

Tanz um den weißen Stier: Europa und das Theater der Gegenwart

Zur Einführung in ein weites Feld

von Elisabeth Tropper

1. Einleitung

Im Oktober 2015 wurde Arnold Schönbergs unvollendet gebliebene Oper *Moses und Aron* an der Opéra national de Paris aufgeführt, in der Regie von Romeo Castellucci. Am Ende des ersten Aktes – während Moses abwesend ist, um auf dem Tafelberg die zehn Gebote zu empfangen – gehen die Israeliten ihrem Bedürfnis nach, ein Götzenbild zu schaffen: ein stellvertretendes Zeichen für einen Gott, den sie weder mit ihren Augen noch mit ihren Händen begreifen können, weil er allein in ihrem Glauben aufgehoben sein soll. Moses' Bruder Aron stiftet durch Zauber ein goldenes Kalb – und siehe da: Bei Castellucci ist es ein imposanter (lebender!) weißer Stier, der in das rauschhafte Ritual miteinbezogen und zum Gemeinschaft generierenden Symbol, zur vorübergehenden Projektionsfläche und Bezugsgröße für eine Gruppe wird, die sich allein durch ihren Glauben an den von Moses verkündeten Gott als zusammengehörig begreifen und die Herausforderungen eines Exils in der Wüste meistern soll. Am Ende des zweiten und letzten Akts, während der schwarze Gazevorhang sich bereits auf ihn herabsenkt, stammelt der Darsteller des Moses in den sich verdunkelnden Bühnenraum, begleitet von einem langgezogenen Einzelton: „O Wort! Du Wort, das mir fehlt!“ Damit endet die Oper, deren dritten Akt Schönberg nicht mehr vertont hat.

Moses' Mission, den Israeliten „die Allmacht des Gedankens über die Worte und Bilder“¹ – also das Primat der Idee vor dem Abbild – zu vermitteln, ist fehlgeschlagen: Sie haben sich in ihrer Not ein Götzenbild geschaffen. Wenngleich die Analogie zwischen dem weißen Stier als Stellvertreter für das goldene Kalb bei Castellucci und jenem weißen Stier, den wir aus der mythologischen Erzählung von der Entführung Europas kennen, nur eine zufällige sein dürfte (Tiere werden bei Castellucci vor allem als Zeichen einer rituell-sakralen Ordnung eingesetzt sowie als Symbole eines vorsprachlichen und prätragischen Theaters, eines, in Castelluccis Diktum, „infantilen Theaters“²), so bietet sich der Vergleich dennoch an, um über das Theater und sein Verhältnis zu Europa nachzudenken. Der weiße Stier als Surrogat für ein kollektives Selbstverständnis – eine, wenn man so will, ‚europäische Identität‘ – macht auf eine Leerstelle aufmerksam, die indessen durch eine Vielzahl unterschiedlicher und zuweilen konkurrierender Vorstellungen und Glaubenssätze dahingehend, was mit dem Kollektivbegriff Europa gemeint ist, kompensiert wird. Mit Manfred Pfister ließe sich in diesem Zusammenhang auch von *Mythen* sprechen, im Sinne all jener „sites, events and plots, through which Europe has tried to fashion a sense of unity and identity as well as of difference from its Other(s)“³.

Der vorliegende Beitrag soll einen ersten Zugang in ein weites, noch wenig begangenes Forschungsfeld eröffnen, indem er nach theatralen Auseinandersetzungen mit den unterschiedlichen, in der Leerstelle Europa figurierenden Vorstellungen, Mythen, Symbolen und Selbstbeschreibungen fragt: als Teil eines, im übertragenen Sinne, vielfältigen ‚Tanzes‘ um den weißen Stier. Dabei wird beispielhaft auf einzelne Theaterarbeiten aus dem europäischen Raum Bezug genommen – selbstverständlich, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Bei den genannten Texten und Performances handelt es sich ferner zum größten Teil um Arbeiten, die durch Übersetzungen und Gastspiele über ihren nationalsprachlichen Einflussbereich hinaus zur Aufführung gebracht worden und also für ein erweitertes Theaterpublikum zugänglich (gewesen) sind. In diesem Zusammenhang spielen zweifellos auch die Strategien und Praktiken europäischer Kulturpolitik eine wichtige Rolle, auf die aus Gründen des Umfangs und der Schwerpunktsetzung im Rahmen des vorliegenden Beitrags jedoch nicht eingegangen werden kann.⁴

2. Europa: Name, Territorium und andere Mythen Der Raub der Europa – (k)ein Gründungsmythos

Der Raub der Europa durch den Göttervater Zeus/Jupiter ist eine der frühesten Erzählungen des Abendlandes, erstmals überliefert in Homers *Ilias* aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. (XIV. Gesang, V. 321-322). In der wirkmächtigen Darstellung der *Metamorphosen* Ovids wird der Hergang wie folgt geschildert: Zeus entflammt in Leidenschaft für Europa, die Tochter des phönizischen Königs Agenor. Um das Mädchen für sich zu gewinnen, nimmt der Göttervater die Gestalt eines imposanten weißen Stiers an und mischt sich unter die königliche Rinderherde in der Nähe jenes Strandes, an dem Europa mit ihren Gefährtinnen zu spielen pflegt.⁵ Als Europa auf den Rücken des zutraulichen Stiers steigt, trägt er sie auf das offene Meer hinaus, bis zur Insel Kreta, wo er sich der Verschreckten als Göttervater zu erkennen gibt. Europa bringt, nach einer Reihe von Liebesakten oder Vergewaltigungen (hier variiert die Lesart je nach Interpretin oder Interpret), drei Söhne zur Welt: Minos, Sarpedon und Rhadamanthys. Später heiratet Europa Asterios, den König von Kreta. Ihr ältester Sohn Minos wird zum Erben eingesetzt und gründet im Laufe seiner Herrschaft Knossos und weitere Städte; sein Bruder Sarpedon wandert nach Kleinasien aus und wird König der Lykier.

