

TogetherText

Prozessual erzeugte Texte
im Gegenwartstheater

Karin Nissen-Rizvani
und Martin Jörg Schäfer (Hg.)

Theater der Zeit

TogetherText

Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater

Herausgegeben von Karin Nissen-Rizvani und Martin Jörg Schäfer

Recherchen 155

© 2020 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit

Verlagsleiter Harald Müller

Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany

www.theaterderzeit.de



Gestaltung: Agnes Wartner

Printed in Germany

ISBN 978-3-95749-303-3 (Paperback)

ISBN 978-3-95749-323-1 (ePDF)

ISBN 978-3-95749-324-8 (EPUB)

Recherchen 155

TogetherText

Prozessual erzeugte Texte im
Gegenwartstheater

**Herausgegeben von Karin
Nissen-Rizvani und Martin Jörg
Schäfer**

Theater der Zeit

Inhalt

Karin Nissen-Rizvani, Martin Jörg Schäfer
TogetherText: Eine Einführung

I. Institutionelle Einflüsse und theatergeschichtliche Perspektiven auf Prozesse der Texterzeugung

Christina Zintl

Die Erweiterung des Autor*innenbegriffs beim Stückemarkt des Theatertreffens

Openword.doc: *TogetherText* und die Institution

Anne Rietschel im Gespräch mit Marc Schäfers, Gernot Grünewald, Irina Szodruch, Maria Nübling, Sonja Laaser, Bernd Isele und Pina Bergemann

Stefan Tigges

Stückentwicklungen

Szenische Diskurspotentiale und dramaturgische Transformationen

Nikolaus Müller-Schöll

Skript-basiertes Theater

II. Texte aus Probenprozessen I: Verschobene Autor*innenschaft

Antje Pfundtner in Gesellschaft (APiG)

Sprache, um die Lücke zu schließen? Oder um Räume zu öffnen?

Julia Prager

Theater der Anderssprachigkeit

Kooperative und prozessuale Verfahren der szenischen Sprechtexterzeugung bei *Common Ground* (Yael Ronen und Ensemble)

Katrin Trüstedt

Externalization On Stage

The Exil Ensemble's *Hamletmaschine*

Martin Jörg Schäfer

Autorität, Übertitel und Hautfarbe in Milo Raus *Five Easy Pieces*

III. Texte aus Probenprozessen II: Pluralisierung von Autor*innenschaft

Miriam Dreysse

»Wo soll denn jetzt der Text herkommen?«

Zur Auflösung von individueller Autorschaft im zeitgenössischen Theater

Kai van Eikels

Die Verlängerten

Sozialisierung von Autorschaft im Theater

Anja Kerschewicz, Eva Kessler

Kollektive Autor*innenschaft in der Praxis von Frauen und Fiktion

IV. Texte aus Probenprozessen III: Live- Texterzeugungen in Performances und Aufführungen

Monika Gintersdorfer

Aktive Sprache auf der Bühne - Formulieren und Denken im Moment

Live-Übertragung auf der Bühne erschafft einen neuen
Performertypus

Daniel Ladnar, Esther Pilkington (random people)

Die Kunst der Instruktion

Anna Häusler, Tanja Prokić

Safety Instructions: Skripte für den Ernstfall

Zu SIGNAs Performance-Installationen

Sybille Meier

Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Einsichten in die SIGNA-Performance

Karin Nissen-Rizvani

Social Fiction. Prozessuale Texterzeugung in SIGNAs

Das halbe Leid

Ein Vorschlag zur Analyse zeitgenössischer
Theaterereignisse

Autor*innen

Karin Nissen-Rizvani, Martin Jörg Schäfer

TogetherText: Eine Einführung

I. Einstieg

Was im 21. Jahrhundert nicht nur im deutschsprachigen Raum für die szenischen Künste insgesamt gilt, gilt auch für ihre Sprechtexte und schriftlichen Anteile: Diese entstehen in Prozessen zwischen mehreren Beteiligten, z. B. werden sie in einem Team von Kunstschaaffenden hervorgebracht oder in dessen Öffnung zu nichtprofessionellen Beteiligten oder auch bei jeder Performance anders unter Mitwirkung des Publikums.¹ Solch höchst unterschiedliche Textphänomene verbindet, dass sie meist kein Eigenleben abseits ihres szenischen Kontexts führen und dieses oft auch nicht durch eine nachträgliche Publikation erhalten. Sie liegen nicht zu Beginn der Konzeption oder der Proben als ein zusammenhängendes Material oder eine Textvorlage vor, die dann nur noch bearbeitet und transformiert werden müsste. Vielmehr werden sie von den manchmal sozial heterogenen und oft mehrsprachigen Beteiligten gemeinsam in Proben entwickelt oder aus Recherchen zusammengestellt - mal mehr, mal weniger hierarchisch; mal kollaborativ, vielleicht sogar kollektiv, oft durchaus agonial; mal analog, mal digital unter Verwendung computerisierter Textgeneratoren; mal im Zentrum der

betreffenden Produktion, mal als eher randständiges Element z. B. neben sozialer Interaktion oder in einer choreographischen Arbeit. Dieser Vielzahl von höchst unterschiedlichen Texten, die von ihren Entstehungsprozessen meist ebenso wenig zu trennen sind wie von ihren szenischen Kontexten, ist der vorliegende Band gewidmet.

Die Anliegen, die wir mit diesem Band assoziieren, verbinden sich im anglophonen Neologismus *TogetherText*: Aufgerufen sind so Texte, denen das Verwobene, Vielteilige und Vielstimmige der eigenen Textur bereits durch ihre institutionelle Rahmung in der gegenwärtigen Theaterlandschaft und die Prozesse ihrer Hervorbringung eingeschrieben ist.² Die Anglophonie des Namens *TogetherText* betont die Transnationalität eines Anliegen, das sowohl den Alltag in internationalen Großproduktionen der szenischen Künste betrifft wie auch den Alltag der Zusammenarbeit von Künstler*innen, die es teilweise nicht freiwillig an Orte verschlagen hat, an dem nicht alle einer der vorherrschenden Sprachen mächtig sind. Allerdings lässt die Anglophonie den Namen *TogetherText* auch wie einen Marketinggimmick erscheinen. Eines solchen bedarf es vielleicht, wenn, wie hier, Aufmerksamkeit auf ein noch wenig beachtetes Forschungsfeld gelenkt werden soll. Das grammatisch Inkorrekte verweist jedoch gleichzeitig auf das notwendig Holprige und Hybride einer sprachlichen Verständigung, die zwar auf eine gemeinsame *lingua franca* angewiesen ist, die alle anders benutzen - und dann eben die gemeinsame Sprache nicht nach vorgegebenen Mustern hervorbringen, sondern diese verschieben und so auch die Vorstellung von einer inneren Einheit der Sprachen (und der Kulturen) untergraben: *TogetherText* in diesem Sinne betont die Notwendigkeit des Übersetzens; sei es durch Vernetzung des vorher Getrennten, sei es

