

SCHWERPUNKTTHEMA

Klagen lernen – Neue Töne aus dem Theater der Unterdrückten

Matthias Dreyer

Aus der Antike ist ein Theatermittel überliefert, das heute seltsam archaisch scheint und doch auf besondere Weise fasziniert. Gemeint ist die antike Klage, die sich in vielen griechischen Tragödien am Ende erhebt. Der Protagonist verliert auf dem Höhepunkt des dramatischen Konflikts seine Handlungsmacht, so dass die Handlung kippt – Aristoteles nennt dies die Peripetie, mit der die Krise im letzten Akt zur Katastrophe wird. Nun wird das Klagelied, genannt der Kommos, angestimmt. Es ist die affektive Reaktion auf das Ereignis der Krise. Ausgezeichnet ist die Klage darin, dass Solosänger und Chor sie oftmals gemeinsam singen und sie zudem aus einer Reihe von Lauten besteht, die nicht nur den Schmerz abzubilden versuchen, sondern immer auch zeigen, dass die Sprache dies nicht zureichend vermag. Dieses archaische Tragödienelement der Klage wird heute auf neue Weise relevant, wenn es darum geht, auf welche Weise Theater mit Krisen verfährt und was wir entsprechend vom Theater lernen können, um selbst mit Krisen umzugehen.

Für die theaterpädagogische Frage nach den Krisen ist insbesondere die Affektraum der Klage von Belang. Denn die Klage zielt darauf ab, einen rituell geformten Prozess zu eröffnen, in dem jene Dinge affektiv-stimmlich durchgearbeitet werden und körperlich vibrieren, die andernorts bloß berichtet oder sachlich vollzogen werden. Die Beteiligten lernen, mit dem umzugehen, über das sie nicht verfügen können und das sie als Widerfahrnis erleben, um sich dabei gleichermaßen als handelnde Subjekte der Klage zu erfahren.¹ Zudem wurde die antike Klage, wie sich zeigen wird, entscheidend von dem Wunsch geprägt, jenen Menschen eine Stimme zu geben, die sonst gesellschaftlich zu wenig Gehör finden. Auf welche Weise können wir heute daran anknüpfen? Um die Aktualität der Klage für die Theaterpädagogik näher zu erläutern, werden im Folgenden zunächst Aspekte der antiken Klage und Berührungspunkte zwischen Klage und Theaterpädagogik reflektiert, um dann anhand von drei Beispielen der zeitgenössischen Theater- und Performancekunst Potentiale aufzuzeigen, die für eine zukünftige Pädagogik der Klage im Theater von Relevanz sein können.

Kunst des Exzesses

Wie also lässt sich ein Zugang zur archaischen Form des Klagens entwickeln? Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann zeigt, dass es dafür nötig ist, das Aristotelische Tragödienverständnis, das uns heute, vermittelt durch die Poetik-Rezeption des 19. Jahrhunderts (Gustav Freytag) und die klassische Hollywood-Dramaturgie mit seinem Ruf nach Spannungsentwicklung und dramatischem Konflikt prägt, zu überwinden. Lehmann zufolge

geht es in der Tragödie nicht um den Vollzug von Konflikten, sondern um Akte der Überschreitung, in denen sich der Mensch selbst fremd wird. „Zum Pathos, nicht zur Handlung bereitet alles vor“, so Nietzsche in *Geburt der Tragödie*, von Lehmann zitiert. Die Tragödie ist aus dieser Sicht nicht als dramatische Entfaltung eines Geschehens zu verstehen, das mit der Klage gewissermaßen emotional gekrönt wird; vielmehr wird die Handlung entfaltet, um Anlass zu finden für die Klage in ihrer Intensität und Poesie.²