Auch Europas Brüder, die vom Vater auf die ergebnislose Suche nach ihrer Schwester geschickt werden, aber nicht zurückkehren dürfen, ehe sie Europa gefunden haben, erschließen auf ihrer Reise weite Teile des heutigen Kontinents (und darüber hinaus) und werden gleichfalls zu Städtegründern: Der Bekannteste von ihnen, Kadmos, gründet auf Geheiß des Orakels von Delphi die Stadt Theben.

Wie Almut-Barbara Renger festhält, ist der Aspekt der Migration und Städtegründung konstitutiv für die Geschichte der Europa, die als Protagonistin in einem umfassenden Familienepos auf die ursprüngliche Zusammengehörigkeit unterschiedlicher Völker im Mittelmeerraum verweist.⁶ Evoziert wird damit die Vorstellung einer erweiterten europäischen (Groß-)Familie: Immerhin stammen Europa und ihre Brüder aus Phönizien, d. h. aus dem vorderasiatischen Raum. Die Erkenntnis, dass es sich bei der mythologischen Europa um eine asiatische Königstochter handelt, hat bereits den antiken Geschichtsschreiber Herodot beschäftigt und zu der Feststellung veranlasst, dass sie als Namensgeberin für den Kontinent nicht in Frage komme – zumal sie von Zeus auch noch auf die Insel Kreta entführt worden sei, die Herodot (in Übereinstimmung mit seinen Zeitgenossen) nicht zu Europa zählte.⁷

Das versöhnliche, gemeinschaftsstiftende Programm einer (erweiterten) europäischen Großfamilie ist indes auch kritisch in den Blick zu nehmen. So kann das mythologische Narrativ als eine Geschichte der Annexion und Kolonisation gelesen werden – und zwar sowohl des weiblichen Körpers (der Europa) als auch des Territoriums, denn die Städtegründungen der Brüder und Söhne finden natürlich keineswegs auf unbesiedeltem Gebiet statt. Parallel zum Raumgewinn der Brüder und Söhne in der familiengeschichtlichen Fortschreibung des Mythos tritt die Figur der Europa zusehends zurück, bis sie schließlich als Handlungsträgerin gänzlich daraus verschwunden ist. Übrig bleibt vom Europamythos am Ende vor allem die Allegorie: der weibliche weiße Körper als Personifikation des Kontinents, wie er seit der Frühen Neuzeit Eingang in eine mannigfaltige Imagologie gefunden hat.⁸

Zugleich erinnert die mythologische Erzählung an eine historische Gegebenheit: Die Entführungsgeschichte der Europa versinnbildlicht, dass wesentliche Ideen und Wissensinhalte einen Transfer von Osten nach Westen erfahren haben – u. a. die für die Aufklärung so zentrale Idee der Trennung von Glaube und Vernunft.⁹ Das im mythologischen Narrativ als vergleichsweise „junger“ Kontinent¹⁰ inszenierte Europa verdankt seine zivilisatorische Gestalt wesentlich Einflüssen aus jenen Räumen, von denen es sich in seiner historischen Genese und territorialen Ausbreitung geographisch wie kulturell umso schärfer abzugrenzen sucht. So ist bereits in der mythologischen Europafigur eine Hybridität angelegt, die Vorstellungen von Homogenität und klaren Grenzlinien maßgeblich zuwiderläuft.

Europa als *terra constructa*

Im Europabegriff fallen zahlreiche Uneindeutigkeiten zusammen. Neben dem fraglichen Zusammenhang zwischen der Benennung des Kontinents und der geraubten Phönizierprinzessin ist auch die etymologische Herkunft des Namens Europa – ob von assyrisch *ereb*, „dunkel, Sonnenuntergang“, oder griechisch *eurys*, „weit“, und *óps*, „Sicht“, also „die Weitsichtige“ – bis heute nicht abschließend geklärt.

Die Unbestimmtheit des Namens wiederum korrespondiert mit einer Unabgeschlossenheit des Territoriums: Zum einen wurden die geographischen Säume Europas immer wieder neu gezogen; zum anderen zeigt bereits ein flüchtiger Blick auf die Landkarte, dass die Individualisierung des europäischen Kontinents mitnichten einem „Zwang der Geographie“¹¹ geschuldet ist: Geomorphologisch betrachtet, handelt es sich bei Europa nicht einmal um einen eigenständigen Kontinent (von *terra continens*, „zusammenhängendes Land“), sondern um einen *Subkontinent* – oder, in den Worten Paul Valérys, „une sorte de cap du vieux continent, un appendice occidental de l'Asie“¹², also um ein Kap bzw. einen Appendix des asiatischen Kontinents. Besonders schwierig gestaltet sich folglich die Grenzziehung nach Osten hin, die im Hinblick auf die Türkei und Russland zudem von territorialen Überlappungen geprägt ist.