durch das Hervorbringen harter Brüche.³ Während die Übersetzungs- und Übersetzbarkeitsmetapher für das Herangehen an die szenischen Künste der Gegenwart und ihre Ästhetiken bereits gängig ist,⁴ gilt es, sie auch für das Herangehen an deren sprachliche Prozesse neu zu bestimmen.

Durch das Adverb *together* ruft der Name die Verbundenheit eines gemeinsamen Texts auf und mag so vorschnell Harmonie suggerieren. *TogetherText* trennt allerdings diese Verbundenheit durch die wortinterne Großschreibung von *Text*, was sowohl räumlich als auch temporal konnotiert ist: Der *Text* entsteht aus dem *Together*; zugleich erscheinen *Text* und *Together* - eben gleichzeitig. Die interne Unterbrechung mag sogar den Blick auf die weiteren Partikel schärfen: *To get her Text*. Ununterscheidbar wird in dieser Infinitivkonstruktion, ob sie* ihren je eigenen Text bekommt (im Sinne von »to get her way«) oder jemand anderes diesen Text von ihr* bekommt (im Sinne von »to get her number«) oder ob jemand weiteres sie* mit dem Text versorgt, den sie* vielleicht benötigt oder der ihr vielleicht sogar zusteht (im Sinne von »to get her some water«). In dieser mehrfachen Lesbarkeit ist der *TogetherText* einer, den es erst herzustellen gilt und der, während er an die ihn hervorbringenden Instanzen gebunden ist, auch anderen gehören, ihnen entwendet, zgedacht oder dargeboten sein mag.⁵

Seit längerem werden diese Texte breit wahrgenommen, allerspätestens seit Helgard Haug und Daniel Wetzel für die Gruppe Rimini Protokoll 2007 für *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*, eine Collage aus Selbstportraits und Interviewtexten rund um eben Karl Marxens *Das Kapital*, den Mülheimer Dramatikerpreis erhalten.⁶ Ebenfalls 2007 produziert das erste Mal im

deutschsprachigen Raum die Gruppe SIGNA am Schauspiel Köln eine ihrer immersiven Shows, in denen, bis zur Eskalation, durch Gespräche von Publikum und Performer*innen interagiert wird. *Die Erscheinungen der Martha Rubin* wird zum Theatertreffen eingeladen.⁷ Bei aller Bekanntheit werden die Texte, die in diesen Arbeiten gesprochen werden, in ihrer jeweiligen Spezifik kaum zur Kenntnis genommen. Oft werden sie als (im positiven oder negativen Sinne) »postliterarische«⁸ Zutaten zu einer an performativen Formen orientierten szenischen Kunst angesehen, deren eigentliche Qualitäten anderswo liegen sollen als in denen eines in der Tradition des Sprechtheaters des 19. Jahrhunderts stehenden Theaters.⁹ Die Aufregung über die Preisverleihung an die Rimini Protokoll-Produktion etwa rührt daher, dass ihr eben kein Dramentext zugrunde liegt. Die Collage aus Texten von Beteiligten aus Nichttheaterkontexten, in denen diese aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen das *opus magnum* von Marx perspektivieren, scheint auf der Bühne an die entsprechenden Personen gebunden, die einen autobiographischen Pakt mit dem Publikum eingehen und als sogenannte »Expert*innen des Alltags«¹⁰ auftreten. In Buchform auf Deutsch publiziert sind die sprachlichen Anteile der Produktion bis heute jedenfalls nicht; Texte aus den Produktionen Rimini Protokolls erscheinen fast immer im Zusammenhang mit anderen Aufführungsmaterialien und Auszügen aus den Skripten der hergestellten sozialen Situationen.¹¹

Unverständnis, Abwehr oder schlicht Abneigung und Desinteresse gegenüber diesen derzeit so zahlreich auftauchenden Texten gibt es zuhauf.¹² Gegen die Klage über eine Krise der Gattung Dramentext sind die im vorliegenden Band versammelten Beiträge an einer Beleuchtung der Phänomene dieser neuen Textformen

interessiert, die sie überhaupt erst konturieren und diskutierbar machen. Nur wenige sprechen bisher wie z. B. Veit Sprenger (von Showcase Beat Le Mot) emphatisch von »neuen, glorreichen Zeiten« des Textes und des Sprechens in den szenischen Künsten: »Seit der Jahrtausendwende erlebt das Sprech- und Performancetheater einen ungebrochenen Boom. Es entwickelt zeitgenössische Formen des Erzählens und Verhandeln [...] die bestehende Autoritätsverhältnisse zugunsten neuer Allianzen auf den Kopf stell[en].«¹³

Widerspiel und Ineinander von Skript und festem Text auf der einen Seite und Extemporieren, Stegreifspiel, Improvisation auf der anderen durchziehen zumindest die europäische Geschichte von Sprache und Text in den szenischen Künsten. Die Texte aus dem 21. Jahrhundert, um die es in diesem Band geht, stammen historisch in der Tat eher aus Ästhetiken und Produktionsweisen, die um die Jahrtausendwende von einflussreicher Theoriebildung zunächst als »postdramatisch«, »performativ« oder »relational« beschrieben und später von der Forschung manchmal auch (holzschnittartig) so kategorisiert wurden.¹⁴ Weil diese Beschreibungen und Kategorisierungen sich explizit in Differenz zu einem am (literarischen) Text orientierten Theater situieren, droht in Vergessenheit zu geraten, welches breite Spektrum auch *sprachlicher* Äußerungsweisen und Inhalte hier vorliegt: Dieses reicht von der Betonung des Alltagsberichts bei den nichtprofessionellen Darsteller*innen Rimini Protokolls über die gleichzeitig minimalistische wie verdichtete Poesie von etwa Forced Entertainment bis hin zu zahlreichen anderen Formen und Funktionen, die Sprache und Texte abseits einer literarischen Vorlage in den szenischen Künsten des 21. Jahrhunderts einnehmen. Jener ungestillte »Sprachhunger[]«¹⁵, den Kathrin Röggla 2020 für die

