ästhetik des postironischen Theaters festzustellen ist.<sup>6</sup>

Als besonders ungewöhnlich an Kennedys Inszenierung wurde bewertet, was den meisten Zuschauern erst nach einer gewissen Weile auffiel: Die Schauspieler bewegten zwar den Mund synchron zum Dialog bzw. zu den Stimmen der einzelnen Figuren, aber der gesamte gesprochene Text kam letztlich vom Band und wurde während der Aufführung über die Lautsprecher eingespielt. Dabei betonte jede Figur die ihr zugehörige Dialog- bzw. Monologeinheit, sodass die Worte und Sätze jeweils nur für sich zu stehen schienen, man also eher einen monologisierenden Dialog vernahm und so auch auf sprachlicher Ebene die Isolierung der jeweiligen Figuren verständlich wurde.

Diese Ausstellung mehr toter als lebendiger Individuen wie in einem Schaukasten, die Fixierung der Figuren als Marionetten im Einheitsraum, welche aus der Distanz wie aufgespießte biologische Präparate aussahen, war eine durchaus nachvollziehbare Interpretation des dramatischen Textes von Marieluise Fleißer, der sowohl inhaltlich wie auch formal daraufhin angelegt war, die Isolierung der Außenseiterfiguren in der Provinz Ingolstadt zu verdeutlichen. Marieluise Fleißer veröffentlichte *Fegefeuer in Ingolstadt* 1924, 1926 folgte die Berliner Uraufführung. 1901 geboren, war sie Anfang/Mitte Zwanzig, also eine

<sup>6</sup> Zum postironischen Theater vgl. Andreas Enghart, *Theater der Gegenwart*, München 2013.

Jungautorin; sie stammte selbst aus Ingolstadt, sodass von autobiographischen Bezügen auszugehen ist. Wir kennen Fleißer im Zusammenhang mit der Renaissance des kritischen Volkstücks in den 1960er Jahren, mit der Wiederentdeckung der frühen Freundin Brechts, aber auch Horvaths. Es war die Zeit der nicht konfliktfreien Ablösung der noch durch den Nationalsozialismus geprägten älteren Theatermacher in Deutschland durch die junge Regiegeneration, insbesondere durch Zadek, Peymann oder Stein, die das heutige Regietheater begründeten. Fleißers Stücke beeinflussten Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder oder Franz Xaver Kroetz.

Brechts Verfremdungseffekt und die aus der Episierung resultierende Distanzierung sind in Kennedys Inszenierung ohne Zweifel produktionsleitend gewesen. Die Prägnanz der Dialogzeilen in Fleißers Text wurde in der Aufführung noch verstärkt, indem zwei zentrale Figuren, nämlich Peps, der attraktive Vater des unehelichen Kindes von Olga (Cigdem Teke), und Hermine, die Freundin von Peps, ersatzlos gestrichen wurden. Noch mehr ins Zentrum rückte hiermit der „Freak“ als der regional Andere und Fremde, der die Gemeinschaft bestätigende, ausgestoßene Roelle (Christian Löber). Hinzu kamen als weitere statisch agierende Figuren Clementine, Olgas Schwester (Anna-Maria Sturm), Olgas Vater (Walter Hess), Roelles Mutter (Heidy Forster) und – in Doppelrollen – Protasius/Ministrant (Marc Benjamin) sowie Gervasius/Ministrant (Edmund Telgenkämper). Die Streichungen führten zum verstärkten Eindruck einer annähernd elliptischen Dramaturgie, die Auf- und Abblenden wirkten wie eine Eisensteinsche Attraktionsmontage der sozial entfremdenden Situationen. Eine hervorgehobene Episierung und ein überaus gestörter Monolog zogen die Dramaturgie über den sozialen Brechtschen zumindest teilweise in den selbstreferentiellen Gestus der Postdramatik, die Entfremdung der Figuren wurde im angedeuteten Entzug des Dramatischen noch auffälliger. Was der abstrakte Bühnenraum und die Figureninszenierung mit Rekurs auf Appia und Craig erahnen ließen, war die Tradition der Avantgarde. ‚Tote‘ Figuren erleichterten wie in den Einrichtungen Tadeusz Kantors – man denke nur an seine berühmte *Tote Klasse* – den fließenden Übergang zwischen Theater und bildender Kunst.