Wir haben es bei Europa dementsprechend nicht mit einer klar umrissenen geographischen, politischen oder kulturellen Entität zu tun, sondern mit einer oszillierenden *terra constructa*, die sich über divergierende Selbstverständigungs- und Grenzziehungsprozesse immer wieder neu zu definieren sucht. Mit Blick auf das gegenwärtige, durch die Europäische Union und ihre Institutionen strukturierte (Teil-)Europa ist hierbei eine paradoxe Gleichzeitigkeit von Grenzschiebungs- und Grenzöffnungsprozessen festzustellen: Mit dem Amsterdamer Vertrag von 1997 wurde das über zehn Jahre zuvor geschlossene Schengener Abkommen zur Abschaffung der europäischen Binnengrenzen um eine Europäisierung der Außengrenzen erweitert und die nichtrestringierte Mobilität im Inneren an eine Verstärkung der Außengrenzen gekoppelt.¹³ Das verkürzte Schlagwort für diese Prozesse ist hinlänglich bekannt: Es lautet „Festung Europa“ und ist wesentlicher Träger einer Vorstellung von innerer Einheit bei äußerer Abschottung – gegen das vermeintlich nicht-europäische ‚Andere‘.

Zugleich tun sich im Inneren Europas alte und neue Bruchlinien auf, die den Konflikt zwischen dem transnationalen Imperativ und nationalen Ansprüchen akut halten und mithin die Vorstellung von einem – wie

auch immer gearteten – kollektiven europäischen Selbstverständnis von innen heraus als problematisch und brüchig markieren.

In diesem Spannungsfeld zwischen innerer Öffnung und äußerer Abschottung, zwischen Nationalität und Transnationalität, zwischen Konstruktionen des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘ sind die verschiedenen europäischen Theaterprojekte anzusiedeln, um die es im Folgenden gehen wird. Im Hinblick auf die Frage, in welchen Symbolen, Sinnbildern und Narrativen unterschiedliche Europa-Konzepte im europäischen Gegenwartstheater figurieren, wird es dabei kursorisch um vier Themenkomplexe gehen: erstens um Personifizierungen von Europa, die auf den vielschichtigen antiken Mythos und seine Fortschreibungen verweisen; zweitens um Auseinandersetzungen mit dem Schengenraum und den veränderten innereuropäischen Grenzregimes im Kontext des sogenannten ‚neuen Europa‘; drittens um Performances über und an den europäischen Außengrenzen; sowie viertens um das Durchspielen eines europäischen Demos als möglicher Bezugspunkt für ein gemeinschaftsstiftendes Selbstverständnis.

3. Europa und das Theater der Gegenwart Europa als Körper und Figur

An dieser Stelle sei zu der phönizischen Königstochter zurückgekehrt, die auf dem Rücken des weißen Stiers – oder auch ohne ihn – durch Jahrhunderte theatraler Repräsentation getragen wurde. Ab der Frühen Neuzeit tritt die mythologische Europafigur zunehmend als Personifikation des europäischen Kontinents auf – sei es in Gestalt einer Weltteilallegorie, sei es als kartographierter weiblicher Körper. Die Aufrufung körperlich-figurativer Eigenschaften, so meine These, trägt dazu bei, die ubiquitäre und unabgeschlossene Verfasstheit des Europabegriffs und des mit ihm bezeichneten Territoriums in ein klar umgrenztes und allgemein verständliches Vorstellungsbild zu gießen: Europa als einen Körper zu denken, suggeriert eine systemische Abgeschlossenheit bei innerer Vielfalt und wechselseitiger Abhängigkeit. Zudem greift die Körpermetaphorik auf eine über innereuropäische Sprachgrenzen hinweg geteilte Kollektivsymbolik zurück. Wenn Europa aufgrund von „Herzinsuffizienz“¹⁴ auf dem Sterbebett liegt, wie es in Juri Andruchowytchs 2005 von Anna Badora am Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführtem Theatertext *Orpheus, illegal heißt*, oder von Tumoren zerfressen ist wie in Europa. *Ein Monolog für Mutter Europa und ihre Kinder* von Ivana Sajko¹⁵ (UA 2007 am Zagrebako kazalište mladih; Regie: Franka Perkovic/), so sind die damit verbundenen Bedeutungsfelder allgemein verständlich, auch über die theatrale Sphäre hinaus: Aufgrund ihres interdiskursiven Potentials erfreuen sich Körpermetaphern im politischen, medialen und alltäglichen Sprechen über Europa und die Europäische Union großer Beliebtheit – und dies keineswegs nur im deutschsprachigen Raum.¹⁶