Vielfalt der aktuellsten Gegenwartsdramatik in Anspruch nimmt, lässt sich immer wieder auch in diesen prozessual und zu mehreren generierten Texten finden. Um ihnen Gewicht zu verleihen, müssen erst recht nicht von Autor*innen (innerhalb oder außerhalb des Theaterapparats) produzierte Stücke gegen Texte aus gemeinschaftlichen, in performativen Formen vollzogenen Projektentwicklungen ausgespielt werden. Häufig genug implizieren solche Gegenüberstellungen ästhetischer Formen auch Zuordnungen zu Institutionen und Geldtöpfen beziehungsweise die Ausgrenzungen aus ihnen – wie in der vielbeschworenen Unterscheidung von Stadttheater und Freier Szene.¹⁶

Sehr wohl gilt es aber zu bedenken, dass es für die unter der Rubrik *TogetherText* zusammengebrachten sprachlichen Elemente der szenischen Künste häufig noch keine gängigen und keine guten Kategorien gibt. In noch viel stärkerem Ausmaß als für die neuere Dramatik trifft für diese prozessual und zu mehreren generierten Texte dann dasjenige zu, was Theater- und Literaturwissenschaft bereits seit längerem für die »nicht mehr dramatische[n] Theatertext[e]«¹⁷ im Stile der sogenannten Textflächen Elfriede Jelineks oder der sprachlichen Materialbrüche Heiner Müllers konstatiert haben: dass hier nämlich, so Hans-Peter Bayerdörfer, »jene Nahtstelle, welche in der europäischen Entwicklung der Kunstform vom Drama eingenommen wurde, neu zu vermessen«¹⁸ sei. Den Einstieg in eine solche Neuvermessung hat sich der vorliegende Band für diese Texte, die noch einmal anders einzuordnen wären als die inzwischen etablierte Nichtdramatik, vorgenommen. Anstelle eines Überblicks über die Beiträge werden die von ihnen aufgeworfenen Aspekte dort in den folgenden Aufriss eingebracht, wo sie im übergreifenden Zusammenhang ihren Ort haben.

II. Zum Status von Texten und Sprechakten

Eine solche Neuvermessung kann sich, wie das Beispiel von Rimini Protokoll zeigt, nicht auf die aus ihrem szenischen Kontext gelösten Sprechtexte beziehen. Was seit Aristoteles für das Drama gerne behauptet wird – dass es nämlich auf seine Aufführung im Theater nicht notwendig ankomme¹⁹ – gilt für diese Texte per definitionem nicht. Nur im Wechselverhältnis mit den anderen szenischen Elementen, mit denen diese sprachlichen Elemente gemeinsam entwickelt worden sind, erlangen sie die ihnen eigene Spezifik, Ereignishaftigkeit und Dynamik im gesamten »Performance Text«²⁰ der jeweiligen Produktion. Zur Bestimmung dieses Wechselverhältnisses bedarf es dann weniger übergreifender theoretischer Modelle als vielmehr solcher, die das jeweils interne Verhältnis der Aktant*innen, Medien, Materialien und Künste bestimmen können: sei es die für jede Produktion spezifische Verflechtung von materiell-sinnlichen und sinnhaften Aspekten, sei es die jeweilige Verkettung menschlicher wie auch nichtmenschlicher Aktant*innen oder sei es die jeweilige Verortung im »Theater als Dispositiv«, das die ihm eigenen Hervorbringungen vor und hinter der Bühne generiert und konturiert.²¹

Mit vielleicht guten Gründen tun sich also Theater- und Literaturwissenschaften mit diesen Texten oft schwer – auch jenseits der oberflächlichen Berührungspunkte:²² Die Literaturwissenschaften haben zu diesen Texten oft wenig Zugang. Meist tauchen sie aufgrund ihrer so dezidiert zur Schau gestellten Nichtliterarizität gar nicht erst im Aufmerksamkeitsbereich auf; manchmal, weil sie nicht als geschriebener Text vorliegen oder weil sie sich gar nicht in einem solchen dokumentieren lassen. Umgekehrt genießt

in den Theaterwissenschaften ein Fokus auf den Sprechtext wegen der wirkmächtigen Wiederaufnahme der aristotelischen Setzung im europäischen Theater der Frühen Neuzeit keinen guten Ruf. Zu sehr steht der Verdacht im Raum, man wolle die Plurimedialität der szenischen Künste von Sprache und Text her betrachten statt aus ihrer Vernetzung und Eigenlogik (wie zuletzt noch hinterrücks in den semiotischen Ansätzen der Achtziger geschehen, die die Metapher vom Text auf die anderen Medien ausweiteten). Jedoch sind es auch sprachliche Texte ebenso wie Szenographie, Licht, Sound, Körper, Bewegung und mehr Elemente, deren Spezifik es genauer zu betrachten gilt – insbesondere, wenn die alte Konventionen verschiebenden Formen so gehäuft auftreten wie ungefähr seit Beginn des 21. Jahrhunderts.

Demgegenüber ist es das Vorhaben der an diesem Band beteiligten Autor*innen aus Kunst, Dramaturgie und Akademie, sich mit dem Begriff *TogetherText* den im Gegenwartstheater auftauchenden vielfältigen sprachlichen Phänomenen, die in Entwicklungsprozessen entstehen, anzunähern, verschiedene künstlerische Positionen zu markieren, entsprechende Verfahren zu identifizieren und zu analysieren – sowie im Falle der akademischen Beiträge zu beginnen, das eigene wissenschaftliche Instrumentarium für diese Analyse zu reflektieren.