Wenn man die Klage auf diese Weise ernst nimmt, dann wird deutlich, dass das antike Theater ein Theater des Hörens war. Seine architektonische Anlage hat, von oben betrachtet, die Form eines großen Ohres – und die Klage ist darin ein Experiment mit der Stimme, mit Klängen von dem, was sich nicht mehr in Sprache fassen lässt.³ Jörn Etzold hat diese so pointiert: „Verlust und Schmerz werden als ein Exzess artikuliert“⁴ – und Exzess, Übermaß zerreißt die Ordnung. Er verweist auf die Anthropologin Nicole Lorau, die betont, dass die Klage eine wichtige Funktion für die athenische Demokratie hatte: Denn während in der antiken Gesellschaft die rituelle Klage (etwa bei Beerdigungen) wegen ihres ausschweifenden Charakters verboten war, so konnte sie auf der Bühne ausgelebt werden. Und hier werden häufig die Marginalisierten, am Rande der Gesellschaft stehenden zu Handelnden dieser Klage: Mädchen, Frauen, Sklavinnen, Geflüchtete, Alte. „Hier können Stimmen sich artikulieren, die auf der Agora [dem Marktplatz] verstummen müssen oder gar nicht gehört werden können, weil die Sprechenden keinen Zugang zu ihr haben. Und dies sind oft *klagende* Stimmen.“⁵ Die Klage also bringt die Konventionen von Kunst und Gesellschaft an ihre Grenzen – und lässt in diesen Ausnahmezuständen Teilhabe entstehen. Wo die rationale Entfaltung von Handlungen und dichotomischen Positionen kippt, wird hörbar, was ansonsten nicht in die Gesellschaft integrierbar ist.

Die Klage in der Theaterpädagogik

Was also sagt uns das für die theaterpädagogische Arbeit heute? Zunächst ist es nicht verwunderlich, dass die antike Klage uns heute fern liegt. Die langen, arienhafte Reden der alten Stücke, ihre Schmerzensausrufe – seien es die Übersetzungen der antiken Klagerufe wie Io, Ai, totototoi, papaipapai oder deren moderne Transformationen wie Oh, Ach und Weh – können jenseits der Rituale, in denen sie einst wirkten, ihre Kraft kaum entfalten.⁶ So hat die alte Form der Tragödie ihren Gehalt verloren. Dennoch brauchen wir das Klagen, im Leben wie auf der Bühne, weniger im hohen Ton der Tragödie und nicht in phonetisch

Klagen lernen – Neue Töne aus dem Theater der Unterdrückten

korrekten Schmerzenslauten, sondern eher heruntergestimmt auf andere Töne des Nörgelns, Meckerns, Quengeln, um sich Luft zu machen, auch Beschwerde zu verlaublichen.⁷

In der theaterpädagogischen Tradition ist das Thema Klage auf den ersten Blick gänzlich abwesend. Im Schulbereich etwa ist mir kein Lehr- oder Rahmenplan, kein Unterrichtsbuch oder Stundenentwurf bekannt, der die Klage als Gegenstand behandelt. Das mag daran liegen, um nochmals auf Lehmanns These zurück zu kommen, dass wir gewohnt sind im Paradigma der Handlung und des Konfliktes zu sprechen, jedoch weniger im Paradigma der Intensität und der Überschreitung, zu dem die Klage gehört.

Und dennoch ist ein Klassiker der Theaterpädagogik auf das Thema Klage beziehbar. Augusto Boals *Theater der Unterdrückten* lässt sich so lesen, dass die Klage der Ausgangspunkt seines Theaters ist, auch wenn der Begriff selbst dort fehlt. Boals Theaterarbeit entstand aus Wut über die Entrechtung der Bauern und Arbeiter in Lateinamerika, als Kritik an der Willkür der Macht, später verlagerte sich Boals Schwerpunkt in Europa auf die persönlichen Erfahrungen mit Unterdrückung und den ‚Polizisten im Kopf‘.⁸ Methodisch zielt dies stets auf einen analytischen Prozess, in dem Erkennen und Verändern zusammenkommen sollen, um dann Befreiung zu üben und Unterdrückung zu überwinden. Dabei ist seine von Brecht hergeschriebene analytische Durchdringung gesellschaftlicher Vorgänge stark an visuelle Traditionen des Theaters gebunden. Boals Methode ist vom Bildtheater geprägt, von Gruppenaufstellungen oder der Bildung menschlicher Statuen. Das Bild ist ein Mittel, um eine Situation gewissermaßen handlich und kontrollierbar zu machen, das Unberechenbare im offenen Prozess von Aufführungen also zu reduzieren.⁹ Dagegen spielen die Stimme, der Klang, das Hören bei Boal fast keine Rolle, außer in einzelnen Übungen zur Reaktivierung der Sinne – aber gerade das Hören, wie wir gesehen haben, ist für die Tradition des Klagens zentral. Daher halte ich es für wichtig, das Theater der Unterdrückten fortzuschreiben. Dafür können Produktionen aus dem zeitgenössischen Theater, der Performance und Choreografie hilfreich sein, in denen Verbindungen zum Klagen entstehen. Sie verbinden sich darin, dass sie die alte Kunst der Klage in Teilhabe-Projekte verwandeln. Können die Beispiele aus dem zeitgenössischen Theater Modelle sein, um theaterpädagogisch mit dem Klagen zu arbeiten?