Zwischen Konzepten von Europa als einem körperlichen Gebilde und Personifikationen des Kontinents besteht demnach ein wesentlicher Zusammenhang: In beiden Fällen werden Uneindeutigkeiten, fließende Grenzen und hybride Konstellationen zugunsten einer abgeschlossenen, im Raum skizzier- und fassbaren Gestalt aufgehoben. Durch den Bezug zur mythologischen Erzählung, welcher Personifikationen von Europa per se als semantisches Moment innewohnt, wird überdies an ein umfassendes konnotatives Reservoir angeschlossen. In der europäischen Theatergeschichte ist die personalisierte Figur der Europa mithin zur Spielfläche für differierende ästhetische Strategien und politische Stoßrichtungen geworden: Man denke beispielsweise an die durch den Ersten Staatsminister Richelieu in Auftrag gegebene „Comédie héroïque“ *Europa* von Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1643), in der der Dreißigjährige Krieg aus französischer Sicht allegorisch zur Darstellung kommt; an Georg Kaisers *Europa*, 1914 im Taumel der weite Teile der intellektuellen Welt erfassenden Kriegseuphorie verfasst; oder an das gegen die nationalsozialistische Besetzung Frankreichs opponierende Stück *Der Raub der Europa oder Man kann immer etwas tun* von Max Aub aus dem Jahre 1943. Mit Blick auf das Theater der Gegenwart seien an dieser Stelle zwei Arbeiten genannt, stellvertretend für so viele andere: Ivana Sajkos bereits erwähntes Stück *Europa. Monolog za majku Courage i njezinu djecu* (2007; in der deutschen Übersetzung unter Verzicht auf den Brecht-Bezug: *Ein Monolog für Mutter Europa und ihre Kinder*) sowie *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek (2013/14; 2015 durch einen *Appendix* und eine *Coda* fortgeschrieben).

Ivana Sajko unterzieht in ihrem postdramatischen Szenario das Selbstverständnis der Gründungsländer der Europäischen Union, den Kontinent friedvoll und fürsorglich unter die Fittiche eines kollektiven Integrationsprojektes genommen zu haben, einem kritischen Blick. Die blinden Flecken und verdrängten Konfliktlinien in dieser (west-)europäischen Selbstbeschreibung werden von ihr in ein negatives Körperbild überführt: Ihre Mutter Europa ist ein gealtertes, von Krieg und Konsum gezeichnetes und von Tumoren zerfressenes Geschöpf, ihre Kinderschar besteht aus Kriegswaisen. Nachdem sie als junges Mädchen den weißen Stier gezähmt hat, indem sie ihm bei einem leidenschaftlichen Kuss die Zunge abgebissen hat, ist Sajkos Europa nun bestrebt, sich ihrer kriegerischen Vergangenheit endgültig zu entledigen, um für das Projekt der Europäischen Union bereit zu sein. Der weiße Stier, der auf jenes Gespenst des Westens verweist, das Maria Todorova einst als das zu exorzierende ‚Andere‘ im europäischen Diskurs charakterisiert hat – den Balkan¹⁷ –, wird dabei vom Entführer zum Erfüllungsgehilfen einer an Macht, Reichtum und Körpervolumen gewinnenden Europa.

Die ausufernde Körperlichkeit der Europafigur korrespondiert mit der sprachlichen Qualität des Textes, der

als schäumender Monolog ohne jede Regieanweisung konzipiert ist, durchsetzt von kollektiven Repliken der Kinder Europas, die zwar den Chor der antiken Tragödie zitieren, im Unterschied zu diesem jedoch keine kommentierende Funktion oder Gegenstimme innehaben, sondern der Protagonistin gänzlich hörig sind.

Auch in Elfriede Jelineks gleichfalls postdramatischem Theatertext *Die Schutzbefohlenen* begegnet uns der Mythos der Europa. Die Autorin fächert das Narrativ in seine semantischen Dimensionen auf und verflucht diese mit zahlreichen weiteren Bedeutungsebenen. Die lose Konnotations-kette führt sie vom Stier zur Kuh (die wiederum auf eine andere Geliebte von Zeus verweist, nämlich Io, sowie auf jene Kuh, der Europas Bruder Kadmos folgt, um an der Stelle ihres erschöpften Zusammenbruchs die Stadt Theben zu gründen), von der Entführung zur Flucht, von den richtigen Töchtern zu den falschen: Während der österreichische Staat die einen, wie etwa die Sopranistin Anna Netrebko, im Schnellverfahren einbürgert, sind jene, die als Flüchtlinge über das Meer kommen, unerwünscht. „[I]ch bin doch keine Kuh, ich bin nicht Europa, bin nicht Io, nichts hemmt mich, manch einer fickt mich oder nicht, er hat die Wahl“¹⁸, heißt es aus der angeeigneten Flüchtlingsperspektive im Text. Dann wieder erscheint Europa im Bild der weißen Kuh als das Hoffnung spendende Vorstellungsbild, das die Verzweifelten über das Meer auf den europäischen Kontinent zuträgt. In ihrer Alternativlosigkeit fallen bei Jelinek Entführung und Flucht in eins: „Zusammengeschweißte, wir aber, hangend der seufzenden Kuh im schneeigen Nacken“¹⁹.

