

Laura Strack

farsi comune

Topographien prekärer Theaterorte
im Europa der Gegenwart

Neofelis

Inhalt

Von hier aus	9
--------------	---

EINLEITUNG

Zu Ort und Topographie	15
Zu Prekarität und Archiv	27
farsi comune	37

TOPOGRAPHIEN

Schauplatz Neapel: L'ASILO	
Eine Theaterbesetzung für die Unbesetzbarkeit des Gemeinsamen	47
Entleert: Kultur im Zeichen des Events	49
Besetzt: Ein politisches Ereignis	62
Vom ästhetischen Regime der Politik	70
Schauplatz TÄRNBY TORV FESTIVAL	
Publikum-Werden oder: Öffentlichkeit als Exposition	91
Raumfragen: Raum der Kritik, Raum der Macht	95
Raumträume: Imagination und Begegnung	110
Raumwerden: Publikum und Exposition	115
Schauplatz Warschau: TEATR POWSZECHNY	
Die Institution verletzbar machen	135
Ein Fluch: Die Psyche der Nation	140
Eine Aufgabe: Auswege aus der institutionellen Immunität	152
Das Politische einkreisen	162
Schauplatz Skopje: KINO KULTURA	
Für ein plurales Gedächtnis der Stadt	181
Identität, in Stein gemeißelt	185
Gedächtnisschichten	197
Pluralität als Erfahrung und Praxis	210

Schauplatz Berlin: VIERTE WELT	
Vom Versuch, klein zu bleiben	225
„Wo das Gemeinsame verhandelt werden kann“	229
Wo Kunst Kapital(e) wird	240
<small>a minor art space</small> In The Capital of Creativity	249
Schauplatz Athen: <i>Momentary Occupations</i>	
Ins Offene	267
Pharmakologie des Prekären	270
going on with the trouble	280
Exodus	291

TOPOLOGIE

Von den Topographien zur Topologie	313
<i>oikos</i>	319
Leben	319
Sorge	323
Kritik	332
<i>pólis</i>	343
Stadt und Öffentlichkeit	344
Versammlungen	359
Wahrheit der Demokratie	370
<i>kósmos</i>	381
the missing link	382
<i>kósmos</i> zugewandt	388
<i>conclusio</i> : Kosmisches Diagramm	398
Nachwort, für ein topisches Denken	407
Quellenverzeichnis	411
Abbildungsverzeichnis	430
Dank	432

Von hier aus

„Come l’acqua, come l’aria“ steht 2011 auf dem handgemalten Banner an der Außenwand des besetzten Teatro Valle in Rom. Das historische Theatergebäude sollte endgültig geschlossen werden, doch Kunstszene und Stadtgemeinschaft haben es nicht zugelassen. Die Botschaft ist eindeutig: Kultur ist Gemeingut. Ein Unterfangen, das alle betrifft. Lebensnotwendig, wie Wasser, wie Luft.

Die Episode des römischen Theaters ist nicht die längste unter den zahlreichen Geschichten von Orten auf dem europäischen Kontinent, die im vergangenen Jahrzehnt aus künstlerischen und zivilgesellschaftlichen Initiativen hervorgegangen sind und einer dezentralen, vielfältigen Debatte über die Rolle und Funktion von Kunst innerhalb eines zunehmend von Technik und Kapital strukturierten Gemeinwesens stattgegeben haben. Das Bild des Spruchbandes aber, das auf der alten, lange schon der Willkür der Witterung preisgegebenen Theaterfassade danach ruft, diesem Ort als Stätte eines sinnlichen, intensiven, gemeinsamen Erscheinens den gleichen Schutz und die gleiche Anerkennung zu gewähren wie den existenziellen Elementen unserer Umwelt – dieses Bild bleibt nicht zuletzt für das emblematisch, was im Folgenden gefragt und gesucht werden soll.

Was geschieht uns heute und was geschieht dadurch dem Theater?

Die Frage der Gegenwart und die Frage des Theaters haben diese Arbeit motiviert und geprägt – wohlgemerkt vor der Pandemie, von der wir inzwischen sagen können, dass sie das zweite Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts abrupt beendet und unseren Blick auf die strukturellen Bedingungen der Gegenwart wenn nicht völlig über den Haufen geworfen, so doch zumindest verändert, geschärft, radikalisiert, vielleicht auch erst einmal getrübt oder vernebelt hat. So sind die folgenden Überlegungen situierte Momentaufnahmen einer gerade historisch werdenden Zeit, die von dem, was wir heute ‚aktuell‘ nennen, jedoch deswegen nicht abgetrennt oder losgelöst wäre, sondern es weiterhin durchzieht und berührt, während es gleichzeitig bereits von Künftigem ergriffen wird. Gerade weil er diesen beiden Fragen, der Frage der Gegenwart und der Frage des Theaters, uneingeschränkt verpflichtet ist, soll dieser Text stets *von hier aus* gelesen werden, ausgehend vom jeweiligen Hier und Jetzt, in dem er zur Hand genommen wird, und ohne Furcht vor den neuen und unerwarteten Fluchtlinien oder Brüchen, die unter einem veränderten Blick jederzeit und mehr oder minder unvermittelt zutage treten mögen.

