Offene Dramaturgien

Prozessualität und Polyphonie in aktuellen Theaterarbeiten von Yolanda Morales und Lola Arias

Simone Niehoff, Bernhard Siebert

Which 'dramaturgical' opening processes can currently be observed in theatre, performance, and dance? And how can they be conceptualised? This co-written article tries to approach these questions from two perspectives: On the one hand, Bernhard Siebert examines the staging of processuality via Yolanda Morales' dance piece *The Garden of Falling Sands* (2023). By referring to the tradition of Process Art in the 1960s/70s, he brings together various strands of the debate on processuality in recent theatre research. On the other hand, Simone Niehoff introduces polyphony as a current manifestation of an open dramaturgy, departing from an analysis of the making-of video for Lola Arias' production *Los días afuera/The days out there* (2024). Her discussion of polyphony as a metaphor, model and method also aims to blend the two perspectives, sharpening the relationship between polyphony and processuality.

Einleitung

Unser Beitrag fragt danach, welche dramaturgischen Öffnungsprozesse in Theater, Performance und Tanz derzeit zu beobachten sind und wie sie sich begrifflich fassen lassen. Dramaturgie begreifen wir im Sinne von Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa und Danae Theodoridou als Arbeits-Prozess, der jeder künstlerischen Produktion eignet und „that sheds light upon the ways in which encounters, work, and creation inside (and possibly also outside) the artistic frame happen"[1]. Entscheidend ist für uns dabei, dass Dramaturgie hier nicht als Prozessbegleitung gedacht wird, sondern selbst

1 Konstantina Georgelou/Efrosini Protopapa/Danae Theodoridou (Hg.): *The Practice of Dramaturgy*, Amsterdam: Valiz, 2017, 15.

Simone Niehoff/Bernhard Siebert: „Offene Dramaturgien. Prozessualität und Polyphonie in aktuellen Theaterarbeiten von Yolanda Morales und Lola Arias", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 163–174. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26184 (CC BY-SA 4.0)

zur Prozessualität wird. Offene Dramaturgien haben zudem durchaus eine Verwandtschaft zur Diskursgeschichte des „offenen Kunstwerks“ bei Umberto Eco,[2] des „offenen Stils“ bei Heinrich Wölfflin[3] und der „offenen Form“ bei Volker Klotz[4] – die sich wiederum auch als Tendenz zur Vielstimmigkeit interpretieren lässt. Derzeit sieht sich die Thematisierung von Öffnungen in den Künsten jedoch dem Vorwurf ausgesetzt, einen ideologischen Kurs zu bedienen. Innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses behaupten Gesa Foken und Marthe Krüger unter Rekurs auf Eco und Juliane Rebentisch, dass das „programmatisch Offene“[5] sein kritisches Potenzial verloren habe und zur Norm, zu „eine[r] der zentralen Verhaltensmaßregeln für den neoliberalen Alltag“[6] geworden sei. Dem möchten wir widersprechen. Wenn wir hier über offene Dramaturgien schreiben, dann geht es uns nicht um Programmatisches, sondern darum, aktuelle Arbeitsweisen zu erfassen, um sie diskutierbar zu machen. Zudem stellen diese Arbeitsweisen häufig Transparenz, Solidarität und Sorgearbeit in den Fokus, womit implizit auch immer Konkurrenz und (Selbst-)Ausbeutung kritisiert werden. Mit Prozessualität und Vielstimmigkeit liegen dabei zwei Perspektiven vor, die sich gegenseitig kommentieren und ergänzen,[7] jedoch auf der Leipziger Tagung mit der ‚Unbestimmtheit‘ als drittem Begriff im Dialog standen.[8]

2 Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, 14. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2020.

3 Vgl. Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 18. Aufl., Basel: Schwabe, 1991.

4 Vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 14. Aufl., München: Hanser, 1999.

5 Gesa Foken/Marthe Krüger: „Dialektik der Offenheit. Zur Einführung“, in: *Offenheitsästhetik. Gründe und Abgründe*, hg. v. dies., Wiesbaden: Springer VS, 2021, 1–28, hier 13. https://doi.org/10.1007/978-3-658-33448-2_1

6 Christoph Türcke: „Zum Geleit“, in: *Offenheitsästhetik. Gründe und Abgründe*, hg. v. Gesa Foken/Marthe Krüger, Wiesbaden: Springer VS, 2021, VII–VIII, hier VIII. https://doi.org/10.1007/978-3-658-33448-2

7 Erste Überlegungen hierzu, an die wir anknüpfen möchten, finden sich in Karin Nissen-Rizvani/Martin Jörg Schäfer: „TogetherText: Eine Einführung“, in: *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*, hg. v. dies., Berlin: Theater der Zeit, 2020, 7–26. https://doi.org/10.35287/9783957493033