In seiner umstrittenen Uraufführung von *Die Schutzbefohlenen* 2014 am Thalia Theater in Hamburg²⁰ spitzt der Regisseur Nicolas Stemann die vielsinnigen Andeutungen auf die mythologische Europafigur bei Jelinek auf satirische Weise zu, indem er einen Schauspieler in wilder Gebärde auf einem Plüsch-Stier über die Bühne toben lässt – weiß geschminkt, eine lange, weißblonde Perücke und eine Toga im Blau des Europabanners tragend, den Sternenkranz der EU gleich einer Gloriole über dem Kopf. Stemann schließt mit diesem kurzen Auftritt an spezifische Aspekte des semantischen Reservoirs der Europafigur an (Antike, Christentum, Weißsein, Herrschaftsanspruch) und zieht sie ins Absurd-Lächerliche.

Wie der weiße Stier bei Castellucci, so fungiert auch die Europa auf der Bühne als stellvertretendes Symbol bzw. als kollektiver Referenzpunkt, durch den sich das ‚Unfassbare‘, ob sich dahinter nun eine Gottheit oder ein komplexes raumsemantisches, politisches und ideelles Konstrukt verbirgt, in verdichteter Weise zur Anschauung bringen lässt. Dabei kann die spezifische Ausgestaltung und Bewertung der Figur höchst unterschiedlich ausfallen – bezeichnenderweise wenden sie jedoch sowohl Ivana Sajko als auch Elfriede Jelinek und Nicolas Stemann ins Negative.

Die „Waisen von Schengen“. Europäische Individuen an europäischen Nicht-Orten?

Die Inszenierung einer personifizierten Europa lässt sich auch als komplexitätsreduzierender Vorgang der Subjektivierung interpretieren: Überindividuelle Sachverhalte und gesellschaftliche Zusammenhänge werden auf Figuren und dramatische Konflikte heruntergebrochen und auf diese Weise greifbar und in verkleinertem (d. h. menschlichem) Maßstab nachvollziehbar gemacht. Mehr noch als auf die Europa trifft dies indes auf eine andere Gruppe von Figuren zu, die im Theater der Gegenwart auffallend häufig dort anzutreffen ist, wo es um die Inszenierung raumsemantischer Verschiebungen eines sogenannten ‚neuen Europa‘ geht – d. h. um „the imagination of an entity that might become, replace, or perhaps parasitically inhabit the older Europe“²¹: Grenzschrützer und Grenzverletzer, Passagiere, Schlepper, Schmuggler, Migranten, Flüchtlinge – Figuren der Schwelle und des Übergangs. Mit ihnen korrespondieren wiederum ganz bestimmte Handlungsorte: Grenzübergänge, Bahnhöfe, Zugabteile, Flughäfen; „Nicht-Orte“ im Sinne des französischen Ethnologen Marc Augé, d. h. Durchgangs- und Transiträume ohne relationale Anbindung, zugehörig einer „Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemeren überantwortet ist“²².

Drei Arbeiten, die (der zeitlichen und räumlichen Distanz ihrer Entstehungskontexte zum Trotz) vielfältige strukturelle wie inhaltliche Parallelen aufweisen²³, seien an dieser Stelle beispielhaft genannt: *Europe* von David Greig (UA 1994 am Traverse Theatre, Edinburgh; Regie: Philip Howard), *Trànsits* von Carles Batlle (UA 2007 in der Sala Beckett de Barcelona; Regie: Magda Puyo) und *Czekaja?c na Turka (Warten auf den Türken)* von Andrzej Stasiuk (UA 2009 am Stary Teatr, Krakau; Regie: Miko?aj Grabowski). *Europe* und *Czekaja?c na Turka* haben Bahnhof und Grenzübergang zum Handlungsort, Batlles Text wiederum ist am Ort der grenzüberschreitenden Bewegung selbst angesiedelt, nämlich im Abteil eines Fernzugs – jenem „Raum des Reisenden“, der für Augé den „Archetypus des Nicht-Ortes“²⁴ darstellt.

Im Zentrum dieser (unter formalästhetischen Gesichtspunkten stark differierenden) Texte steht das Spannungsfeld zwischen Nationalität und Transnationalität und mithin die Inszenierung der Instabilität vermeintlich festgefügtter Identitätskonzepte: Sei es, dass im Rahmen des theatralen Szenarios durch die Aufhebung der an den Grenzübertritt gekoppelten performativen Akte nationalstaatliche Identitätskonzepte brüchig werden; sei es, dass eine Gemeinschaft inszeniert wird, die von der innereuropäischen Grenze wirtschaftlich abhängig ist und durch die Grenzöffnung in eine prekäre Lage versetzt wird (Andrzej Stasiuk hat dafür den Begriff der „Waisen von Schengen“²⁵ geprägt); sei es, dass durch die Begegnung mit dem inner- wie außereuropäischen ‚Anderen‘ kulturelle Zugehörigkeiten, festgefügte Weltbilder und mithin die

eigene Position reflexionsbedürftig werden.

Dass in allen drei Texten die raumsemantischen Veränderungen eines ‚neuen Europa‘ subjektiviert und in vergleichbarer Weise auf ihre Konsequenzen für individuelle Biographien hin durchgespielt werden, legt nahe, dass es sich hierbei nicht um spezifisch nationale oder regionale, sondern um geteilte (und mithin womöglich als ‚binneneuropäisch‘ zu bezeichnende) Erfahrungen handelt, mögen sie im Detail auch unterschiedlich ausgestaltet sein. Diesem Befund entspricht ferner die Tatsache, dass die Handlungsorte von *Europe* und *Transits* ausdrücklich offengehalten und somit als übertragbar konzipiert sind: Ort der Handlung in Greigs Szenario ist „[a] small decaying provincial town in Europe“²⁶, bei Batlle lautet er „Europa. Un futur no gaire llunyà“²⁷.