Im Spannungsfeld von Theaterwissenschaft, politischer Theorie und Philosophie wird danach gefragt, inwiefern Theater als institutionelle, soziale und ästhetische Praxis an den großen politischen, technologischen und umweltlichen Transformationsprozessen partizipiert, die Europa zu Beginn des 21. Jahrhunderts herausfordern, indem sie die Frage des Zusammenlebens auf einem beschädigten Planeten äußerst dringlich werden lassen. Die grundlegende These dieser Arbeit ist, dass Theater sich heute als ein materieller, symbolischer und ästhetischer Ort zeigt, der von seinen Wesensstrukturen her in besonderer Weise geeignet ist, dem für viele kritische Strömungen der Gegenwart charakteristischen Drängen nach alternativen Produktionsweisen, postfundationaler Gemeinschaftsbildung und einer allgemeinökologischen Sinnkultur stattzugeben. Dabei scheint es, als würde Theater in Europa heute tendenziell seine in der Neuzeit erlangte historische Funktion als Verwirklichungsstätte bürgerlicher Identität verlassen, um stattdessen eine Vielzahl von Räumen zu stiften, in denen sich Sozialität, Bezüglichkeit und eine daran geknüpfte existenzielle Prekarität als immer schon gegebene Bedingungen des In-der-Welt-Seins entfalten können.

Ausgehend von Isabell Loreys Beobachtung, dass sich die „kommunikative Suche nach dem Gemeinsamen“ sowie die „Erfindung neuer Weisen der Zusammensetzung und der Organisierung“ im „vergangenen Jahrzehnt [...] weniger in politischen oder auch universitären Kontexten, sondern auffallend häufig in Kunstinstitutionen und Sozialzentren“¹ ereignet haben, werden sechs unlängst entstandene oder noch im Entstehen begriffene Theaterorte in Italien, Dänemark, Polen, Mazedonien, Deutschland und Griechenland besucht. In je singulären Konstellationen ästhetischer, institutioneller und diskursiver Praxis haben diese Orte alternative Subjektivierungsweisen und Organisationsformen hervorgebracht. Sie werden in dieser Arbeit ausführlich dokumentiert und mithilfe eines beweglichen Begriffswerkzeugs postmarxistischer und poststrukturalistischer Prägung porträtiert. Davon ausgehend werden verschiedene Fragen diskutiert, die die prekären Theaterorte zwar unter jeweils spezifischen materiellen und symbolischen Bedingungen aufwerfen, die aber deswegen für allgemeine gegenwartsdiagnostische Überlegungen und die nicht abzuschließende Frage des Theaters nicht minder aufschlussreich sind: Wie kann Theater unter zeitgenössischen Bedingungen Zonen der Kritik eröffnen? Welche Politiken des Raum-Teilens geben die prekären Theaterorte zu denken? Inwiefern haben sie an einer paradigmatisch werdenden Sorge für das Umweltliche teil? Derart das Verhältnis von Theater und Politik in der zeitgenössischen Konstellation auslotend, wird eine affirmative Haltung zum Theater als Ort des Mit-Seins gewonnen, dessen ‚chorisches‘ Erbe seine historischen Instrumentalisierungen und Vereinnahmungen durch Signifikanten wie Nation, Volk, Klasse oder Kapital überdauert.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Auf die Einleitung, die die im Titel gegebenen theoretischen Ausgangs- und Fluchtpunkte darlegt und den nachfolgenden Überlegungen somit das Terrain bereitet, folgt eine sechsteilige ‚Reise‘ zu den ausgewählten Theaterorten in Italien, Dänemark, Polen, Mazedonien, Deutschland und Griechenland. Dieser Teil steht unter der Überschrift ‚Topographien‘, versammelt er doch schriftliche Repräsentationen

¹ Isabell Lorey: *Die Regierung der Prekären*. Wien / Berlin: Turia + Kant 2015, S. 21. Seitenbelege im Folgenden mit der Sigle RP hinter dem jeweiligen Zitat.