8 Vgl. Daniel Rademacher: „Unbestimmtheit üben. Kulturtheoretische Interventionen in den Schauspielunterricht“, in: *Forum Modernes Theater*, 33 (2022), 1/2, 166–176. https://doi.org/10.24053/FMTh-2022-0013

„ … because it's not finished yet"
Zu Prozessualität in Theater, Tanz und Performance bei Yolanda Morales

Bernhard Siebert

Unterbrechung des Ablaufs: Yolanda Morales' *The Garden of Falling Sands* (2023)

In Yolanda Morales' Stück *The Garden of Falling Sands* wird den vier Tänzer:innen applaudiert, als eine von ihnen, Sakshi Jain, ein Zeichen gibt, dass sie etwas sagen möchte: „Good evening everybody, thank you for coming tonight. My name is Sakshi Jain, I am from Bangalore and I'm just saying a few words on behalf of the team – about what you just saw and what's coming because it's not finished yet."[9] Dieser Hinweis, „… because it's not finished yet", stellt in der Unterbrechung klar, dass hier noch etwas weitergeht: „weil es noch nicht vorbei ist." Jain hebt die rechte Hand, hält Daumen und Zeigefinger ein paar Zentimeter auseinander und schließt dabei die Augen. Es ist nur eine kleine Sache, sagt uns diese Geste, eine minimale Veränderung, ein Abstand. Die *Cumbia Colombiana*, so erklärt Jain nach diesem Moment weiter, als das Publikum lacht, werde in Monterrey getanzt, einer mexikanischen Großstadt, 150 Kilometer von der US-amerikanischen Grenze entfernt. Für sie sei dieser Tanz neu zu erlernen gewesen, wie übrigens für das gesamte Team, die Choreografin Yolanda Morales eingeschlossen. „We approached it with our very different cultural perspectives." Morales, die bei *The Garden of Falling Sands* auch auf der Bühne ist, erklärt weiter, dass sie an dieser Stelle die Bühne frei machen möchte für die Personen, die ihnen die *Cumbia Colombiana* beigebracht haben, nämlich die Lehrer:innen Alex Valdes und Edith Gordiano, die beide aus Monterrey stammen. Sie erklärt: „We learned, as a team, a lot of things from them, and I will take this opportunity, of course, to invite them to come with us on stage."[10] Und dann geht das Stück tatsächlich weiter, es folgt der letzte Teil, nach diesem ersten Applaus, mit den zwei zusätzlichen Personen auf der Bühne: In ihrer Performance bekommt das Publikum etwas zusätzlich, das gleichzeitig Einblick gibt in die Entstehung der künstlerischen Arbeit und dabei auch die an diesem Prozess Beteiligten mit auf die Bühne bringt. Hier wird der Lehr- und Lernprozess also mitinszeniert. Handelt es sich hier um so etwas wie eine ‚Zugabe'? Wenn ja, was

9 *The Garden of Falling Sands*, Konzept und Choreografie: Yolanda Morales, UA: 17.3.2023, Lichthof Theater, Hamburg. Eine Videoaufzeichnung kann hier ohne Passwort eingesehen werden: Yolanda Morales: „THE GARDEN OF FALLING SANDS", in: *vimeo*, 12.4.2023, https://vimeo.com/816857902 (23.4.2025). Die beschriebene Szene ist bei Minute 50 zu finden. Mein Dank geht an Yolanda Morales für die Möglichkeit der Nutzung der Aufzeichnung und für die Auskünfte per Telefon. Ich konnte *The Garden of Falling Sands* live sehen im Rahmen der Tanzplattform Deutschland 2024 in Freiburg im Breisgau.

10 *The Garden of Falling Sands*, 00:50:00.

Abb. 1: Yolanda Morales: *The Garden of Falling Sands*, Screenshot der Aufzeichnung am 17.3.2023 mit Yolanda Morales (r.) und Sakshi Jain (2.v.r.), © Friederike Höppner (Videomitschnitt), 2023.

wird hier ‚zugegeben'? Yolanda Morales und ihr Team ‚geben zu', dass sie auf eine bestimmte Art und Weise gearbeitet haben und bringen damit auch die Dramaturgie des geschlossenen Tanzstücks ein wenig durcheinander, öffnen es auf seinen Prozess hin.