Performances über und an Außengrenzen

Seit einigen Jahren ist im Zusammenhang mit europapolitischen Fragestellungen eine thematische Verschiebung zu bemerken: So rückt der künstlerische Fokus zunehmend von binneneuropäischen Fragestellungen und Konstellationen weg und hin zu den europäischen Außengrenzen, insbesondere zur Seegrenze des Mittelmeers, deren Überquerung bereits Tausende von Flüchtlingen das Leben gekostet hat.²⁸ Im Zuge dieser Entwicklungen ist eine Fülle an Theaterarbeiten entstanden, die sich der fließenden Außengrenze der Europäischen Union in ihrer humanitären wie rechtlichen Problematik annehmen und mithin nach dem europäischen Selbstverständnis fragen, das in diesen Abschottungsmaßnahmen zum Ausdruck kommt. Neben Jelineks bereits erwähnten Schutzbefohlenen sind unter dem Eindruck der sich verschärfenden EUGrenzregimes auch zahlreiche dokumentarische Theaterarbeiten entstanden – so beispielsweise *FRONTex SECURITY* von Hans Werner Kroesinger (UA 2013 am HAU Berlin) über die Praktiken der Grenzschutzagentur Frontex auf dem Mittelmeer oder das Rechercheprojekt ???????? ?????????? ? ?? ?????? ??? ?????? (*Case Farmakonisi or The right of water*) von Anestis Azas (UA 2014 am Nationaltheater Athen), in dem ein Bootsunglück nahe der griechischen Insel Farmakonisi im Januar 2014 in den Blick genommen wird. Daneben entstehen in ganz Europa dramatische und postdramatische Theatertexte, die sich – ungeachtet der teils gewaltigen Unterschiede in ihren formalästhetischen Mitteln, Wirkungsabsichten und inhaltlichen Stoßrichtungen – durch eine gemeinsame inhaltliche Klammer zusammenführen lassen: Sie befassen sich (mal empathisch, mal medien- oder gesellschaftskritisch) mit jenen Menschen, die sich auf die gefährliche Überfahrt über das Mittelmeer begeben, und mit der europäischen Angst vor einer vermeintlich über den Kontinent hereinbrechenden Flüchtlingsswelle. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang beispielsweise *Lampedusa* von Anders Lustgarten (UA 2015 am Soho Theatre London), Lina Prosas *Trilogia del Naufragio* (UA 2015, 2016 und 2017 am Piccolo Teatro di Milano), Christian Lollikes *Living Dead* (UA 2016 bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen) oder, bereits einige Jahre früher, Kevin Rittbergers *Kassandra oder Die Welt als Vorstellung* (UA 2010 am Schauspielhaus Wien). In diesen theatralen Szenarien figuriert Europa vor allem als Grenz- und Exklusionsbegriff, als die eingangs genannte Festung, die Transgressionen zu unterbinden oder zumindest stark zu regulieren sucht.

Darüber hinaus existiert eine Reihe von performativen Arbeiten, in denen territoriale Grenzen nicht nur aufgerufen, sondern tatsächlich physisch aufgesucht werden: so geschehen 2016 beim Festival *Steirischer Herbst*, im Rahmen dessen das Publikum an die (binneneuropäische) Grenze zwischen Österreich und Slowenien geführt wurde (*Willkommen in der Europaschutzzone. Eine Grenzwanderung* von Hans Werner Kroesinger und Regine Dura), oder medienwirksam durch das Zentrum für Politische Schönheit unter der Leitung des deutsch-schweizerischen Aktionskünstlers Philipp Ruch. Sein umstrittenes Projekt *Erster europäischer Mauerfall* (2014), das mit der Entwendung der weißen Kreuze begann, die zum Gedenken an die Todesopfer der Berliner Mauer vor dem Bundestag in Berlin aufgestellt worden waren, und mit einer Busreise an die bulgarische Außengrenze endete, löste eine weitreichende politische und mediale Debatte aus und hatte zudem für die beteiligten Künstler ein strafrechtliches Nachspiel. Die Grenzen zwischen künstlerischer Aktion, sozialer Praxis und gesellschaftlicher Intervention – im Sinne der „gezielte[n] Unterbrechung und Veränderung gesellschaftlicher Prozesse“²⁹ – werden von der Gruppe in ihren Projekten bewusst unterlaufen, Erwartungshaltungen und theatrale Übereinkünfte in Frage gestellt. Neben dem physischen Aufsuchen der Grenze finden hierbei auch im ästhetischen Sinne Grenzüberschreitungen und Grenzverwischungen statt.