konkreter Erfahrungen von Lokalität und Räumlichkeit. Kapitel für Kapitel werden hier die Geschichten, Funktions- und Erscheinungsweisen der einzelnen Orte detailliert dargestellt und mit Positionen und Denkbewegungen der jüngeren politischen Theorie von Hannah Arendt bis Donna Haraway auf jeweils singuläre Weise eingeführt. Der dritte Teil der Arbeit führt aus der topographischen in eine topologische Perspektive, das heißt, er erlaubt es, die konkreten Orts- und Lektüreerfahrungen aus Teil II gemeinsam in den Blick zu nehmen. So wird in einer wiederum dreifachen analytischen Bewegung die Erfahrung der Theaterorte als kritisches Phänomen rekapituliert und das Verhältnis dieses Phänomens zu zeitgenössischen sowie zu historischen Konfigurationen des politischen Raums, seiner jeweiligen Grundbegriffe und subjektgeschichtlichen Implikationen ausgelotet. Welche Begriffe und theoretischen Ausgangsbewegungen für dieses Unterfangen maßgeblich sind, soll zunächst entlang der im Titel dieser Arbeit versammelten ‚Bausteine‘ und gleichsam als Vorbereitung eines Aufbruchs ausführlich dargestellt werden.

farsi comune

Ein letztes Element aus dem Titel dieser Arbeit fehlt noch in dieser erklärenden Einleitung, die das Terrain für die nachfolgenden Topographien vorbereiten soll: *farsi comune*. Eine sperrige Formel, zumal in einer anderen Sprache, und selbst auf Italienisch klingt die Wendung ungewohnt. Gewiss, diese Arbeit ist im Rahmen eines binationalen Promotionskollegs entstanden und trägt mithin zwangsläufig Spuren mindestens zweier akademischer Kulturen und Milieus, Sprachen und Konventionen. Im Zwischen der Sprachen und Länder wurden die Topographien geschrieben und die theoretischen Bezugstexte kommen vornehmlich aus anderen Sprachen als der, in der diese Arbeit verfasst ist. Aber genügt das, um der Arbeit gleich einen italienischen Titel zu geben, der auf den ersten Blick vielleicht eher abschreckend oder zumindest nicht gerade einladend wirkt, irgendwie schräg, schwerfällig, nicht ganz gelungen?

Wir haben ihn gewählt, weil er in dieser, der italienischsprachigen Form bestimmte semantische Öffnungen produziert und Mehrdeutigkeiten zulässt, die in den grammatikalischen Möglichkeiten des Deutschen so kompakt nicht wiedergegeben werden können. Die logische Materialität der italienischen Sprache erlaubt es hier gleichsam, einige Perspektivierungen vorwegzunehmen, die für die Art und Weise, wie in dieser Arbeit die Frage des Kommunens, oder besser: die Frage des Mit, angegangen werden soll, richtungsweisend sind. *Farsi comune* ist eine zweiteilige Verbalkonstruktion. Sie besteht aus einem Verb im Infinitiv, *farsi*, und einer Ergänzung, *comune*, die entweder adjektivisch oder substantivisch interpretiert werden kann. Beide Bestandteile haben gewisse Besonderheiten, die im Folgenden erläutert seien.

Il comune – Stadt, Gemeinwesen, Regierung

Das Substantiv *il comune* (pl. *i comuni*) bedeutet im zeitgenössischen administrativen Sinne *die Gemeinde* oder auch *die Gemeindeverwaltung*. Zum Beispiel spricht man im heutigen Italienisch von „Il Comune di Palermo“, wenn man sagen will, dass „die Stadt Palermo“ – im Sinn der Stadtverwaltung oder der Stadtregierung – dies oder jenes finanziert, bewilligt oder durchgesetzt hat.

Diese heutige Bedeutung wurzelt im historischen Vorläufer des Wortes, dem lateinischen Nomen *commune* (n.), pl. *communia*. So bezeichnete man im europäischen Mittelalter, „vor allem in Italien und in Frankreich“, ländliche und städtische Agglomerationen, die nach und nach den Status einer „echten juristisch-politischen Institution“ annahmen, sodass

communia „ab dem 12. Jahrhundert die Bezeichnung der *Personalität* darstellen, welche die autonomen Städte *de facto* und *de jure besitzen*: nämlich die als *Eigentümer* ihrer selbst.“¹ Bereits in der knappen Definition, die die italienische Enzyklopädie Treccani vom Wort *comune* gibt, lässt sich diese fortschreitende Institutionswerdung des Gemeinen in der Geschichte der europäischen Politik ablesen:

comune. [hist.] Autonome stadtbürgerliche Regierungsform, entstanden ab 1000 in Westeuropa, als Ergebnis eines freiwilligen, temporären und per Eid bestätigten Zusammenschlusses [associazione] von Bürgern oder Gruppen von Bürgern. In der aktuellen Ordnung [nell'ordinamento attuale] territoriale Körperschaft mit statutarischer Regulierungs- und Finanzautonomie.²

Heute konserviert das italienische Substantiv *comune* also vor allem dieses letzte, substantielle Verständnis des Kommunen als politische Gemeinschaft oder gar Eigentums-gemeinschaft einer ‚gemeinsamen Sache‘ – eine Lesart, die in der politischen Tradition des Abendlandes seit der griechischen *pólis* und der römischen *res publica* angelegt war, aber eben erst dadurch letztgültig dominant wurde, dass ihre juridische und politische Institutionalisation in den mittelalterlichen Kommunen die theologischen Interpretationen der *communitas* als *koinonía* verdrängte (vgl. Com, S. 21–24) und so die säkulare Grundlage für das mit Machiavelli und Hobbes einsetzende politische Denken der Moderne schuf. In dieser im engeren Sinne politischen Dimension ist