## Ästhetik der Installation, Bewegungsbild und ontisch-ontologische Differenz im Theater

In der Guckkastenästhetik der Bühne der Münchner Kammerspiele wurde eine Ästhetik der Installation präsentiert, die, so Juliane Rebentisch mit Rückgriff auf Gertrude Stein, die Idee einer Synchronität der ästhetischen Erfahrung mit dem zeitlichen Verlauf der jeweiligen Zeitkunst subvertiert. Installationen bewirkten, dass das Spannungsverhältnis zwischen der Zeit der ästhetischen Erfahrung und dem zeitlichen Verlauf der jeweiligen Kunstwerke bewusst wird.<sup>7</sup> Damit wird eine Ästhetik benannt, für die Gilles Deleuze im Film die Dichotomie zwischen Zeit- und Bewegungsbild gefunden hat, wobei das Bewegungsbild mit der medialen Traditionslinie Brecht – Godard – Fassbinder und, wenn man so will, Kennedy

<sup>7</sup> Vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003.

verbunden werden kann. Dies deutet auch auf die ontisch-ontologische Differenz zwischen Sein und Seiendem, übertragen auf das Kunstwerk bzw. die Installation: zwischen Darstellendem und Dargestelltem. So verstärkte sich der Dialog zwischen Kunst- und Realraum, zwischen sinnlich-materiale Kunstwerk bzw. zwischen Schauspielern, die ihre Rolle weniger erlebten, sondern mehr ausstellten, und den Zuschauern, welchen vermehrt interpretatorische und reflektierende Eigenleistungen abverlangt wurden. Dem Rezipienten wurde letztlich gegenüber dem offenen Kunstwerk die von ihm eingeforderte eigene, unabschließbare Mitarbeit bewusst – auf Kosten des Dialogs im inneren Kommunikationssystem, also zwischen den Figuren der Inszenierung. In diesem Sinne korrespondieren in Kennedys Inszenierung inhaltlich-dramatische und formal-epische oder gar postdramatische Zugänge zur Entfremdung des modernen Individuums in der Provinz als Produkt zunehmender Glokalisierung, des Spannungsverhältnisses zwischen Lokalem und Globalem in den 1920er Jahren und heute.<sup>8</sup> Damit wäre auch der avantgardistische Zug, die Schauspieler eher als sinnlich-materiale Objekt und weniger als Subjekt im Rollenspiel zu präsentieren, verständlich. Denn in der Arbeit des Verstehens, Einordnens und Strukturierens des auf der Bühne Eröffneten kommt der Zuschauer schnell an seine Grenzen, ihm wird die unaufhebbare Differenz zwischen aktueller Bedeutungszuweisung und Verweigerung jedes abschließenden, begreifenden Verstehens bewusst: Das auf der Bühne Anwesende ist in seiner Präsenz immer ganz anders als jede in sich geschlossene Gestalt, das Reale bleibt unaufhebbar fremd. Somit wird das ästhetische Verstehen als stets prekäres, krisenanalogen und unabschließbares Verstehen verdeutlicht – die Korporalität, Präsenz und Anwesenheit der Aufführung konvergiert mit der anhaltenden Performanz, der Prozessualität des Wahrnehmungs- und Zuschauakts.