Vielleicht hilft dieses Set-up dabei zu verstehen, wie das Prozessuale in Theater, Tanz und Performance als Problem zu fassen wäre: Mit welchem methodischen Instrumentarium kann über Produktionsprozesse – und über Prozessproduktion – in angemessenem Maße gesprochen werden? Diese Frage wird wichtig, wenn es darum geht, künstlerische Arbeiten einzuordnen, die im Prozess verharren, die diesen Prozess sichtbar machen – oder ihn nie abschließen. Damit wird der Prozess der Stückentwicklung selbst aber auch unscharf, denn inwiefern sind Prozesse dann etwas anderes als künstlerische Praxen oder Routinen?[11] Lassen sich hier Produktion und Prozessuales so einfach auseinanderdividieren?

Ver-fahren zeigen: HA Schults *Aktion 20 000 KM*

Der Begriff der *Process Art* ist nicht neu, in der bildenden Kunst ist er seit längerem in Gebrauch: So setzt etwa Heinz Ohff (1922–2006) ihn in engen Bezug zu anderen Labels wie *Happening*, *Hard-Edge* oder Neo-Surrealismus, wenn es ihm darum geht, eine ‚Galerie' neu entwickelter künstlerischer

11 Vgl. Katja Schneider (Hg.): *Routinen im Tanz. Künstlerische Praktiken zwischen Stabilisierung und Destabilisierung*, Bielefeld: transcript, 2023. https://doi.org/10.14361/9783839468296

Zugriffsformen Ende der sechziger Jahre bzw. 1970 vorzustellen und zu illustrieren.[12] Ohff geht dabei auch auf eine Arbeit ein, die aus theaterwissenschaftlicher Perspektive untersucht werden kann, nämlich auf *Aktion 20 000 KM* von HA Schult: „Die Konzeption von HA Schult war: 20 Tage Autobahn-Streß, insgesamt 20 000 Kilometer mit dem Wagen, Diskussion über die Ereignisse der Fahrt in den jeweils angesteuerten Kunstvereinen und Kunsthallen."[13] HA Schult startet an einem Freitag in München und fährt dann auf der Autobahn nach Hamburg, insgesamt ist er 20 Tage unterwegs, eigentlich sogar 21, wenn Start- und End-Tag als volle Tage zählen. Das bundesländerübergreifende Event bindet zahlreiche Kunst-Institutionen mit ein, die teilweise mehrmals von Schult angefahren werden, zwischen dem Kunstverein München im Süden und dem Kunsthaus Hamburg im Norden. Ziel ist mit seinem Auto die titelgebenden 20.000 Kilometer zurückzulegen. Dabei gibt es auch immer wieder die Möglichkeit, ihn bei seinen Stopps zu sehen und mit ihm ins Gespräch zu kommen. „Er macht Abstecher", heißt es im Konzept, „[a]uch über unsere Stadt.Und dann wird er berichten.Von allem was er unterwegs erlebt hat.Was er gesehen hat.Gehört.Gefühlt. Live"[14]. Live-Aktion und Konzept verbinden sich hier: Der Künstler geht auf Tour, aber diese Tour ist selbst bereits das Kunstwerk. Die Arbeit ließe sich lesen als eine Reflexion auf den Kunstbetrieb als solchen, der in gewisser Weise von den Künstler:innen (den ‚Macher:innen', um das Wort Schults zu gebrauchen), fordert, übertourig unterwegs zu sein. Besonders interessant ist aber, dass HA Schult sich 1970 eben genau der Formulierungen bedient, die auch immer wieder für Theater, Tanz und Performance geltend gemacht werden, nämlich das Primat des Prozesses vor dem der Aktion: „KONZEPT. Die alltäglichen Dinge sind bewußter zu machen. Nicht das Endprodukt ist wichtig. Der Prozeß ist wichtig. Hier wird der Mensch selbst, in der Person des Machers HA Schult, einem permanenten Verschleißprozess sichtbar ausgesetzt."[15]

Prozessualität als Gegenstand und Problem

Was ist in Sachen Prozessualität anders – verschoben – in aktuellen künstlerischen Ansätzen? Es geht also um eine mögliche Neubetrachtung von ‚Produktion' als ‚Prozess einerseits' und als ‚Ergebnis andererseits'.[16] Viel-

12 Vgl. Heinz Ohff: *Galerie der neuen Künste. Revolution ohne Programm*, Gütersloh u.a.: Bertelsmann, 1971.

13 Ohff, *Galerie der neuen Künste*, 237.

14 Ohff, *Galerie der neuen Künste*, 237.

15 Ohff, *Galerie der neuen Künste*, 237. HA Schult setzt hinter Satzzeichen nicht immer einen Leerschritt.

16 Vgl. Bernhard Siebert: „Werksbesichtigungen. Inszenierungen von *œuvre* und *usine* bei Caspar Schott, Andrea Keiz und Stefan Kaegi / Rimini Protokoll", in: *Kunst und Werk. Jahrbuch Technikphilosophie 2022*, hg. v. Alexander Friedrich u.a., Baden-Baden: Nomos, 2022, 89–108. https://doi.org/10.5771/9783748913160

leicht sind an dieser Stelle unterschiedliche Hinweise zum Umgang mit dem Prozessualen in der Theaterwissenschaft zusammenzuführen: In ihrer *Diskursgeschichte der Probe* fasst Mieke Matzke die Arbeit am Theater in parallel ablaufende Tätigkeiten. Ihrer Meinung nach werden