Pre- und Re-enactments eines europäischen Demos

Andere Theatermacherinnen und -macher nähern sich der Frage nach Europa von einer gänzlich anderen Seite, indem sie theatrale Versuchsanordnungen entwerfen, in deren Rahmen demokratische Prozesse sowie die Möglichkeiten (aber auch die Grenzen) kollektiver Verantwortung und Entscheidungsfindung durchgespielt werden. In *Preenacting Europe* der Gruppe Interrobang (2014/15) können die Zuschauerinnen und Zuschauer per Abstimmung wesentlich über den Verlauf mitentscheiden, indem sie Themen auswählen, über Maßnahmen entscheiden und einzelne Performerinnen und Performer, die mit unterschiedlichen Konzepten zu Europa antreten, auf einer einem Brettspiel nachempfundenen Spielfläche vorrücken lassen. Die klassische Grenze zwischen Bühne und Publikum ist weitgehend aufgehoben: Ohne die Teilnahme des Publikums kann das theatrale Ereignis nicht vollzogen werden. Dies trifft in noch stärkerer Weise auf das

Projekt *Hausbesuch Europa* von Rimini Protokoll zu, das seit 2015 durch Privathaushalte in Europa tourt und 2016 auch in Kairo und Moskau Halt gemacht hat. *Hausbesuch Europa* vollzieht sich ausschließlich durch das Publikum selbst, das mit- und gegeneinander Aktionen durchführt und dabei demokratische Entscheidungsprozesse im verkleinerten Maßstab durchspielt.³⁰

In beiden Fällen werden die Zuschauerinnen und Zuschauer – unter der Führung eines Spielleiters bzw. einer Spielleiterin – zu wesentlichen Akteuren und Handlungsträgern. Demokratische Teilnahme, wie sie einem zeitgenössischen europäischen Selbstverständnis als verbindendes Element zugrunde liegen könnte, wird hier performativ durchgespielt. Auf diese Weise wird versucht, ein politisches Grundmoment des Theaters zu (re-)aktivieren; denn, wie der Dramaturg Florian Malzacher festhält, lassen sich

an der Rolle des Publikums immer auch gesellschaftliche Verhältnisse oder Utopien ablesen. Egal, ob die Polis sich im Athener Theater traf, ob der barocke König zum Fluchtpunkt der Inszenierung wurde oder ob sich das erwachende Bürgertum Nationaltheater baute: Immer war die Theatersituation auch Spiegel gesellschaftlicher Modelle.³¹

Rimini Protokoll und Interrobang machen das theatrale Ereignis zur Versuchsanordnung für demokratische Prozesse und spielen auf diese Weise die u. a. von Jürgen Habermas prominent vertretene Forderung nach einem kollektiven europäischen Selbstverständnis, das sich über den Vollzug demokratischer Teilnahme- und Kommunikationsrechte in der staatsbürgerlichen Praxis verwirklicht³², im verkleinerten Maßstab und für die Dauer einer Vorstellung durch.

In *Take It or Make It* (2016) der Performerin und Theatertheoretikerin Ana Vujanovic/ wird dieser Prozess in die performative Praxis auf der Bühne und damit in die Sphäre künstlerischer Entscheidungsprozesse rücküberführt. Die Zuschauerinnen und Zuschauer werden zwar (etwa mittels Abstimmungen) in das Geschehen miteinbezogen, die Trennung zwischen ihnen und den Performerinnen und Performern wird jedoch aufrechterhalten. Im Zentrum des Projekts, das von Vujanovic über Workshops in immer wieder neuen Konstellationen erarbeitet wird, steht die Frage, unter welchen Bedingungen demokratische Verfahren dazu geeignet (oder auch nicht geeignet) sein können, sinnvolle Handlungen auf der Bühne herzustellen – insbesondere dann, wenn künstlerische Eigeninteressen miteinander kollidieren.³³ Damit berührt Vujanovic eine Frage, die sich auch im Kontext der Bildung eines europäischen Demos zwangsläufig stellt: Sind wir überhaupt dazu in der Lage und willens, unser Zusammenleben nach demokratischen Prinzipien zu organisieren, zumal im Angesicht divergierender persönlicher und nationalstaatlicher Interessen?

Wie auch immer die Antwort ausfallen mag: Im Spannungsfeld zwischen sozialpolitischer und theatraler Realität und in der Auseinandersetzung mit der Rolle und Verantwortung des Publikums scheinen sich jedenfalls Situationen generieren zu lassen, in deren Rahmen konsolidierte Identitätskonzepte (ob als Zuschauerin und Zuschauer, als Staatsbürgerin und Staatsbürger oder als Europäerin und Europäer) in Bewegung geraten. Im besten Fall gehen hierbei Selbstbeteiligung und Selbstbefragung ineinander über.

4. Fazit: O Wort! Du Wort, das mir fehlt!

1961, noch im Nachhall des Zweiten Weltkriegs, schreibt der Schweizer Philosoph Denis de Rougemont: Kadmos und seine Brüder, die im Zuge ihrer ergebnislos verbleibenden Suche nach der geraubten Schwester zu Städtegründern werden und einen großen geographischen Raum erschließen, lehren uns, dass sich Europa letzten Endes allenfalls in der unausgesetzten Suchbewegung realisiere: „C'est la poursuite de son image mythique qui fait découvrir aux cinq frères sa réalité géographique [...]. *Rechercher l'Europe c'est la faire!* En d'autres termes: c'est la recherche qui la crée.“³⁴ Europa erscheint in dieser Perspektive nie als abschließendes Resultat, sondern als ein immer nur vorläufiges Konstrukt, das hinsichtlich seiner Selbstbeschreibungen, seiner Widersprüche und blinden Flecken und seiner Ein- und Ausschlüsse stets befragungswürdig bleibt.