„Kummerkasten Menschenstadt“ (2014) im Stadtraum



Straßen-Meckerei (Billinger & Schulz, 2014)

Das Künstlerduo Billinger & Schulz kommt von der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen her. Ihr Projekt *Kummerkasten Menschenstadt* (2014) begann mit einer performativen Recherchephase im öffentlichen Raum: Verena Billinger und Sebastian Schulz stellten in Frankfurt am Main und Düsseldorf kleine Holzhütten auf, die sie liebevoll „begehbbare Meckerbox“ nennen. In diese geschützten Orte luden sie Passant*innen ein, sich zu folgenden Fragen zu äußern: „Was ärgert Sie? Was sollte sich ändern?“ Die per Audio aufgezeichneten Reden aus den Meckerboxen wurden später in einer vielstimmigen Performance im Theateraum vermittelt: als ein anonymes Ineinander von Problemen, Ängsten, Wünschen. Auf der Bühne des Künstlerhauses Mousonturm oder des FFT Düsseldorf ist die Holzhütte von der Straße wieder aufgebaut: Fünf Darsteller*innen sprechen im Wechsel die alltäglichen, oft banalen Reden der Passant*innen, z.B. solche über das Fernsehprogramm, wie niveaulos es ist; oder über die Stimmung im Yogastudio, wo die Leute beim Oom-Singen nicht aufeinander hören. Es sind intime Bekenntnisse: „Ich warte auf den Zeitpunkt, an dem ich ausbrechen kann“, sagt einer; es sind Sorgen über den Zustand der Welt (über die vermüllten Ozeane), aber auch Ressentiments über fremde Religionen. Dabei kommt alles mögliche zur Sprache, nicht nur das Besondere, sondern gerade auch das Banale, jedoch sind die Beiträge thematisch sortiert: Es folgen Reden über metaphysische Fragen von Gott, Glauben und das Böse; über Liebe, Trennung und Verlust; über Erfahrungen von Abweichung und Anderssein – ein fortlaufender anonym Strom, der dokumentarischen Charakter hat und – wie Jörn Ertzold beschrieben hat – ebenso gut als Klage-Sermon verstanden werden kann.

Zur Form ist zweierlei zu betonen: Es gibt eine gewisse Ähnlichkeit zur Kommunikation in *social media*, wo Meinungen, Haltungen, Wut und Spaß mitunter auch anonym gepostet werden und die Leute ihren Frust, Ärger, Wut herauslassen können. Die Inszenierung ist gewissermaßen eine theatrale Antwort auf diese gesellschaftliche Tendenz. Jedoch wird das Material in den öffentlich aufgestellten Meckerboxen von Billinger&Schulz durch *Gespräche* zwischen den Künstler*innen und den anonym bleibenden Passant*innen generiert. Es entsteht – anders als auf *social media* – durch die Situation des *Zuhörens*.

... auf der Bühne



Ein Clou der Inszenierung ist zudem, dass die Darsteller*innen sich zu Beginn demonstrativ Headsets anlegen: sie sprechen die Reden nach, die sie hören und machen sich damit zum Medium, zum Sprachrohr der Menschen von der Straße. In neutraler Körperhaltung ahmen sie Akzente, Typisches im Sprechen nach, ohne jedoch in Rollen zu schlüpfen. Es geht auch hier um das *Hören* auf die Klagen. Wer spricht, wendet sich nach vorne Richtung Publikum; die anderen hören zu, schauen den Sprechenden aufmerksam an. Es entfaltet sich ein „anonymer und überpersönlicher Strom der Klage“¹⁰, der niemals zu enden scheint und dabei das übliche Zeitmaß des Theaters strapaziert, denn die Aufführung dauert drei Stunden. Dabei werden die Probleme nicht bewältigt, sondern ausgestellt und durchgestanden.