Die gegen die Vorherrschaft eines am Drama orientierten Theaterverständnisses gerichtete Theoriebildung der Jahrtausendwende ist für die Verortung dessen, was mit diesen Texten auf der Bühne jeweils passiert, durchaus hilfreich: Hans-Thies Lehmann betont am Sprechtext in jedwedem Theaterzusammenhang seinen Status als »Material«²³, das im Austausch oder im Konflikt mit den anderen Materialien, Medien und Zeichen

Verwendung findet. Teils sieht er den Sprechtext als Fremdkörper und »Störung«²⁴ ins Feld geführt, der quer zu den anderen Materialien, Medien und Zeichen steht, teils als »Ausstellungsobjekt«²⁵, das die innersprachliche Dynamik exponiert, oder als »Ereignis«²⁶ des Sprechens als solches, in dem die Sprache sich vom Subjekt ablöse. Dieses sind immer noch die ästhetischen Verfahren, derer die neuen Texte sich oft bedienen. Manchmal explizit ausgeklammert findet sich so jedoch die semantische Dimension der Sprache, um die Eigendynamik ihrer ästhetischen Dimension, wie z. B. der Stimmlichkeit, zu betonen.²⁷

Hingegen finden sich in Ansätzen aus der relationalen Ästhetik, die eher aus einer performativen Erweiterung der bildenden Kunst stammen, Texte und Sprechakte nicht eigenständig thematisiert. Hier gehört das Miteinandersprechen zur sozialen Interaktion, um die es diesen Ästhetiken zu tun ist und unter denen Sprachlichkeit und Textualität subsumiert werden. Dabei läuft eine Bezugnahme auf den semantischen Gehalt implizit mit: die informative und soziale Dimension von Sprache. Und tatsächlich scheint in der forcierten Mündlichkeit und Alltagssprachlichkeit vieler in Gruppen mit Laien entwickelten Texte die Sprache alles andere als vor allem Material oder ein ästhetisierter Fremdkörper zu sein. Begriffe, die entwickelt worden sind, um die ästhetische Dimension von nicht mehr in der Gattungstradition des Dramas aufgehenden Texten und Sprechakten zu beschreiben, müssen hier entsprechend verschoben werden: Die »Texttheatralität«²⁸ von nichtdramatischen Theatertexten bezöge sich dann nicht mehr auf deren performative Eigendynamik und szenisches Potential, sondern auch auf die Art, wie diese Texte umgekehrt in einen szenischen Kontext eingelassen sind.

Auf dem »Schauplatz der Sprache«²⁹ im Theater mag auch ein konventioneller dramatischer Text in vielfältigen ästhetisierten Formen erscheinen können. Gleichzeitig betritt die Sprache auch einen Schauplatz, auf dem verschiedene Formen gezeigt werden, in denen sie jenseits von Ästhetisierung Verwendung findet und mit den anderen Materialien, Medien und Zeichen des Theaters in Interaktion tritt. Von sprechenden Laien zu sprechenden Performer*innen ohne spezifische Schauspielausbildung zu professionellen Schauspieler*innen, die ihre Stimme vielfältigen Ästhetiken und Inhalten zur Verfügung stellen, gilt es die zahlreichen Einsatzpunkte von Text im Gegenwartstheater ebenso zu markieren wie die zahlreichen Texte, die dabei zu hören sind – meist ohne (nach)gelesen werden zu können.

Dass diese Texte nur selten publiziert werden oder überhaupt publizierbar sind, hat nicht notwendig etwas mit ihrer spezifischen Mündlichkeit zu tun. Häufig genug sind diese Texte intern schriftlich niedergelegt, manchmal mit großer und technisch reproduzierbarer und manchmal mit weniger großer, zu Variationen bei der Aufführung einladender Genauigkeit. Die mündliche Improvisation von Text gehört oft zur spezifischen Programmatik, wie es auf so gänzlich unterschiedliche Weisen in diesem Band von Monika Gintersdorfer für Gintersdorfer/Klassen und La Fleur und von Sibylle Meier für SIGNA beschrieben wird. Eine solche Mündlichkeit grenzt sich manchmal sehr explizit von Verschriftlichung ab; die Aushandlung des jeweiligen Verhältnisses prägt aber zahlreiche *TogetherTexte*: Die Distanzierung, die einem Verschriftlichen innewohnt (ob dies nun in einem gemeinsamen Probenraum geschieht oder außerhalb von jenem), fällt in diesen mal größer, mal kleiner aus. Die Mündlichkeit zumindest des europäischen Theaters

insgesamt ist historisch eng mit der Schriftlichkeit verbunden.³⁰ Wenn in den prozessual entstandenen Texten im Gegenwartstheater oft die Dimension der Mündlichkeit betont (und nicht selten mit dem Einsatz technischer Medien kombiniert) wird, dann ist diese immer im Austausch mit einer Schriftkultur und deren aktuellen Formen zu denken (die sie in ihrer Transformation durch die sozialen Medien angenommen hat). Der Beitrag von Nikolaus Müller-Schöll in diesem Band schlägt vor, Theaterproduktionen von ihrem jeweiligen Skript her zu denken. Sprechtexte in jedweder Form wären dann innerhalb dieses Skripts in ihrem Verhältnis zum Einsatz der anderen Materialien, Medien und Zeichen zu verorten. Für die *TogetherTexte*, um die es hier im Genaueren zu tun ist, heißt dies: Bereits im Wechselverhältnis mit den anderen szenischen Elementen, aber auch zwischen den verschiedenen Instanzen, aus deren Wechselverhältnis der Text prozessual entsteht, ist deren Verortung zu suchen. Dies betrifft sowohl die jeweilige Entwicklung wie auch den jeweiligen szenischen Zusammenhang bei einer Aufführung und oft genug auch das Zusammenfallen beider Dimensionen.