> verschiedene andere Tätigkeiten, die im Vorfeld einer Aufführung nötig sind, ausgeklammert: das Schreiben eines Dramas oder das Erstellen eines Konzepts für eine Performance, das Entwerfen von Kostümen und Bühnenbild, das Bauen und Schneidern, das Komponieren der Musik oder das Schreiben des Programmbuchs.[17]

Die Kulturwissenschaftlerin Sibylle Peters spricht konkret vom Prozessualen im Zusammenhang mit künstlerischer Arbeit als Forschung, die für sie immer auch mit einer kritischen Haltung gegenüber Kunstmarkt und Produktionszwang einhergeht: „Künstlerische Forschungsprojekte neigen deshalb dazu", schreibt sie, „den Prozess gegenüber dem Produkt höher zu bewerten, ja, das Verhältnis zwischen beiden umzukehren."[18] Es geht dabei aber gerade auch – mit diesem Forschungsaspekt – um die „Protokolle künstlerischer Produktion"[19]. Der Theaterwissenschaftler Matthias Warstat wiederum entwickelt seine Gedanken zum Prozessualen aus der Forschung zum wissenschaftlichen Umgang mit Projekten im Bereich des *applied theatre*. Im deutschsprachigen Kontext wäre hier vor allem auch die theaterpädagogische Auseinandersetzung interessant. Warstat meint, „ohne eine Berücksichtigung von Probenprozessen, Übungsabläufen, Gruppendynamiken etc. geraten die wohl wirkungsvollsten Elemente von *applied theatre* aus dem Blick". Und er schreibt weiter: „Die Prozesse und Mechanismen dieses Theaters sind aufs engste mit je spezifischen sozialen Kontexten verwoben."[20] Könnte seine Perspektive nicht auch jenseits von *applied theatre* für Analysen genutzt werden, die Prozesse in den Mittelpunkt rücken? Theaterwissenschaftlich ließen sich die drei Positionen so skizzieren: Prozessualität als Verbindung von Probenarbeit und anderen parallel ablaufenden Tätigkeiten (Matzke), Prozessualität als Teil der künstlerischen Forschungsarbeit, die über das Theatrale hinausreicht (Peters) und Prozessualität als Verflechtung mit sozio-politischen Kontexten im Sinne des Theaterpädagogischen oder des *applied theatre* (Warstat). Der Dramaturgie kämen in diesem Zusammenhang ganz unterschiedliche Aufgaben der Prozessbetreuung zu: Es ginge dann im Wesentlichen darum, die Arbeit in den darstellenden Künsten

17 Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld: transcript, 2012, 87. https://doi.org/10.14361/transcript.9783839420454.87

18 Sibylle Peters: „Das Forschen aller – ein Vorwort", in: *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, hg. v. dies., Bielefeld: transcript, 2013, 7–21, hier 9.

19 Peters, „Das Forschen aller", 9.

20 Matthias Warstat: „Prozesse, Konflikte, Wirkungen. Zu Methoden der Untersuchung von applied theatre", in: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. v. Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch, Bielefeld: transcript, 2020, 67–86, hier 83. https://doi.org/10.14361/9783839452905

in ihrer Prozessualität ernst zu nehmen und gleichzeitig das Prozessuale der sie begleitenden Beratung und Betrachtung festzuhalten, abzubilden und zu reflektieren.