Schreie (Vanhee, 2019)

Die belgische Performancekünstlerin Sarah Vanhee positioniert sich zwischen Bildender Kunst, Theater und Aktionismus. Beispielsweise arbeitete sie unter anderem mit Gefängnisinsassen, in privaten Wohnzimmern, in Konferenzräumen und in experimentellen Theaterstätten. Vanhee ist auch im Bereich nicht-formeller Bildung aktiv, etwa mit ihrem Projekt *bodies of knowledge*, das sie als einen vielstimmigen, nomadischen Klassenraum betrachtet, der Orte jenseits etablierter Institutionen findet und damit auch andere Formen des Wissens hervorbringen will. 2019 brachte sie bei den Wiener Festwochen diesen Call heraus: „Hattest Du schon einmal Lust zu schreien, weißt aber nicht wo oder wie? Suchst Du nach einer guten Gelegenheit, gemeinsam mit anderen Menschen zu schreien? Oder hast Du bis jetzt vielleicht überhaupt noch nie geschrien? Das könnte Deine Chance sein: Im Mai lädt die belgische Künstlerin Sarah Vanhee alle Bewohner*innen der Donaustadt dazu ein, bei *undercurrents* mitzumachen, einem Kunstprojekt, das aus Schreien besteht. Alle sind willkommen [...]“. Es war nicht das erste Mal, dass Vanhee mit diesem Thema arbeitet. Seit 2013 erforscht sie den Akt des Schreiens und betont dessen ästhetisches wie politisches Potential: „In einer patriarchalen Gesellschaft, in der die herrschenden Werte rational, eigenständig und kontrolliert sind, sehe ich das Schreien als einen Akt des Widerstands, als ein grundlegendes Recht und ein demokratisches Werkzeug.“¹¹

„Schreiaktion“ von Sarah Vanhee



Bei ihrem Projekt *undercurrents* in Wien handelt sich um eine partizipative Intervention. Eine Gruppe von 18 Teilnehmenden entwickelte die Aktion – in Zusammenarbeit mit der englischen Künstlerin Britt Hatzius und einem Stimmtrainer – in einem viertägigen Intensivworkshop, der in einer Aufführung auf einem Feld am Rande der Stadt mündet.¹² Dabei bewegen sich die Teilnehmenden frei über die Wiese, sie stehen für sich, gehen umher oder laufen – und suchen den richtigen Moment, den richtigen Ort für ihre Schreie. Der Schrei ist dabei etwas, das nicht auf Geheiß produziert wird, sondern sich ergibt. So wurde im Entwicklungsprozess zunächst eine Partitur der Schreie entworfen, um den Teilnehmenden ein „sicheres Gefühl“ zu geben und den Exzess in eine Choreografie zu bringen. Das formale Gerüst wurde jedoch zunehmend abgestreift, weil es zu gestellt wirkte: „Beim Schreien funktionieren die Dimensionen von Zeit und Raum anders als für Musik und Tanz“. So gelangen die Teilnehmenden zu einer je eigenen Weise des Schreiens: schwach, zerbrechlich, schüchtern, energiegeladenen oder ausdrucksstark. Dabei können sie sich weit von den am Rand stehenden Zuschauenden entfernen, um mit sich alleine zu sein. Es ist eine Aktion, sagt Vanhee, und nicht für das Publikum gemacht – Vanhee beschreibt sie als Zeugen einer Aktivität statt als Zuschauende einer Aufführung. Ihre Rolle als Anleiterin sieht Vanhee so, dass sie ein unterstützendes Umfeld anbietet, „damit alle quasi ihren eigenen Platz finden, von dem aus sie schreien können.“ Die Teilnehmenden müssen sich nicht offenbaren, werden nicht psychologisch befragt. Der entstehende Affekt geht dabei weit über die Individuen hinaus: Eine Teilnehmerin erzählt, sie habe ein „Gefühl der Verbundenheit mit den Energien ihrer Vorfahren“ empfunden. Betont wird auch, „[d]ass man sich mit anderen Körpern verbindet, und nicht nur mit menschlichen Körpern: als zum Beispiel die Vögel und Hunde ganz natürlich mit Bellen oder Krächzen auf unsere Schreie reagierten. Oder in den durchdringenden Echolauten, die von den Bäumen, dem Boden, den Wänden oder Gebäuden aus der Ferne zu uns zurückschallten.“