III. Zum Status von Autor*innenschaft

Dass seit mindestens 20 Jahren in den szenischen Künsten Produktionen exponentiell zugenommen haben, in denen die Texterzeugung nicht vor Beginn der Produktion, sondern entweder erst während des Probenprozesses (mit der Premiere) oder sogar durch die Öffnung zum Publikum hin erst im Aufführungsereignis selbst abgeschlossen wird, hängt mit verschiedenen Merkmalen aktueller

künstlerischer Praxis zusammen, die keinesfalls über einen Kamm zu scheren sind: z. B. mit der (nicht mehr nur literaturtheoretischen, sondern auch praktischen) *Neujustierung des Verständnisses von Autor*innenschaft*, dem Bedürfnis, *traditionelle Hierarchien in der Theaterarbeit aufzulösen*, einem *fluideren Sprachverständnis* und einem erweiterten *Begriff des Sozialen*. Auf diese heterogenen Entwicklungen, die jeweils in größeren kulturellen Kontexten stehen, werden die folgenden Beiträge immer wieder Bezug nehmen, aber keine übergreifenden Erklärungsmuster anbieten. Vielmehr geht es um vielfältig perspektivierte Annäherungen anhand der jeweiligen Befunde. Gesagt sei aber doch, dass es sich bei der Offenheit des ästhetischen Prozesses im Gegenwartstheater (der formal an die künstlerischen Avantgarden und Neoavantgarden des 20. Jahrhunderts anschließt) auch um die Folge einer Öffnung des Blicks für heterogene gesellschaftliche Blickwinkel und Wirklichkeiten handelt. Mit dem Ende der Nachkriegszeit ab den Neunzigern, den von Globalisierung und Digitalisierungen entfachten Dynamiken wie z. B. der Verstärkung von Migrationsbewegungen und ihrer Wahrnehmung werden die in den szenischen Künsten vertretenen Perspektiven deutlich vielfältiger, intra- und transkultureller, transnationaler und polysexueller. An einem langjährigen Projekt wie dem der transnationalen Hamburger Gruppe Hajusom wird deutlich, wie wenig soziale Intervention und künstlerischer Anspruch einander ausschließen müssen.³¹ Ein Begriff wie »postmigrantisches Theater« weist darauf hin, dass die scheinbar neuen Perspektiven oftmals Zustände reflektieren, die in der Welt außerhalb der Theater schon lange gang und gäbe sind – nur noch nicht notwendig bei den szenischen Künsten und den von ihnen angesprochenen Gesellschaftssegmenten

angekommen.³² Die Beiträge von Julia Prager und Katrin Trüstedt in diesem Band beleuchten die *TogetherText*-Dimension einiger der prominenten Arbeiten, die am Maxim Gorki Theater entstanden sind, das sich dieser Öffnung für den Normalzustand des Postmigrantischen und anderer oft immer noch marginalisierter Positionen so nachdrücklich verschrieben hat.

Kaum möglich scheint es, einheitliche Perspektiven auf eine sich nicht nur durch das Internet schnell verändernde Welt einzufordern. Die Zukunft bleibt – bestenfalls – offen. Die szenischen Künste öffnen sich und ihre Formen entsprechend, zumindest teilweise. Die *TogetherTexte*, um die es in diesem Band geht, stehen im Zeichen dieser Transformation. Der Beitrag von Stefan Tigges verweist auf die internationale Vorgeschichte gegenwärtiger Textentwicklungen seit den Sechzigern sowie ihre Weiterführung in der deutschsprachigen Freien Szene und auch im Stadttheater. Der Beitrag von Daniel Ladnar und Esther Pilkington rekonstruiert aus der Performance Art und ihren historischen Kontexten eine kleine Geschichte der Instruktionkunst, in der sprachliche Anweisungen szenisches Handeln des zum Kollaborateur gemachten Publikums generieren. Seit den Achtzigern touren im Zuge der Internationalisierung der Freien Szene und der Etablierung von Festivalstrukturen verstärkt Gruppen, die für die heutige künstlerische Praxis zu Bezugspunkten und Vorbildern geworden sind (wie The Wooster Group und Forced Entertainment).³³ In der Gegenwart sind unterschiedliche Methoden eines *Devised Theatre* oder einer *Collective Creation* für die gemeinsame Erzeugung eines Skripts inklusive der Textentwicklung im Probenprozess auch an vielen jener Theaterakademien zu lernen, die in erster Linie für die traditionelle

Stadttheaterstruktur ausbilden, welcher ein Festhalten an etablierten Mustern nachgesagt wird.³⁴

Die Entwicklung (oder Reaktivierung) anderer Formen findet sich allerdings auch davon bedroht, neue gesellschaftliche Zwänge, die die szenischen Künste doch meist kritisch reflektieren wollen, zu reproduzieren: Die neoliberalen Zwänge zur Deregulierung und Flexibilisierung, die sich in den offenen Projektarbeitsformen manifestieren, gehen neben den größeren künstlerischen Freiheiten auch mit den entsprechenden prekären monetären Vergütungen sowie der zwischen den Projekten anfallenden und in nicht zu realisierende Projekte fließenden unbezahlten Arbeit einher.³⁵

Für die gemeinsam produzierten Texte stehen nicht nur die Formen des gemeinsamen Arbeitens zur Disposition. Es stellt sich in Kontexten, in denen Eigentum und Urheberrecht gesetzlich verankert sind, auch die Frage, wem die aus dem Allgemeingut Sprache hervorgebrachten Texte gehören und ob sie überhaupt jemandem gehören können. Dass prozessual generierte *TogetherTexte* stets an traditionelleren Theatertextformen gemessen und in traditionelleren Strukturen verortet werden, ist, wie der Beitrag Christine Zintls und die von Anne Rietschel geführten Interviews am Anfang dieses Bandes zeigen, nicht etwa Ratlosigkeit geschuldet. Vielmehr sind Institutionen und Formate (wie z. B. die trotz aller literaturtheoretischer Debatten immer noch an individuelle Autor*innenschaft gebundene Buchpublikation) beharrlich; andere Formen entstehen daher oft in Opposition zu ihnen: in internen Freiräumen oder in ihrer langwierigen Transformation. Das strikt arbeitsteilige Produktionsmodell der staatlich finanzierten Bühnen im deutschsprachigen Raum, das die Positionen im