Vielstimmigkeit: Lola Arias' *Los días afuera*

Simone Niehoff

Lola Arias' Theaterproduktion *Los días afuera/The days out there*[21] ist das Ergebnis eines langen Prozesses, in dem aus einem Theater- und Filmworkshop im Frauengefängnis von Ezeiza in Buenos Aires zunächst ein Dokumentarfilm entstand,[22] und aus diesem dann wiederum die Theaterproduktion. Dabei bestimmten die Entlassungstermine, wer überhaupt an Film- und Theaterproduktion teilnehmen konnte[23] – ein Härtefall der Prozessualität als Verflechtung mit dem sozio-politischen Kontext. In der Inszenierung präsentieren schließlich sechs FLINTA-Performer:innen, darunter zwei Trans-Personen, ihre unterschiedlichen Geschichten, (Lebens-)Realitäten und Erfahrungen innerhalb ihrer gemeinsamen Situation als Haftentlassene, die mit immensen Schwierigkeiten bei der (Re)konstruktion ihrer Leben kämpfen. So entsteht eine vielstimmige Erzählung vom ‚Draußen'-Sein. Dabei ergeben sich, neben ‚harmonischen' Übereinstimmungen, Variationen und Kontraste innerhalb des gemeinsamen Themas, sei es, dass sechs Varianten der Heimfahrt am Tag der Entlassung erzählt werden oder darin, wie belastend die Veränderungen des Alltags nach der Haftzeit wahrgenommen werden. Vielstimmige Aufführungen – wie *Los días afuera* – verflechten also eine Vielzahl von Erzählstimmen, politischen Stimmen und/oder künstlerischen Stimmen miteinander. Sie werden – im Falle von *Los días afuera* – zu einer ästhetisch heterogenen Performance verwoben, in der Vielstimmigkeit nicht nur auf dokumentarisch-erzählerischer Ebene, sondern auch durch verschiedene Tanzpraktiken und Musikgenres realisiert wird.

Im zweiten Teil dieses Aufsatzes wird Vielstimmigkeit als Form und Praxis offener Dramaturgie sowie als Verfahren der Öffnung und Pluralisierung von Autor:innenschaften diskutiert. Arias ist dabei ein geradezu exemplarisch ambivalentes Beispiel, da in ihren Produktionen die Texte zwar unter Mitwirkung der Performer:innen entstehen, Arias jedoch den *Credit* dafür unter Verweis auf ihre literarische Bearbeitungsleistung für sich allein in Anspruch nimmt.[24] Wie unter Rekurs auf die narratologischen Analysen Michael

21 *Los días afuera*, Regie: Lola Arias, UA: 17.5.2024, Teatro Presidente Alvear, Complejo Teatral Buenos Aires, besuchte Vorstellung: 19.5.2025, Maxim Gorki Theater, Berlin.

22 *Reas*, Regie: Lola Arias, Argentinien/BRD/Schweiz, 2024, 82 min.

23 Vgl. Lola Arias: „LOS DIAS AFUERA Backstage – EN subt", in: *vimeo*, 15.10.2024, https://vimeo.com/1019823143 (15.10.2024), 11:55 min., 00:30–01:05 (26.2.2026).

24 In ihrer Rede anlässlich der Verleihung des internationalen Ibsen-Awards 2024 widerspricht Arias mit diesem Argument der Zuschreibung, dass sie „simply edited other people's testimonies". Lola

Bachtins[25] und die ethnografischen Reflexionen James Cliffords[26] gezeigt werden soll, ist eine solche Ambivalenz jedoch auch der Begriffsgeschichte von Vielstimmigkeit in nicht (primär) musikalischen Kontexten eingeschrieben.

Das Video *LOS DIAS AFUERA Backstage* als Darstellung des Prozesses der Herstellung von Vielstimmigkeit

Wie Vielstimmigkeit hergestellt – oder vielmehr deren Herstellung inszeniert wird – soll anhand des Making-of-Videos *LOS DIAS AFUERA Backstage* diskutiert werden. Zentral für die Frage der offenen, pluralisierten Autor:innenschaft ist eine Szene, die Arias beim Schreiben und den Performer Nacho beim Erzählen zeigt. Gefilmt wird über Nachos Schulter hinweg, sodass Nacho nur als sich unruhig bewegender Schattenriss am Rand des *frames* erscheint.[27] Arias schreibt, während Nacho spricht. Die Situation als Diktat zu bezeichnen, würde allerdings zu kurz greifen, denn Arias unterbricht, fragt nach, verdichtet, schlägt fragend Variationen oder Ergänzungen vor und bringt so neue Details in Erfahrung. Die erste Textfassung wird hier nicht mithilfe von Aufzeichnungen und Transkriptionen erzeugt, sondern ko-präsent und im Dialog. Arias spricht jeweils die Fassung, die sie notiert, in leicht fragendem Ton laut mit und bekommt von Nacho eine Bestätigung. Auch wenn Nacho so eine unmittelbare Kontrolle über die Geschichte hat, erscheint Arias in der Szene sehr dominant; auch, weil sie lauter und artikulierter spricht als Nacho. Die Szene veranschaulicht also, dass Arias' Praxis als Autorin ebenso ambivalent ist, wie ihr Umgang mit *Credits* – dialogisch, aber dennoch kontrollierend. Die Sequenz kann als Inszenierung ihrer Autorinnenschaft gelesen werden, die sie in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des *International Ibsen Award* 2024 folgendermaßen beschreibt: „letting all those voices speak through me, being the channel, the medium"[28].