Ja und Nein (Beuys, 1968/2020)

Auf das dritte Beispiel kam ich durch meine Rostocker Kollegin Marion Küster, mit der ich über die Klage in der Theaterpädagogik sprach. Sie erzählte von einer Ja-Nein-Übung aus ihrem

Foto: Dennis Treu



Klagen lernen – Neue Töne aus dem Theater der Unterdrückten

Grundlagenunterricht. Die Gruppe stellt sich in Paaren auf zwei Seiten auf: der eine sagt zu seiner Partnerin „Ja“, die andere sagt „Nein“. Jeweils sollen sie ihre Position verinnerlichen, gegeneinander behaupten und als Konflikt gegeneinanderstellen. Mit der Dauer steigern sie sich, kommen ins Bitten, ins Flehen, in die Wut. Das Ziel besteht darin, dass sie an einem gewissen Punkt von ihrer Position ablassen, in einen Kompromiss kommen, sich einigen, d.h. das Gegenüber sagt auch mal „Ja“ oder „Nein“. Der Konflikt wird sowohl anerkannt als auch fallen gelassen.

Wo liegt der Bezug zur Klage? Mir fiel eine Aktion von Joseph Beuys ein, die den Titel trägt: *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee*, erstmals aufgeführt am 14. Dezember 1968 in der Düsseldorfer Kunstakademie, gemeinsam mit Johannes Stüttgen und Henning Christiansen. Der Künstler spricht darin die Ausrufe „ja ja ja ne ne ne“ und wiederholt sie immer wieder; sie werden von den anderen fortgeführt, sich jeweils abwechselnd, teils vermischend – aber vor allem sehr ausdauernd: denn die Aktion dauerte knapp 65 Minuten, nur mit „Ja“ und „Nee“.¹³ Nun ist das interessante Bindeglied zum Thema der Klage, was Stüttgen über die Entstehung des Stücks berichtet: „Beuys kam von einer Beerdigung am Niederrhein. Statt über die akademisch-politische Lage zu sprechen, erzählte er, daß beim Totenkaffee lauter alte Frauen um den Tisch gesessen und immer den gleichen ›Sermon‹ pausenlos und stundenlang gemurmelt hätten: ›Ja Ja Nee Nee‹.“¹⁴ Das ist zunächst nichts mehr als eine Legende, aber wenn etwas Wahres daran ist an diesem biografischen Bericht, so imitiert Beuys mit seiner Aktion die Klagefrauen unserer Zeit, würdigt auf gewisse Weise ihre akustische Performanz. Als Form wählte er eine Improvisation, die Raum gibt und sich Zeit nimmt für Widersprüche und in ihrem meditativen Charakter letztlich eine Entleerung hervorbringt.

Es gibt von dem Stück diverse Adaptionen, u.a. aus der theaterpädagogischen Arbeit. So nahm sich das Dortmunder Bildungswerk Vielfalt das Stück im Rahmen eines Qualifizierungsangebots für die Dozierenden vor. Das Bildungswerk macht Erwachsenenbildung und wird vom Dachverband Migrantenvereine getragen – Demokratiebildung im Sinne einer Internationalisierung ist ihr zentrales Anliegen und der Workshop sollte in eine künstlerische Performance münden. Da dies in die Zeit des ersten Corona-Lockdowns fiel, erhielt das Bildungswerk die Möglichkeit, ihr