## Transkulturalität im gegenwärtigen Regietheater

Heideggers ontisch-ontologische Differenz bzw., neu verstanden, die performative Differenz überlagerte sich in Kennedys Inszenierung daher mit Brechts Verfremdungseffekt. Zugleich übernahmen die Figuren im Raum in ihrer Anordnung und Artifizialität Stilmittel aus frühen Filmen von Fassbinder – dies war sicher kein Zufall, Kennedy hatte 2011 am NTGent Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* inszeniert. Das Bühnenbild und dessen Ästhetik der Installation kopierte, ja plagiierte fast eins zu eins Gregor Schneiders Rauminstallation *Totes Haus u r 1985-Gegenwart*. Schneider baute seit 1985 in Mönchengladbach-Rheydt in der Untenheydenerstr. 12 ein abgelebtes kleinbürgerliches Mietshaus als Installation ständig um. 2001 wurde diese performative Installation als deutscher Beitrag zur Biennale von Venedig eingeladen, wobei man dort die Innenräume des *Toten Hauses* in den in der Zeit des Nationalsozialismus umgestalteten deutschen Pavillon der Biennale einfügte. Dass Gregor Schneider unlängst mit seiner Ankündigung, einen Sterbenden in einem Museum auszustellen, einen veritablen Kunstskandal erzeugt hat, war sicher eine vom Produktionsteam intendierte Spur in der Anmutung und im Verständnis von *Fegefeuer in Ingolstadt*.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu etwa Mike Featherstone, Scott Lash u. Roland Robertson (Hgg.), *Global Modernities*, London 2001.



---

Bild 3: Gregor Schneider: TOTES HAUS u r, Rheydt 1985–2001, Deutscher Pavillon, 49.  
Biennale Venedig 2001 (Foto: Gregor Schneider)

Der regionale Bezug zu Ingolstadt und die lokale Situation des in der Gruppe Ausgeschlossenen interagiert eigentümlich mit einem reanimierten Existenzialismus, mit absurdem Theater sowie mit der Transkulturalität und globalen Mobilität Brechtscher sowie neovanguardistischer Ästhetik, global-schicker Fassbinderrezeption und transnationaler Performanceästhetik, für die Richard Schechner schon in den 1970er Jahren den Begriff und die Definitionskriterien des Environmental Theatre gefunden hatte.

In diesem Sinne stellte Kennedy in ihrer für Zuschauer sicher nicht einfach zu konsumierenden Inszenierung eine theatrale Ästhetik der Transkulturalität vor. Ihr eklektischer Stil, ihr Avantgarde-Intertext oder -Mashup ist ein Produkt bewusster und unbewusster grenzüberschreitender Kontaktzonen, performativer Figurationen und heterogener Identitätszuweisungen. Transkulturalität soll hierbei nach Wolfgang Welsch verstanden werden, nämlich in Abgrenzung von den alten Modellen der Multikulturalität, welche die Gefahr der Ghettoisierung bergen, wie auch der Interkulturalität, für die ein um das Verstehen des Anderen bemühter Dialog in sich abgeschlossener Kulturen charakteristisch ist – mithin als eine neue Dimension in der globalen, transnationalen Theaterlandschaft. Ein Theater der Transkulturalität wie das von Kennedys *Fegfeuer in Ingolstadt* kombiniert als theatrale Assemblage im Sinne von Deleuze und Guattari auf in sich korrespondierenden formalen und inhaltlichen Ebenen lokales Volkstheater und regionales Regietheater mit globaler Avantgardeästhetik, wobei von externen ästhetischen, personellen und institutionellen Vernetzungen sowie dem grundsätzlich inneren Hybridcharakter von Kulturen, Ästhetiken und Charakteren ausgegangen wird.<sup>9</sup> Es korrespondiert mit der Globalisierung seit den 1990er Jahren und der heute im deutschsprachigen Regietheater nicht nur zugelassenen, sondern forcierten internen ästhetischen Hybridisierung. Diese macht allen am theatralen Prozess Beteiligten bewusst, dass Aufführungen verschiedenste kulturelle Typen, Gestalten, Stile und Wahrnehmungsmuster in sich vereinen, also von vorne herein niemals monokulturell, sondern transkulturell strukturiert sind.

---

<sup>9</sup> Vgl. Wolfgang Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität?, in: Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg u. Claudia Machold (Hgg.), Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität, Bielefeld 2010, S. 39–66.