‚gmein‘ (commun, comun, common, kommun) [...] dasjenige, was zu mehr als einem, zu vielen, zu allen gehört – und folglich ‚öffentlich‘ im Gegensatz, zu ‚privat‘ ist, oder ‚allgemein‘ (aber auch ‚kollektiv‘) im Gegensatz zu ‚partikular‘. (Com, S. 11)

Es ist folglich das, was die politische oder institutionelle Organisation des Zusammenlebens und darum wesentlich die Frage der Regierung betrifft.

Für diese Dimension des Kommunen interessieren wir uns in dieser Arbeit durchaus, und zwar nicht deswegen, weil die an den besuchten Theaterorten stattfindenden Initiativen sich nahtlos in die Institutionsgeschichte der abendländischen Tradition ein- und auf diese Weise „das immunitäre Projekt der Moderne“ (Com, S. 25) fortschreiben³, sondern weil sie sich im Gegenteil als kleine Teilereignisse des großen zeitgenössischen Transformationsprozesses zu denken geben, den Judith Revel als den Ausgang aus dem modernen

1 Roberto Esposito: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, aus d. Ital. v. Sabine Schulz / Francesca Raimondi. Berlin: Diaphanes 2004, S. 12 (Herv. L. S.). Seitenbelege im Folgenden mit der Sigle Com hinter dem jeweiligen Zitat.

2 *comune*. In: *Treccani Enciclopedia Online* [Online-Enzyklopädie Treccani], o. D., hrsg. v. Istituto della Enciclopedia Italiana. <http://www.treccani.it/enciclopedia/comune/> (Zugriff am 20.04.2020).

3 Das Im-mune ist bei Esposito das Gegenteil des (im folgenden Abschnitt diskutierten) Kom-munen und für die Moderne als Zeitalter der fortschreitenden Individualisierung, also der politisch geförderten und institutionalisierten Herauslösung aus der ursprünglichen Relation, paradigmatisch: „Das ‚Immune‘ ist nicht einfach vom ‚Kommunen‘ unterschieden, sondern ist sein Gegenteil – das, was es derart entleert, daß nicht nur seine Wirkungen, sondern seine Voraussetzung selbst komplett ausgelöscht werden. Eben so, wie das ‚immunitäre‘ Projekt der Moderne sich nicht nur gegen die spezifischen *munera* – die Belastungen einzelner Stände, kirchliche Bindungen, unentgeltliche Leistungen – wendet,

politischen Denken bezeichnet hat. Wir fragen danach, inwiefern an den besuchten Theaterorten Organisations-, Öffentlichkeits-, Partizipations-, Subjektivierungs- und Regierungsformen entstehen, die über den substanziellen und eigentumslogischen Gemeinschaftsbegriff und die daran geknüpfte juristisch-politisch-institutionelle Tradition hinausweisen, indem sie sie fragwürdig machen. Zeitgenössische *communia* sind die besuchten Theaterorte in dem Sinne, dass sie tatsächlich freiwilligen, temporären Assoziationen im städtischen Raum stattgeben, die sich explizit die Frage ihrer eigenen Regierung stellen und mit unkonventionellen Formen des gemeinsamen Handelns und Sprechens experimentieren. Jedoch ist es dabei entscheidend, dass diese Assoziationen weder auf dem Grund oder Fundament einer gemeinsamen Sache gebildet werden – „Blut, Substanz, Abstammung, Wesen, Ursprung, Natur, Weihung, Wahl, organische oder mystische Identität“ –, noch einer Logik der politischen (Selbst-)Verwirklichung gehorchen, sondern „das Gemeinsam-Sein [l'être-en-commun] diesseits des als Identität, Zustand oder Subjekt verstandenen Seins“ als etwas zu denken geben, „was das Sein selbst in den Tiefen seiner ontologischen Textur betrifft [affecte]“.⁴

Nur unter dieser Voraussetzung, das heißt anerkennend, dass sich die von uns besuchten Orte grundsätzlich durch eine ‚postfundamentalistische‘⁵ Haltung auszeichnen, betrachten wir in dieser Arbeit Theater als Milieu und Katalysator urbaner Gemeinschaftsbildung. Ferner lassen sich die Theaterorte unter dieser Voraussetzung mit dem ‚langen Wellenschlag der Revolution‘ verbinden, durch den wir heute, ganz anders als es ein linear-teleologischer Geschichtsbegriff nahelegen würde, von historischen Ereignissen wie dem der Pariser Kommune von 1871 betroffen sind.⁶ Die „Versuchungen der Simplifizierung

welche die Menschen in der vorausgehenden Phase belasteten, sondern gegen das Gesetz ihres Zusammenlebens in Gesellschaft selbst. Die Dankbarkeit, zu welcher die Gabe anhält, ist für das moderne Individuum, das jeder Leistung ihren eigenen Preis zurechnet, nicht mehr tragbar.“ (Com, S. 25)

4 Jean-Luc Nancy: Conloquium. In: Roberto Esposito: *Communitas. Origine et destin de la communauté (Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft)*. Paris: PUF 2000, S. 3–10, hier S. 5.