Arbeitsprozess mit jeweils dafür qualifizierten Spezialist*innen besetzt, gemahnt viele Theaterschaffende zu sehr an industrielle Produktionsformen des 20. oder gar 19. Jahrhunderts und reproduziert zu viele alte Hierarchien und stereotype Selbstkonzepte, als dass aus ihnen aktuelle Perspektiven auf Kunst und Gesellschaft hervorgehen könnten: Ein*e Spezialist*in für Sprache (Autor*in) verfasst demnach einen dramatischen Text, der (überzeitliche) Wahrheiten über Mensch, Welt und Kosmos ausdrückt, die von einer szenischen Spezialist*in (Regisseur*in) mithilfe von Spezialist*innen der Texte (Dramaturg*innen) und der Darstellung (Performer*innen, Schauspieler*innen) auf eine Bühne gebracht wird, die ihrerseits von bildenden Künstler*innen nach Maßgabe der Regisseur*in eingerichtet wird. Das beschreibt zwar nach wie vor die übliche Praxis in vielen deutschsprachigen Stadttheatern, stößt aber in vielen Fällen gleich an mehrere künstlerische Grenzen. Die besonders empfindsame Subjektivität einer Autor*in, die sich genialisch oder unter Entbehrungen ins »Reich des Wahren« durchschlägt, die überlegen expressive Persönlichkeit einer Regisseur*in, die zeitgemäße Formen für diese Wahrheiten findet und die körperlich-stimmlich-mimetische Kraft einer Schauspieler*in, die dem tonlos geschriebenen Text emotionale Nuancen und Ekstasen entlockt und sie so einem atemlos rezipierenden Publikum vorführt – diese Auffassungen werden zunehmend nicht nur von Theaterschaffenden als bürgerliche Mythen und traditionelle Verbrämungen von alten Hierarchien und Besitzstandswahrungen abgetan: Kai von Eikels geht in seinem Beitrag auf die mit kooperativen Textentstehungsprozessen einhergehende Entthronung der Autor*innen ein. Gruppen und sich selbst als solche bezeichnende Kollektive gründen sich oft abseits der

Institution Stadttheater und suchen nach anderen Formen der Verantwortung für ein künstlerisches Projekt – so auch der Texterzeugung.³⁶

Im 21. Jahrhundert ist gemeinsame Texterzeugung ein gängiges Modell, das in der journalistischen Berichterstattung ebenso selbstverständlich ist wie in den *Writers' Rooms* von Fernsehserien. Oft scheint hier eine Problematisierung geteilter Autor*innenschaft, wie sie für Kunst, Literatur und Theater immer noch gängig ist, nicht weiter dringlich. Hinsichtlich einer gemeinsamen Texterzeugung im Theater des 21. Jahrhunderts könnte man drei verschiedene Kategorien herausarbeiten, an denen sich der Aufbau des vorliegenden Bandes orientiert: In der ersten arbeiten z. B. Künstler*innen wie Falk Richter, René Pollesch, Milo Rau oder Yael Ronen. Sie alle beteiligen das Produktionsteam während des Probenprozesses ausführlich an der Erstellung des Textes. Mit der Premiere steht der Bühnentext weitgehend fest. In Einzelfällen wird auch nach der Premiere noch etwas verändert, aber am Ende gibt es eine Textfassung, auf der dann die Namen »Falk Richter«, »René Pollesch«, »Milo Rau« oder »Yael Ronen & Ensemble« als Urheber*innen genannt werden. Das Publikum trägt hier nicht aktiv zum aufgeführten Text bei.

In der zweiten Kategorie werden die Texte entweder durch ein Kollektiv oder durch eine Regisseur*in gemeinsam mit Laien oder thematisch Beteiligten in einem Probenprozess erzeugt, ohne dass hier eine individuelle Autor*innenschaft noch plausibel sein könnte, sodass die Positionen von Autor*in und Regisseur*in nicht im Einzelnen und in der genauen Gewichtung nachzuverfolgen sind. Hier wären z. B. Künstler*innen wie She She Pop, Gob Squad, Gernot Grunewald, Gintersdorfer/Klaßen, geheimagentur oder Monster Truck zu nennen. Auch hier

trägt das Publikum in der Regel nicht zum gesprochenen Text bei.³⁷ Eine Publikation ist teils möglich und wird sogar vorangetrieben, teils ist sie nicht von Interesse und ein niedergeschriebener Text im engeren Sinne liegt nicht notwendig vor.

Zur dritten Kategorie zählen z. B. Künstler*innen wie Christoph Schlingensief, die Gruppe Interrobang oder das Kollektiv SIGNA, die konzeptionell dafür sorgen, dass das Publikum den Text aktiv und maßgeblich miterzeugt. Hier endet die Texterzeugung nicht am Tag der Premiere, sondern erst mit dem Ende der letzten Show (SIGNA), dem letzten Partizipationsspiel (Interrobang) oder am Wahlabend (Schlingensiefs Projekt *Chance 2000*). Diese Namenslisten sind natürlich unvollständig, ließen sich selbstverständlich erweitern und können zudem in internationalen Kontexten verortet werden. Die Beiträge in diesem Band decken das gesamte Spektrum ab: Sie reichen von der sich als letzte Autorität in der Textentwicklung verstehenden, emphatischen Autorschaft Milo Raus, wie der Beitrag Martin Jörg Schäfers sie beschreibt, zu den das Problem der Autorität betonenden Fiktionen SIGNAs, in denen das Publikum in den eingespeisten Text verwickelt wird und dieser sich so zum jedes Mal anders erzeugten *TogetherText* auswächst. Dies rekonstruieren in ihrem Beitrag Anna Häusler und Tanja Prokić.

Die Prozessualität der Texterzeugung und (gegebenenfalls) die Mitwirkung von Laien oder des Publikums am gesprochenen Text tragen dazu bei, dass weitere Grundfeste eines sich als traditionell verstehenden Theaters infrage stehen: Sobald die Texte in einem gemeinschaftlichen Prozess erzeugt werden, stellt sich die Frage nach ihrer Autor*innenschaft. Das schließt ein: rechtliche (Urheber-, Persönlichkeits- oder Tarifrecht) und wirtschaftliche Aspekte (Honorar für den Theatertext, Erlös

für den Abdruck, eventuell Tantiemen durch Nachspielen) ebenso ein wie institutionelle (Verantwortlichkeiten, Positionen, Disposition der Proben und Aufführungen, Gagen). Aber auch neue Einordnungen dessen, woher die Texte auf der Bühne kommen, werden nötig: Monika Gintersdorfer spricht in ihrem Beitrag von Live-Übersetzungen durch einen anderen Performer*innentypus (im Gegensatz zu Darsteller*innen) als texterzeugendem Prozess. Für Antje Pfundtner in Gesellschaft sind die Texte choreografiert und kompositorische Elemente ihrer Inszenierungen, während für Anja Kerschewicz und Eva Kessler von Frauen und Fiktion die Performerinnen als Botinnen jener fremden Texte auftreten, die vorab im Kollektiv recherchiert wurden. Insofern Publikum mitwirkt, ist die Frage nach dem der Aufführung zugrunde liegenden Text nicht mehr eindeutig zu beantworten, mehr noch: Sie verliert oft ihren Sinn. Denn so wichtig der gesprochene Text als verbale Interaktion in SIGNAs Projekten oder etwa in Christoph Schlingensiefels Wahlkampfzirkus *Chance 2000* ist, so wenig enthält er den Bedeutungszusammenhang des Ganzen.