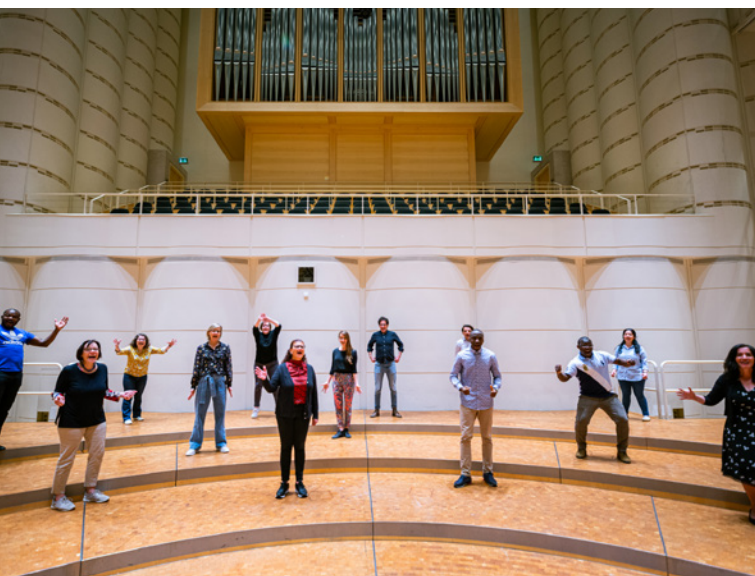
künstlerisches Projekt im leerstehenden Konzerthaus Dortmund zu spielen. Ihre Stimmen im Prozess wurden aufgezeichnet und in einer Klangkomposition zu Gehör gebracht. Die Theaterpädagogin Isabelle Pabst sah ihre Aufgabe insbesondere in der Stimmerkundung – in der Arbeit daran, wie Gefühle in die Stimme, in den Körper geholt werden können. Für die Menschen mit Herkunft aus Kamerun, Nigeria und anderen Ländern verband sich dabei das „Ja“ bzw. „Nein“ aus Beuys' Stück mit Fragen nach der Geschichte von Migration und Kolonialismus. Der Schmerz über Rassismus und verwehrt Teilhabe sei ein zentraler Punkt der Arbeit gewesen. Sprachen anderer Länder mischten sich in die Arbeit hinein. Statt des Singsangs der Beuys'schen Klagefrauen hören wir die feinen Stimmnuancen einer diversen Klanglandschaft. So wird Beuys ins Politische gewendet.

Klagen lernen und solidarisch handeln (Resümee)

Die drei skizzierten Produktionen haben sehr unterschiedliche Ansätze, die Grenzstellen zwischen Kunst, Bildung und Therapie ausloten. Lässt sich sagen, dass Billinger/Schulz mit ihrer Performance JA sagen, und Sarah Vanhee mit Undercurrent NEIN? Und dass Beuys argumentiert, dass die Klage immer JA und NEIN in einem ist?

Alle drei Produktionen sind darum bemüht, tiefsitzenden Gefühlen auf eine neue Weise Raum zu geben, Resonanzräume entstehen zu lassen, die das Politische stärker mit den Affekten verbinden. Von Bruno Latour stammt die auffordernde Wendung: *learning to be affected* – was sich so übersetzen lässt, dass wir lernen müssen, betroffen zu sein. *Learning to be affected* ist bei Latour bezogen auf den Klimawandel und die verheerenden Veränderungen im Ökosystem. *Learning to be affected* heißt mit Blick auf das Theater und die Theaterpädagogik auch – das wollten die gezeigten Beispielen sagen –, das Klagen zu lernen. Denn das Klagen ist ein Mittel, um eine Katastrophe zu spüren. Sie hilft, sich dem auszusetzen, was einen sprachlos macht, was unterhalb des täglichen Geredes liegt – um im Anschluss solidarisch handeln zu können, für andere da zu sein. Das Klagen zu lernen, heißt aber nicht, eine alte Form (der Antike oder ihrer Rezeption) zu übernehmen, sondern eigene Wege zu su-

„Ja“ und „Nein“: Arbeit an einer diversen Klanglandschaft (Leitung: Isabelle Pabst)



chen, wie das Klagen in der zeitgenössischen Theaterpädagogik belebt werden könnte.