5 Trotz einer gewissen begrifflichen und stilistischen Schwerfälligkeit liegt Oliver Marchart richtig, wenn er das in den seit den 1980er Jahren namentlich in Frankreich und Italien entstehende Denken der Gemeinschaft als ‚postfundamentalistisch‘ charakterisiert: „Unter Postfundamentalismus wollen wir einen Prozess unabschließbarer Infragestellung metaphysischer Figuren der Fundierung und Letztbegründung verstehen – Figuren wie Totalität, Universalität, Substanz, Essenz, Subjekt oder Struktur, aber auch Markt, Gene, Geschlecht, Hautfarbe, kulturelle Identität, Staat, Nation etc.“ (Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 16.) Das Buch eignet sich als Einführung in das politische Denken Jean-Luc Nancys ebenso wie Roberto Esposito, auch wenn Letzterer nur am Rande Erwähnung findet, vgl. ebd., S. 280–282. Die „postfundamentalistischen Denker“ verbindet laut Marchart vor allem das Anliegen, „den traditionellen Begriff der Politik von innen her aufzusprengen“. (Ebd., S. 18.)

6 Aus der mehrjährigen Beschäftigung mit dem Verhältnis von Theater und Stadt, die das Forum Freies Theater Düsseldorf 2018 unter dem Titel „Stadt als Fabrik“ angestoßen hat, geht 2021 anlässlich des 150. Jahrestages der Pariser Kommune das Projekt „Place Internationale – Die 73 Tage der Commune oder der lange Wellenschlag der Revolution“ hervor, in dem der städtisch angeordnete Umzug der Spielstätte mit Fragen urbaner Transformationen und bürgerlicher Selbstorganisation verknüpft wird. Vgl. u. a. Kathrin Tiedemann: Zwischennutzung. Umzug, Umnutzung. Perspektiven räumlicher Aneignung in Zeiten des beschleunigten Stadumbaus. In: *dérive – Zeitschrift für Stadtforschung* 84 (2021), S. 85–88. Mehrfach haben diese langfristigen Denk- und Arbeitsprozesse des FFT Düsseldorf unserer Auseinandersetzung mit den prekären Theaterorten einen fruchtbaren Resonanzraum geboten.

und die Risiken der Fehlinterpretation“, die das Wort *Gemeinschaft* aus den oben genannten Gründen „hinterlistig“ mit sich trägt, müssen bei allen Perspektivierungen dieser Art konsequent „auf Abstand“ gehalten werden.⁷

Nichts gemein

Diese dekonstruktive Sicht auf die Frage der Gemeinschaft, die wir ebenso von den Theaterorten lernen wie wir sie in gewisser Weise auf sie ‚anwenden‘, ist durch eine bestimmte Lesart des Adjektivs *comune* geprägt, die Roberto Esposito in *Communitas* entfaltet hat. Etymologisch setzt sich das Adjektiv [von lat. *communis* (m.), *communis* (f.), *commune* (n.)] aus der lateinischen Präposition und Vorsilbe *cum* = *mit* sowie aus dem Substantiv *munus* zusammen, das *Verpflichtung, Amt, Pflicht, Schuld, Aufgabe* oder *Gabe* bedeutet. Dem „antike[n] und vermutlich ursprüngliche[n] Wortsinn von *communis*“ zufolge ist *kom-mun* also weder eine Eigenschaft, die die Mitglieder einer Gemeinschaft als gemeinsame *Sache* teilen würden, noch ein Gut, das allen und nicht nur einem gehörte, sondern vielmehr dasjenige, was *mit* einer Aufgabe, Schuld oder Pflicht (belastet) ist oder auch „derjenige, der eine Last (ein Amt, eine Aufgabe) mit anderen teilt“. (Com, S. 15) *Kom-mun* bedeutet zunächst nicht mehr, als *mit* einer *Pflicht* gegenüber anderen zu sein, das heißt durch diese Aufgabe oder Pflicht (*munus*) mit (*cum*) anderen ‚verbunden‘ zu sein. Diese ‚Verbundenheit‘ erwächst nicht aus der Fülle einer gemeinsamen Sache, eines Schwurs, einer gemeinsamen Eigenschaft oder gar eines gemeinsamen Eigentums, sondern aus einer Schuldbeziehung, die immer schon geteilt ist. Man ist unter anderen, diesen anderen verpflichtet und dadurch an sie gebunden:

Wie uns die komplexe, aber zugleich eindeutige Etymologie, die wir beigezogen haben, anzeigt, ist das *munus*, das die *communitas* miteinander teilt, weder ein Eigentum noch eine Zugehörigkeit. Es ist kein Haben, sondern im Gegenteil eine Schuld, ein Pfand, eine zugebende-Gabe. Und somit dasjenige, was ein Fehlen hervorrufen wird, im Begriff ist, ein Fehlen zu werden, es potentiell *schon ist*. Die Subjekte der Gemeinschaft sind durch ein ‚Schulden‘ vereint, [...] das sie nicht vollständig Herren ihrer selbst sein läßt. (Com, S. 16, Herv. i. Orig.)

An dieser Stelle wird *kom-mun* gleichsam zum fundamental-ontologischen Begriff. Vor aller politischen, institutionellen oder ideologischen An-, Auf- oder Ausfüllung teilt das Wort *kom-mun* lediglich das „Mit“ einer „Schuld“ mit und benennt somit die grundlegende Bedingung des In-der-Welt-Seins als Mit-Sein *mit* anderen (menschlichen oder nicht-menschlichen) In-der-Welt-Seienden, denen gegenüber man eine Pflicht, eine Schuld oder Aufgabe hat, und zwar genau die Pflicht, Schuld oder Aufgabe des *Mit*: die Welt teilen, es *mit*-einander aushalten, *mit* anderen da sein zu müssen:

Das *Mit* ist das, was das *munus* des *communis* verbindet (wenn es eine Verbindung ist) oder zusammenfügt (wenn es ein Gelenk, ein Joch, ein Geschirr ist) [...]: das Teilen einer Last, einer Pflicht oder einer Aufgabe, und nicht die Gemeinschaft oder Gemeinsamkeit einer

⁷ Nancy: Conloquium, S. 3.

Substanz. Das Gemeinsam-Sein [l'êre-en-commun] ist durch eine Aufgabe definiert, und in letzter Konsequenz hat es nichts anderes zur Aufgabe als das *cum* selbst. Wir haben die Aufgabe unseres *Mit*, das heißt, wir haben *uns* zur Aufgabe. (Com, S. 8, Herv. i. Orig.)

Diese ontologische Lesart des Kommunen als Mit ist für diese Arbeit insofern relevant, als sie, wie oben erklärt, unsere Auseinandersetzung mit der im engeren Sinne politischen Dimension der Theaterorte informiert, das heißt mit der Frage, inwiefern diese zeitgenössischen Theater andere Formen von Politik (von Institution, Öffentlichkeit, Regierung usw.) zu denken geben. Sie ist außerdem wichtig, weil sie uns erlaubt, die Frage des Theaters selbst und, wenn man so will, die Frage seiner Politik zu stellen, und zwar aus der Konkretion der Gegenwart heraus: Inwiefern aktualisiert sich in dem, was wir hier als Ereignis nachzuzeichnen versuchen, das chorische Wissen des Theaters? Inwiefern kommt in den prekären Theaterorten „diese andere Form einer chorischen Topologie zum Vorschein“, die das Kommune nicht substantziell, das heißt gemäß dem „Prinzip des Protagonisten“ zu denken gibt, sondern als „eine Anhäufung ohne vereinheitlichendes Prinzip, eine Ansammlung ohne gemeinsamen Nenner, [als] Mit“?⁸ Unserer Meinung nach ist hier nicht zuletzt nach der Antwort auf die eingangs aufgeworfene Frage zu suchen, warum ausgerechnet so viele Theater der zeitgenössischen Suche nach dem Gemeinsamen stattgeben.

Mit-Werden

Zu klären bleibt noch der erste Teil des Titels dieser Arbeit: das Wort *farsi*. Darin steckt das italienische Verb *fare*, das im modernen Italienisch semantisch dem weiten Bedeutungsspektrum des Lateinischen *facere* entspricht: Allgemein bedeutet es *machen, tun, handeln, ausüben, durchführen, herstellen, anfertigen, verfertigen, errichten, bauen*. In konkreten Wendungen kann es überdies heißen:

- (Wege, Strecken) *zurücklegen*, wie in *fare strada, fare rotta*
- (Reisen) *begehen, unternehmen*, wie in *fare viaggio*
- (Gedichte, Reden) *schreiben, dichten, halten*, wie in *fare poesia, fare discorsi*
- (Feste) *veranstalten, feiern*, wie in *fare festa*
- (Krieg) *führen*, wie in *fare guerra*
- (Geld, Gewinn) *verdienen, erwerben, erzielen*, wie in *fare fortuna*
- (Ruhe, Gehör) *verschaffen, gewährleisten*, wie in *fare silenzio*
- (Schiffbruch) *erleiden*, wie in *fare naufragio*

... um nur einige zu nennen.