Wenn der in einer Aufführung gesprochene Text wie im vorliegenden Band maßgeblich als ein *TogetherText* verstanden wird, also als prozessual und kooperativ beziehungsweise prozessual und agonial erzeugter Text, dessen Autor*innenschaft fraglich wird, liegt es nahe, auch die grundlegenden Begriffe von Sprache und Text auf den Prüfstand zu stellen.³⁸ Dies geschieht etwa im Beitrag von Miriam Dreysse, die vom Angelpunkt der Autor*innenschaft an Julia Kristevas Intertextualitätstheorie anschließt, sowie im Beitrag von Karin Nissen-Rizvani, die von Michel Foucaults Theorie der Diskursivität und Ereignishaftigkeit von Sprache ausgeht.

Die potentielle Dokumentation eines ästhetischen Prozesses der Texterzeugung gestaltet sich umso komplexer je länger er andauert, je mehr Menschen an ihm beteiligt sind und je unklarer die Frage nach der Autor*innenschaft beantwortet werden kann. Wenn - wie bei den genannten Pollesch, Richter, Rau oder Ronen - der Prozess der Texterzeugung mit der Premiere im Wesentlichen abgeschlossen ist, kann eine Textfassung erstellt, veröffentlicht und mit den bekannten Methoden untersucht werden. Der Prozess hat am Ende ein identifizierbares Produkt hervorgebracht. Im Falle von Theaterkollektiven, die ein Projekt gemeinsam verantworten, insbesondere dann, wenn sie mit Laien beziehungsweise Expert*innen arbeiten wie Gernot Grünewald, Rimini Protokoll oder geheimagentur, wäre eine einheitliche Textfassung aus Sicht der Autor*innen teilweise nicht wichtig, weil es im ästhetischen Projekt vordergründig um die Herstellung sozialer Situationen geht. Sie wäre aber in jedem Fall urheberrechtlich umstritten. Wem »gehört« der Text der Laien oder Expert*innen? Sind sie am künstlerischen Projekt in derselben Weise beteiligt wie die Künstler*innen oder Kollektive? Sind sie Autor*innen oder liefern sie eher Material für das Theaterereignis? Müsste eine solche Textfassung mit abendlichen Varianten leben, wenn abweichende oder neue Geschichten erzählt werden? Vollends unmöglich wird die Dokumentation des Textes im Falle von SIGNAs Shows. Selbst wenn es gelänge, alle Sätze, die an allen verschiedenen Orten von allen Darsteller*innen und vom Publikum gesagt würden, zu notieren und zu sortieren, erhielte man keine Textfassung der Show, sondern nur eine Momentaufnahme eines Abends. Vergleichbar unmöglich verhielte es sich mit Christoph Schlingensiefs Wahlkampfprojekt *Chance 2000*.

In beiden Fällen würde die prinzipielle Offenheit des erzeugten Textes dem Dokumentationsvorhaben entgegenstehen. Existierende filmische Dokumentationen von Christoph Schlingensiefs *Chance 2000* zeigen, dass eher die Atmosphären, die Aktionen und die Erinnerungen an die Akteure dokumentiert wurden als das Theaterereignis und der Text als solches.³⁹ 1998 wurde ein Buch mit dem Titel *Chance 2000: Wähle Dich selbst* bei Kiepenheuer & Witsch veröffentlicht, bei dem Christoph Schlingensiefel und Carl Hegemann als Autoren agierten. In dem Band sind alphabetisch, lose sortiert Wahlkampftexte, Lieder, Definitionen gesammelt, die sprachliche Bruchstücke und dramaturgische Versatzstücke abbilden, jedoch (natürlich) kein Skript der acht Monate andauernden Produktion – und keine Archivierung der gesprochenen und ansonsten erstellten Texte in ihrem Wechselspiel mit den anderen szenischen und performativen Elementen.⁴⁰

IV. *TogetherTexte* innerhalb und außerhalb des Probenraums

Für eine langfristige Beschäftigung mit den hier als *TogetherText* bezeichneten prozessualen Phänomenen ergeben sich vom analytischen Standpunkt aus vor allem drei Perspektiven: die Zugänglichkeit der betreffenden Texte und der Status dieser Quellen im Verhältnis zu den Prozessen, denen sie entstammen (*Dokumentation*), das Problem von Autor*innenschaft und Verantwortlichkeit in Teamstrukturen sowie deren Rekonstruktion (*Autorisation*), außerdem die Frage der Lesbarkeit und Deutung der dabei entstehenden Texte und des Zusammenhangs mit ihren

szenischen Kontexten (*Lektüre und Textanalyse*). Alle diese Linien sind mit zahlreichen Unbekannten verbunden: z. B. mit einer oft konstitutiven Unzugänglichkeit der Texte, mit den performativen Verfahren und Artistic Research eigenen Formen,⁴¹ die sich mit guten Gründen gegen Explikation sträuben, mit der Nachträglichkeit der Zuschreibungen bezüglich der Arbeitsprozesse. Entsprechend setzen die in diesem Band versammelten Beiträge auf ganz unterschiedlichen Ebenen an: bei institutionellen und historischen Verortungen, bei künstlerischen Programmatiken, bei Texterzeugungsprozessen in Proben und mit Publikum, bei auf einer Bühne gesprochenen *TogetherTexten*, die von außen nichts von einer traditionelleren Theatertextvorlage zu unterscheiden scheint. Aus der Breite der Ansätze und Beispiele ergibt sich ein Blick auf den verschobenen Status von Text in den szenischen Künsten der Gegenwart.