Hier schließt sich ein Kreis zurück zu Boals Theater der Unterdrückten. Sein Programm an Spielen und Übungen dient einer umfassenden Reaktivierung der Sinne: „Wir fühlen nur noch wenig von dem, was wir berühren“¹⁵, sagt Boal, denn wir sind verengt auf unsere Handlungen und Routinen, zu sehr daran orientiert, dass alles funktioniert. Wenn wir der Klage und seinen exzesshaften Äußerungen Raum geben, den lauten wie den leisen, so tragen wir dem Rechnung, was nicht funktioniert, wo

unsere Handlungsmacht eingeschränkt ist. Die tieferen emotionalen Lagen, für die wir hiermit sensibilisiert werden, betreffen jedoch nicht nur unsere Sinne – das Tasten, Hören, Sehen etc. –, die Boal in den Alltag zu integrieren suchte, sondern auch das Nicht-Hörbare, Nicht-Sichtbare: was ausgegrenzt wurde, verdeckt ist und keine Stimme hat. Wenn es uns in der Theaterpädagogik gelingt, diesem Raum zu geben und dafür Zeit zu finden, so ist das Jammern, Meckern, Nörgeln nicht passives Erdulden, sondern ein ästhetisch-politischer Akt von Anklage, Protest und letztlich vielleicht auch von Befreiung.

Anmerkungen

1 Zu diesem Subjektverständnis der Tragödie vgl. Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Frankfurt a.M. 1991; zum damit verknüpften Bildungsverständnis vgl. Kristin Westphal: „Phänomenologie als Forschungsstil und seine Bedeutung für die kulturelle und ästhetische Bildung“ (2014), <https://www.kubi-online.de/artikel/phaenomenologie-forschungsstil-seine-bedeutung-kulturelle-aesthetische-bildung> (22.7.2021): „Das Subjekt ist ein aktives Selbst, sofern es Antworten hervorbringt, in dem es sich leiblich-konkret auf das Andere einlässt, und es ist zugleich Teil eines Kontextes, dem es sich erfahrend überlässt und über den es nicht vollständig verfügt und gerade nicht auf sich selbst zurückkommt.“

2 Dieses Argument schließt an Lehmanns Unterscheidung von Konfliktmodell und Überschreitungsmodell der Tragödie an, vgl. Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin 2013, S. 84-107.

3 Vgl. Ulrike Haß: *Hörende Körper*. In: Dies. *Das Drama des Sehens*. München 2005, S. 125-133.

4 Jörn Etzold: *Kritik und Klage*. Loraux, Scholem, Billinger & Schulz. In: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, hg. von Oliva Ebert et al. Bielefeld 2018, S. 193.

5 Ebd., S. 190.

6 Vgl. Wolfgang Schadewaldt: „Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes“. *Hermes* 83, 1955, S. 129-171.

7 Vgl. zu diesem Kultursprung auch Etzold 2018 (a.a.O.)

8 Vgl. Augusto Boal: *Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie*. Bearb. v. Jürgen Weintz. Berlin 2006.

9 Matthias Warstat: *Jenseits der Aufführung: ‚Bild‘ als Konzept der Theatertherapie*. In: *Welt – Bild – Theater. Politik des Wissens und der Bilder*, hg. von Kati Röttger. Tübingen 2010, S. 365-377.

10 Etzold a.a.O., S. 197.

11 Britt Hatzius im Gespräch mit Sarah Vanhee. In: https://www.sarahvanhee.com/PDF/WFW19_AP_CollectedScreams_20190613_low.pdf – die folgenden Zitate in diesem Abschnitt beziehen sich ebenso auf dieses Interview.

12 Einen Eindruck von der Performance vermittelt dieser kurze Fernsehbeitrag: <https://vimeo.com/340401300> – Beschreibungen der Vorgänge aus der Zuschauerperspektive finden sich hier: <https://tfnlog.univie.ac.at/archivfestwochen-campus-2019/undercurrents/> (22.7.2021)

13 Eine Aufnahme der Soundperformance findet sich unter: <https://ubu.com/sound/beuys.html>

14 Vgl. Joan Rothfuss, *Sound*. Joseph Beuys (1921-1986): https://www.mojofineart.com/main/?c=sb-plugin-gocontacts&sb-plugin-gocontacts_task=view_item_details&id=107342&popup=1

15 Augusto Boal: *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Berlin 2018, S. 123.