Als transitive Wendung kann *fare comune* also erstens „Gemeinde / Stadt machen, herstellen, ausüben“ heißen. Damit ist gleichsam auf die geteilte handwerkliche und verkörperte Praxis in der Konkretion des sozialen und politischen Raums der *pólis* verwiesen, die wir in jeder einzelnen unserer Topographien möglichst genau skizzieren und nachvollziehen möchten.

8 Haß / Tatari: Eine andere Geschichte des Theaters, S. 90.

Mit Blick auf das Theater kann *fare comune* ferner, im Anklang an *fare poesia*, *fare festa* oder *fare naufragio*, andere Erfahrungsdimensionen des Kommunen, des Mit evozieren – als Dichtung, Fest, Widerfahrnis. Tatsächlich wollen wir immer wieder fragen, inwiefern die besuchten Theaterorte, gerade indem sie *qua* Theater einer poetischen oder rituellen Praxis sowie einem allgemeinen Affektgeschehen stattgeben, „die Öffnung eines Raumes“ bewirken, die „zu diesem Mit führt“.⁹

All diese Bedeutungsvarianten und semantischen Öffnungen des Verbs *fare* erscheinen uns folglich im Hinblick auf unser Vorhaben produktiv, doch wollen wir auf etwas anderes hinaus. Denn schließlich steht im Titel dieser Arbeit nicht einfach *fare*, sondern die im deutschen inexistente Form *farsi* – wobei das Pronomen *si* (*sich*) entweder reflexiv, unpersönlich oder passivierend gedacht werden kann: *si fa bello* bedeutet *er macht sich schön*, *si fa chiarezza* bedeutet *man schafft Klarheit* und *si fa guerra* bedeutet *Krieg wird geführt*. Der Infinitiv *farsi* lässt all diese Spielformen zu, denn er legt kein eindeutiges Agens fest, zu dem *comune* ein Patiens bilden, kein eindeutiges Subjekt, das sich auf *comune* als Objekt beziehen würde. Bleiben wir dabei, *comune* im Anschluss an Esposito und Rancière durch *Mit* zu übersetzen, könnten wir den Infinitiv *farsi comune* wie folgt konjugieren:

- Man macht, dichtet das Mit / Man tut, dichtet mit(einander)
- das Mit wird gefeiert, erlitten ... / Man feiert, leidet ... mit(einander)
- das Mit macht oder ereignet *sich* / *Es* ereignet sich mit(einander)

Zuletzt bleibt noch die Option, *farsi* im Deutschen mit *werden* zu übersetzen, denn das Verb zeigt im Italienischen vor allem (aber nicht ausschließlich) in Bezug auf astronomische Phänomene einen Zustandswechsel an: *farsi buio* – *dunkel werden*; *farsi notte* – *Nacht werden*, *farsi tardi* – *spät werden*. Lesen wir *farsi* folglich als *werden*, heißt *farsi comune* Kommun-, Gemein- oder Mit-Werden, was wiederum entweder tatsächlich als Zustandswechsel interpretiert – dort, wo bisher Vereinzelung herrschte, entstehen Formen des Gemeinsamen – oder aber so gelesen werden kann, dass jedes existenzielle oder ereignishaftes Werden immer schon ein Mit-Werden ist. In diesem Sinne lesen wir *farsi comune* nah an Donna Haraways Begriff des *worlding*, der im italienischsprachigen Diskurs tatsächlich als „il farsi comune del mondo“¹⁰ umschrieben und diskutiert wird. Er meint das In-der-Welt-Sein als „irdisches, verworrenes und sterbliches“ (ST, S. 55) Mit(einander)-Werden der Vielen in einer kosmischen Zeit, die Mensch und Kapital als Motoren der Geschichte gleichermaßen fragwürdig macht:

[A]nders als das Anthropozän oder das Kapitalozän besteht das Chthuluzän aus fortlaufenden, artenübergreifenden Geschichten und Praktiken des Mit-Werdens in Zeiten, die auf dem Spiel stehen, in prekären Zeiten, in denen die Welt nicht vollendet und der Himmel nicht gefallen ist – noch nicht. (ST, S. 55)

9 Haß / Tatari: Eine andere Geschichte des Theaters, S. 90.

10 Vgl. z. B. Delio Salottolo: Considerazioni sulla nozione di mondo e di rapporto al mondo nell'epoca dell'antropocene. Saggio sulla filosofia del XXI secolo [Überlegungen über die Begriffe der Welt und des Weltbezugs im Anthropozän. Essay über die Philosophie des 21. Jahrhunderts]. In: *Scienze e filosofia* 22 (2019), S. 200–250, hier S. 240.