Vielstimmigkeit als Arbeitsweise und Spielprinzip veranschaulicht das Making-of-Video mit einer Übung während des Probenprozesses. Arias steht mit den Performer:innen im Kreis und erklärt:

> What's nice about the circle is the connection. Regardless of who's in the middle and who's around them, everyone is connected with

Arias: „Ein Theater des Lebens", in: *nachtkritik.de*, 13.10.2024, https://nachtkritik.de/portraet-reportage/ibsen-award-2024-osloer-rede-der-preistraegerin-lola-arias (28.4.2025).

25 Vgl. Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, hg. v. Walter Höllerer, München: Hanser, 1971, 9–52.

26 Vgl. James Clifford: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge/London: Harvard University Press, 1988, 41–54. https://doi.org/10.2307/j.ctvjf9x0h

27 Vgl. Arias, *LOS DIAS AFUERA Backstage*, 01:42–02:10.

28 Arias, „Ein Theater des Lebens".

> everyone and stimulates each other, and you give me the moment and I take it, ok? It isn't separate, it is like a circle, and someone comes in the middle and she's the star and then leaves. We all create this moment together.[29]

Dieses abwechselnde in den Mittelpunkt-Treten lässt sich auf die Dramaturgie der Inszenierung übertragen: Ensembleszenen, in denen sozusagen reihum gesprochen wird, wie die sechs Varianten der Erzählung von der Heimfahrt nach der Haftentlassung, wechseln sich mit Solos ab, die einer der Performer:innen Raum und Fokus geben, sie also metaphorisch in die Mitte treten lassen. Die Performer:innen präsentieren jeweils im Laufe der Aufführung mehrere Soloszenen mit Erzählungen, Erlebnissen, Liedern oder Tanznummern und werden dabei vom Rest des Ensembles unterstützt, sei es durch das Agieren als *supporting characters*, durch Mittanzen, Mitsingen oder durch Fokus-geben. Auf die Solos folgt (meist) ein fließender Übergang in die nächste Ensembleszene, aus der sich schließlich wiederum ein Solo, Duo oder Trio entfaltet.

Vielstimmigkeit als Erzählverfahren, Produkt kollaborativer Prozesse und Ideal

Der russische Literaturtheoretiker Michael Bachtin geht in seiner Vielstimmigkeits-Konzeption aus den 1920er Jahren von Dostojewskis Romanen aus und beschreibt, dass diese so wirkten, als seien sie von einer Vielzahl unterschiedlicher Autor:innen und nicht von einer einzelnen Person geschrieben.[30] Er entwickelt Vielstimmigkeit als narratologischen Gegenentwurf zum auktorialen Erzählmodell: Hier wird Vielstimmigkeit als Verfahren der offenen, uneinheitlichen, heterogenen Form der glatten, einheitlichen Erzählweise von Romanen der geschlossenen Form gegenübergestellt.[31] Bachtins Vielstimmigkeit wird jedoch von einer einzelnen Autor:in – beispielsweise Dostojewski – erarbeitet. Er beschreibt hier also letzten Endes einen ästhetischen Effekt; womit sich seine theoretische Konzeption als erstaunlich anschlussfähig an Arias' Selbstbeschreibung ihrer Arbeitsweise erweist: „Perhaps I

29 Arias, *LOS DIAS AFUERA Backstage*, 03:35–03:57.

30 Vgl. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 9. Polyphonie ist dabei nicht mit Dialogizität, nach Bachtin einer grundlegenden Eigenschaft jedes Textes und jeder Erzählstimme zu verwechseln: Mit Dialogizität beschreibt Bachtin, dass sprachliche Äußerungen grundsätzlich und jede (Einzel)stimme in sich bereits mehrstimmig sind, da in ihr immer auch andere Stimmen mitschwingen. Polyphonie entsteht jedoch erst im Zusammenwirken mehrerer – in sich bereits mehrstimmiger – Stimmen und lässt sich nach Bachtin als Erzählverfahren beschreiben, dass auf eine dominante Perspektive verzichtet – oder diese zumindest weitestmöglich zurücknimmt, vgl. dazu z.B. Stefanie Roggenbruck: *Narrative Polyphonie. Formen von Mehrstimmigkeit in deutschsprachigen und anglo-amerikanischen Erzähltexten*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, besonders 14–17. https://doi.org/10.1515/9783110668810

31 Vgl. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 18-23. Klar herausgearbeitet findet sich diese Gegenüberstellung in Clifford, *The Predicament of Culture*, 46–47.

myself was the one who created the illusion that these works aren't literature but pieces of life. But I'm sorry to break the spell: every word has been written and rewritten for hours."[32]