Für nachhaltige akademische Herangehensweisen bieten sich zahlreiche Anschlusspunkte und Annäherungsmöglichkeiten über die sich seit den Zehnerjahren des 21. Jahrhunderts intensivierende Forschung zu Probenprozessen in den szenischen Künsten.⁴² Von deren Rekonstruktion oder gar der Einbettung in den Entwicklungsprozess als beteiligte Beobachter*in sind Einsichten auch in die Prozessualität der Textentwicklung zu erwarten. (Die Einblicke in die Notiz- und Skizzenbücher, die viele Künstler*innen während der Corona-Krise über ZOOM gewährten, scheinen hier für die nächste Zeit ein fruchtbares Quellenmaterial zu bieten.)⁴³ Zu achten wäre hier darauf, den Prozess zumindest dort nicht zu privilegieren,⁴⁴ wo das vorherrschende Dispositiv der szenischen Künste auf absehbare Zeit doch an einem Ergebnis orientiert ist – mag man es Aufführung, Performance oder Show nennen. In

diesen sind Texte zu hören, manchmal zu sehen, manchmal werden sie währenddessen prozessual entwickelt. Wie diese Texte in sich und in ihrem szenischen Zusammenhang funktionieren ist mindestens ebenso wichtig wie der Prozess ihrer Entwicklung.

Zu fragen wäre immer nach dem Zusammenhang der beiden Ebenen, wie es zahlreiche Beiträge dieses Bandes tun. Handelt jede Stück- und Textentwicklung in der Erarbeitung und Probe doch auch das dramaturgische Prinzip aus, das der Aufführung, der Performance oder der Show letztlich ihre Struktur gibt.⁴⁵ Für Rimini Protokoll etwa heißt das, um auf das einleitende Beispiel zurückzukommen: »Erst, wenn der Rechercheprozess beendet ist, wird klar, wonach gesucht worden ist«⁴⁶. Auf ähnliche Weise muss für jede Produktion nach dem Status von Text und den besonderen künstlerischen Verfahren seiner Hervorbringung gesucht werden, im Probenprozess oder im Resultat oder in deren Wechselverhältnis. »Es kommt darauf an, wie die Texte entstehen«⁴⁷, sagt René Pollesch 2005 zum damaligen Volksbühnen-Chefdramaturgen Carl Hegemann und ist sich sicher, dass diese Art der Entstehung sich in der Beschaffenheit des Texts niederschlagen wird. Produktionen aus den ersten 20 Jahren des 21. Jahrhunderts, insbesondere aus der Gießener und Hildesheimer Schule sind hier besonders dankbare Analyseobjekte, weil sie die Aufführung oft als eine Art Dokumentation der Probenarbeit begreifen und diese ebenso reflektieren wie oft sprachlich auf den Bauplan der vorgeführten performativen Anordnung verweisen. She She Pop nennen diese den Abend sprachlich erklärenden Passagen plastisch-plakativ »Erklärbären«⁴⁸: Diese nehmen das Publikum mit in die immer auch

sprachlichen Versuchsanordnungen, die eine She She Pop-Performance ausmachen.

In den Probenprozessen werden nicht zuletzt die Arten und Weisen verhandelt, mit denen eine Produktion sich zur Realität und zum Realen außerhalb der Proben einerseits in Verbindung setzt und andererseits von ihm abgrenzt. Prozessual erzeugte *TogetherTexte* in den szenischen Künsten entstehen nicht im luftleeren (Proben-)Raum, sondern in Anlehnung an und Differenz zu den vielfältigen Verfahren und Vorgängen der Texterzeugung außerhalb des Theaters und seiner Institutionen. An Sprache als einem sozial hergestellten und reproduzierten Material arbeiten sie sich ab, an den an diesem Sprechen hängenden Utopien ebenso wie an den Dystopien. Erneute Prominenz hat im 21. Jahrhundert das (romantisierende) Bild erlangt, mit dem Hannah Arendt in ihrer politischen Theorie Mitte des 20. Jahrhunderts gegen alle gerade vergangenen Katastrophen der modernen Gesellschaft und im Angesicht der aufziehenden Verwerfungen des Konsumkapitalismus ein demokratisches Gemeinwesen als szenischen *TogetherText* imaginiert: als eine Szene unserer sich ständig erneuernden Auftritte in sprachlichen Exponierungen vor den anderen. Über unsere Sprache enthüllen wir uns voreinander und verweben unsere Geschichten miteinander; das gemeinsame ›Herumtexten‹ wird so zur Verwirklichung einer nur in der Vielfalt des aneinander gerichteten Sprechens erreichbaren Autonomie.⁴⁹ Demgegenüber sieht Paolo Virno Arendts Utopie in einer kapitalistisch durchgestalteten globalen Welt des beginnenden 21. Jahrhunderts in ein Schreckensszenario verkehrt: Unsere ständige Selbstpräsentation vor anderen in einem Dauerkommunikationsmodus, der nach ständig neuen Anschlüssen und Verbindungen sucht, erzeugt in erster

Linie unseren Marktwert: ein ebenfalls szenischer *TogetherText* des gemeinsamen ›Herumtextens‹ als eines ökonomischen Zwangs, der jeglicher politischen Handlungsfreiheit verlustig gegangen ist.⁵⁰ Die dunkle Seite dieses Zwangs zeigt sich im 21. Jahrhundert nicht zuletzt in der Zunahme der vielstimmigen, aber kaum je mehrstimmigen Sprachen des Ressentiments, der Phobien und der klar bestimmbare Grenzziehungen imaginierenden Phantasmen: in der Zunahme von sprachlichen Äußerungen, welche die bestehende Vielstimmigkeit mit ihren Brüchen, die Ausgesetztheit an die anderen und prozessuale Dimension, in der wir diese Ausgesetztheit verhandeln, schlicht verleugnet oder verwirft. Die prozessual erzeugten Texte der szenischen Künste der Gegenwart, um die es dem vorliegenden Band zu tun ist, sind nicht zuletzt Gegenentwürfe zu solchen Verleugnungen und Verwerfungen – auch und gerade dort, wo sie sie überspitzen und manchmal ad absurdum führen.

V. Dank

Dieser Band geht auf eine Tagung zurück, die als Kooperation der Professur für Neuere deutsche Literatur mit Schwerpunkt Theaterforschung an der Universität Hamburg, der Hamburger Theaterakademie und dem Internationalen Zentrum für schönere Künste Kampnagel im Januar 2019 auf dem Gelände der Hamburger Kampnagel-Fabrik stattfand. Künstlerische Inputs und Lecture Performances gab es von Antje Pfundtner in Gesellschaft, Monika Gintersdorfer und Franck Edmond Yao, Signa und Arthur Koestler sowie einem Seminar des