Nicht zuletzt verstehen wir unsere Arbeit also als Versuch zu beobachten, was mit dem Theater in einer Zeit passiert, in der die weder *oikos* noch *pólis*, weder Kapital noch *ánthropos* zuzurechnende Dimension des Kosmischen, des Umweltlichen, des Mit in seiner generalökologischen oder techno-ästhetischen Dimension wieder an Bedeutung gewinnt, wie sowohl die mit der Klimafrage verbundenen Ereignisse, Debatten und Proteste der letzten Jahre als auch die technologischen Entwicklungen der Gegenwart auf überdeutliche Weise spürbar werden lassen. Dieser Frage wird besonders das letzte Kapitel des dritten Teils dieser Arbeit, *kósmos*, gewidmet sein.

Raumwerden

Farsi comune – darin halt auch *farsi luogo* wider, der Titel eines bemerkenswerten Textes¹¹ des italienischen Dramatikers und Regisseurs Marco Martinelli, der 2019 in der Übersetzung von Peter Kammerer als *Raumwerden. Ein Traum vom Theater in 101 Bewegungen*¹² im Alexander-Verlag Berlin erschienen ist.

Farsi luogo, Raumwerden – das ist der Name, den der Theatermacher Martinelli dem Theater gibt, und sein Text hat die Aufgabe, diese Denkfigur in ‚101 Bewegungen‘ zu entfalten, in 101 textlichen Fragmenten, deren Länge zwischen einer Zeile und knapp zwei Seiten variiert. *Raumwerden* heißt Theater zunächst, weil es wesentlich und zuallererst *ein Ort* ist, eine geographische und räumliche Konkretion, die „in der Epoche der Nicht-Orte“ – der unsrigen – eine besondere „Kühnheit“ entfalte (18) und anders als dessen „virtuelle, immaterielle Massenmedien“ der „heiligen Materie“ (15) des endlichen, irdischen Lebens einen bedingungslosen Aufenthalt gewähre. *Raumwerden* sei Theater zudem, da es „beim größten Risiko, bei der uralten Gefahr“ beginne, beim „ich und du“ (18). In dieser existenziellen Differenz, dem *Raum* zwischen mir und dem anderen gründend, bejahe das Theater die ursprüngliche Prekarität jedes In-der-Welt-Seins, die „mörderische“ Exposition der einzelnen gegenüber einander, als „Gemeinplatz“, als „gemeinsamen Platz“, als den „Platz des Mutes schlechthin“ (20). *Raumwerden* sei Theater schließlich, weil sein mit dem Chor der Dionysien beginnender „Kreis der Tanzenden“ sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder erneuere, mit jedem hinzukommenden Körper erweitere und durch viele Landschaften hindurch in einer „wirbelnden Bewegung der Spirale“ (68–71) fortwinde, bis „deine Stadt zur Polis und die Polis zum Planeten“ (80) werde. In diesem Sinne sei das *Raumwerden* Praxis des Bezugs, in der „dich“ alles etwas angehe: „was in deinem Häuserblock passiert und am anderen Ende der Welt“ (80). Die „Spirale“ sei jedoch nie „gegeben“, sondern müsse immer wieder neu „erfunden werden“; sie bleibe eine „Herausforderung, die an verschiedenen Orten die verschiedensten Formen annehmen kann“ (77).

Sechs solcher Orte werden wir nun besuchen und fragen, welche Form das *Raumwerden* an ihnen angenommen hat. Die dem *Raumwerden* zugehörigen Aspekte des Ortes, des Prekäreins und des Mit (als Bezug schlechthin) spannen hierbei die theoretische Perspektive auf, vermittels derer die Theaterorte und die an ihnen statthabenden Ereignisse als Phänomene unserer Zeit zur Sprache gebracht werden sollen.

11 Marco Martinelli: *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*. Imola / Bologna: Cue Press 2015.

12 Marco Martinelli: *Raumwerden. Ein Traum vom Theater in 101 Bewegungen*, aus d. Ital. v. Peter Kammerer. Berlin: Alexander 2019. In diesem Absatz geben wir direkt hinter den Zitaten die Nummer des entsprechenden Paragraphen an.

Eine erste Fassung der vorliegenden Arbeit wurde als Dissertation an der Università degli Studi di Palermo sowie an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf angenommen und am 3. Mai 2021 im Fach Medien- und Kulturwissenschaft (HHU) beziehungsweise im binationalen Promotionsprogramm Europäische Kulturstudien / Studi Culturali Europei (UNIPA) verteidigt. Das Buch wurde mit der Genehmigung der Fakultät für Philosophie der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und mit freundlicher Unterstützung der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius im Rahmen des Programms „Offene Wissenschaft“ gedruckt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2023 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara
unter Verwendung einer Fotografie von Giuliano Del Gatto. Teatro Valle Occupato, Rom, Juni 2011
Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (nw / vf)
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
ISBN (Print): 978-3-95808-417-9
ISBN (PDF): 978-3-95808-468-1