Der Historiker James Clifford entwickelt seine Konzeption von Vielstimmigkeit unter Rückbezug auf Bachtin und in Reaktion auf die ethnografische Repräsentationskrise der 1980er Jahre, als die *weiße,* europäische Wissenschaftskonzeption innerhalb des Fachs in die Kritik geriet. Die entscheidende Verschiebung gegenüber Bachtin ist dabei, dass Vielstimmigkeit bei Clifford durch kollaborative Autor:innenschaft entsteht. Dabei geht es insbesondere um den Status indigener Expert:innen, die statt wie bisher als namenlose Quellen ‚benutzt' zu werden, als Ko-Autor:innen anerkannt und genannt werden sollen. Zudem sollen keine homogenisierenden Zitierstrategien wie beispielsweise indirekte Zitate eingesetzt werden, sondern alle Stimmen möglichst direkt und umfangreich wiedergegeben werden.[33] Vielstimmigkeit lässt sich also als eine (text)dramaturgische Strategie der Öffnung beschreiben; Clifford spricht von einer „renewed sympathy [with] compendiums of vernacular texts"[34]. Gleichzeitig warnt er, dass Verfahren der vielstimmigen Montage und Anordnung wieder in eine Affirmation individueller Autor:innenschaft umschlagen können: „confirming the final vituoso orchestration by a single author of all the discourses in his or her text"[35]. Dies ist letztlich, was Arias tut, wenn sie ihre Überarbeitung als Legitimation nimmt, um als alleinige Autorin zu fungieren; jedoch verschwinden ihre Kollaborateur:innen nicht im Text, sondern eignen sich auf der Bühne ihre jeweiligen Stimmen performativ wieder an und unterlaufen in ihrem Auftreten Arias' Anspruch auf die Autor:innenschaft.

Ähnliche Konzeptionen von Vielstimmigkeit wie bei Clifford wurden vereinzelt auch bereits in theaterwissenschaftlichen Kontexten vertreten:[36] Das Konzept findet sich in der Forschung zu theaterpädagogischen Arbeitsweisen bzw. „applied theatre as research"[37] und Miriam Dreysse verwendet den Begriff in zwei Aufsätzen zu multipler Autor:innenschaft, wobei der zweite in einem Sammelband zu „[p]rozessual erzeugte[n] Texte[n] im Gegenwartstheater"[38] erschienen ist. Und schließlich erklärt She She Pop-Mit-

32 Arias, „Ein Theater des Lebens".

33 Vgl. Clifford, *The Predicament of Culture*, 47–51.

34 Clifford, *The Predicament of Culture*, 54.

35 Clifford, *The Predicament of Culture*, 50.

36 Daneben gibt es in der Theaterwissenschaft noch einen zweiten medienspezifischen Konzeptionsstrang des Vielstimmigen, nämlich die Vielstimmigkeit der Theatermittel als Strategie der Enthierarchisierung der theatralen Zeichensysteme wie sie zuletzt David Roesner unter Rekurs auf Hans-Thies Lehmann und Andrzej Wirth (weiter)entwickelte. Vgl. David Roesner: *Musicality in Theatre. Music As Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, London: Ashgate, 2014, 213–219. https://doi.org/10.4324/9781315597003

37 Vgl. Sally Mackey: „Applied theatre and practice as research. Polyphonic conversations", in: *Ride. The Journal of Applied Theatre and Performance*, 21 (2016), 4, 478–491. http://dx.doi.org/10.1080/13569783.2016.1220250

38 Miriam Dreysse: „Multiple Autorschaften", in: *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, hg. v. Annemarie Matzke/Christel Weiler/Isa Wortelkamp, Berlin/Köln: Alexander, 2012, 91–

glied Lisa Lucassen zur Arbeitsweise ihres Perfomance-Kollektivs, die ich als differenzierte, kollektive Selbstreflexion von (Lebens-)Themen beschreiben möchte, dass dabei „die individuellen Stimmen idealerweise in einem polyphonen Gefüge zu hören sind“[39].

Dramaturgische Strategien zur Förderung von Vielstimmigkeit

Wenn man nun Vielstimmigkeit mit She She Pop als Ideal, mit Bachtin als Form, in der verschiedene Stimmen direkt zu den Rezipient:innen zu sprechen scheinen und mit Clifford als Offenlegung kollaborativer Prozesse versteht, bleibt die Frage, was in der dramaturgischen Praxis getan werden kann, um Vielstimmigkeit zu generieren. Abschließend möchte ich anhand der Produktion *Los días afuera* drei Strategien dafür diskutieren, nämlich (1) polyphones Casting, (2) Rückgriff auf die biografischen wie künstlerischen Hintergründe und Vorerfahrungen der Beteiligten, (3) eklektizistisches *Editing*, das ästhetische Heterogenität gleichermaßen zulässt wie hervorbringt.

(1) Polyphones Casting wird bei *Las días afuera* – wie bei She She Pop – auf einer ‚Mikroebene‘ realisiert, denn die Performer:innen sind eine auf den ersten Blick vergleichsweise homogene Gruppe wegen Betrugs- und Drogendelikten verurteilter FLINTA. Jedoch kann dies im Falle marginalisierter Gruppen wie dieser auch eine Chance sein, um Vorurteile und Stereotypisierungen, durch ‚Mikropolyphonie‘, also in der Entfaltung einer Vielfalt nah beieinander liegender Stimmen, aufzubrechen. (2) Die Hintergründe und Vorerfahrungen der Performer:innen fließen nicht nur autobiografisch, sondern auch musikalisch und tänzerisch mit ein, z.B. waren einzelne Performer:innen in Cumbia- und Rockbands oder in der *ballroom*-Szene aktiv – nun singen, spielen und *voguen* sie auf der Bühne. (3) Ekklektizistisches *Editing* und ästhetische Heterogenität schließlich werden vor allem in der musikalischen Gestaltung realisiert. Arias sagt dazu: „The fact that the music is so heterogeneous – it is kind of a potpourri of cumbia, pop, rock, of whatever – is because this is the music they like. We didn’t want to impose the kind of music we like“[40].

118 und dies.: „‚Wo soll den jetzt der Text herkommen?‘ Zur Auflösung von individueller Autorschaft im zeitgenössischen Theater“, in: *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*, hg. v. Karin Nissen-Rizvani/Martin Jörg Schäfer, Berlin: Theater der Zeit, 2020, 180–196. https://doi.org/10.35287/9783957493033 (vgl. auch Anm. 6). Dreysse bezieht sich allerdings nicht auf Bachtin oder Clifford.

39 Lisa Lucassen: „Wir sind einige von euch. She She Pop und ihr Publikum“, in: *Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, hg. v. Johannes Birgfeld, Berlin: Alexander, 2018, 7–32, hier 7.

40 Arias bezieht sich hier auf den Film *Reas*, doch trifft dies gleichermaßen auf die Inszenierung zu, die die Filmmusik teilweise übernimmt, vgl. Teddy Award: „Interview with Lola Arias, director of ‚REAS‘“, in: *YouTube*, 18.2.2024, 18:20 min, 09:28–09:47, https://www.youtube.com/watch?v=p7Vx7qnbotw (30.4.2025).

Fazit

In der Diskussion über unsere Beispiele fiel uns mehr und mehr eine Verschränkung von Prozessualität und Vielstimmigkeit auf: Lola Arias' vielstimmige Produktion *Los días afuera* ist in einem langen Arbeits-Prozess entstanden, während in Yolanda Morales' prozessualer Tanzperformance *The Garden of Falling Sands* auch eine Vielstimmigkeit beobachtet werden kann. Sie entsteht durch die Art und Weise, wie die jeweiligen individuellen Tanzsozialisationen und -biografien in der Aufführung der gemeinsam eingeübten, anfangs allen Performer:innen gleichermaßen unbekannten *Cumbia Columbiana* sichtbar werden. Zufall oder Ergebnis kognitiver Verzerrung? Für uns war dies auch ein erstes Indiz dafür, dass offene Dramaturgien stets im Plural gedacht werden müssen.

Öffnungs-Prozessen in der Theaterarbeit kommt in den letzten Jahren aus künstlerischer, kuratorischer und förderstrategischer Sicht neue Aufmerksamkeit zu. Damit stellt sich die methodische Frage, wie ein passendes Instrumentarium beschaffen sein müsste, das im Sinne einer theaterwissenschaftlichen Analyse solche Prozessualität(en) fachspezifisch fassen könnte. Wie könnten bestehende Ansätze zu Analysen ineinander verschränkter multipler Arbeitsvorgänge, zu Auseinandersetzungen mit der künstlerischen Forschung und zu Untersuchungen der sozio-politischen Kontexte verknüpft werden, um dramaturgische Prozesse der Öffnung herauszuarbeiten? Und welche dramaturgischen Prozesse der Öffnung neben Vielstimmigkeit und Dekonstruktion – mit Unbestimmtheit als (Zwischen-)Ergebnis im Sinne Daniel Rademachers[41] – müssten ergänzt werden, um den Begriff der offenen Dramaturgie im zeitgenössischen Sinne aufzufächern?

41 Vgl. Rademacher, „Unbestimmtheit üben", 2022.