Die Frage nach Vorstellungen von Europa im Theater der Gegenwart lässt sich folglich auch als eine kreative Suchbewegung verstehen. Insbesondere durch die Kreuzung von Perspektiven unterschiedlicher topographischer Provenienz kann meines Erachtens sichtbar werden, dass europäische Identität, um mit Jacques Derrida zu sprechen, zwar eine „*Erfahrung des Unmöglichen* [...] im Sinne ihres eigenen maßlosen ‚Mit-sich-Differierens‘“³⁵ darstellt, dass es sich – bei aller Differenz – indes um eine *geteilte* Erfahrung handelt, deren Bezugspunkte, Implikationen und Aussparungen ebenso wie die jeweils eingenommene Perspektive immer wieder aufs Neue ausgelotet werden müssen.

„O Wort! Du Wort, das mir fehlt!“ – diese letzten in den Bühnenraum geseufzten Worte Moses' in Castelluccis bildgewaltiger Inszenierung, das resignative Eingeständnis seines Versagens, den Israeliten einen Glauben über das Identifikation stiftende Symbol hinaus zu vermitteln (wiewohl wir natürlich wissen, wie die Geschichte ausgeht – so gesehen ist es für den vorliegenden Beitrag ein Glücksfall, dass

Schönbergs Oper unvollendet geblieben ist), lassen sich im Hinblick auf Europa ins Positive wenden. Eben weil dieses Europa auf symbolische Surrogate angewiesen ist – auf Vorstellungen, Bilder, Mythen, Narrative, Performances –, bildet es keine geschlossene Größe, muss offen, wandel- und befragbar bleiben. Das Konstrukt Europa lässt sich in dieser Perspektive nie zu einem allgemein verbindlichen Ende bringen – und soll es auch gar nicht. Das Theater hat an diesen Prozessen im besten Fall produktiv teil: als künstlerisch-ästhetischer Möglichkeitsraum, als Ort der gesellschaftlichen (Selbst-)Reflexion und nicht zuletzt als Ort einer unausgesetzten „Aushandlung des Verschiedenen“³⁶.

1 Schönberg, Arnold: *Moses und Aron*, London 1984, S. 465 (2. Akt, 5. Szene).

2 Vgl. Castellucci, Romeo: „The Animal Being on Stage“, in: *Performance Research* 5 (2014), H. 2, S. 23–28, hier S. 24; vgl. auch den Beitrag von Michael Bachmann in diesem Band.

3 Pfister, Manfred: „Europa/Europe. Myths and Muddles“, in: Littlejohns, Richard/Soncini, Sara (Hrsg.): *Myths of Europe*, Amsterdam 2007, S. 21–33, hier S. 23.

4 Verwiesen sei an dieser Stelle auf den Beitrag von Natalie Bloch in diesem Band.

5 Dass es sich bei dem Stier um ein weißes bzw. sogar ein schneeweißes Tier handelt – „quippe color nivis est“ (Ovid: *Metamorphosen*, zweisprachige Ausgabe, übers. u. hrsg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1994 [II. Buch, V. 852]) –, erfahren wir bei Ovid übrigens zum ersten Mal; in einer früheren Verschriftlichung durch den Dichter Moschos ist das Fell des Stiers noch hellbraun; in anderen findet die Farbe überhaupt keine Erwähnung. Zum ‚Farbwechsel‘ im Mythos der Europa vgl. Greve, Anna: *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013, S. 217ff.

6 Vgl. Renger, Almut-Barbara: „Vorwort“, in: dies. (Hrsg.): *Mythos Europa. Texte von Ovid bis Heiner Müller*, Leipzig 2003, S. 12–16, hier S. 14.

7 Herodot: *Historien*, deutsche Gesamtausgabe, übers. v. A. Horneffer, Stuttgart 1971, IV, 45.

8 Vgl. hierzu Benthien, Claudia: „Europeia: Mythos und Allegorie in der Frühen Neuzeit“, in: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses. Paris 2005*, Bd. 12, Bern u. a. 2007, S. 21–31, hier S. 21; Werner, Elke Anna: „Einführung“, in: Bußmann, Klaus/dies. (Hrsg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004, S. 9–23, hier S. 17. Zur Darstellung des weiblichen Körpers in der Kartographie vgl. auch Lewes, Darby: „The Site/Sight of Europa: Representations of Women in European Cartography“, in: Passerini, Luisa (Hrsg.): *Figures D'Europe. Images and Myths of Europe*, Brüssel 2003, S. 107–123.

9 Vgl. Meyer, Thomas: *Die Identität Europas: Der EU eine Seele?*, Frankfurt a. M. 2004, S. 34.

10 Im Gegensatz zu Asien, dessen Stellvertreter Agenor durch den Verlust seiner Tochter und die Entsendung seiner Söhne mit der Auflage, nicht ohne die geraubte Schwester zurückzukehren, kinderlos wird, erscheint Europa im mythologischen Narrativ als „ein ‚junger‘ Kontinent, ein Erdteil der Kinder und Kindeskinde“ (Benthien: „Europeia: Mythos und Allegorie in der Frühen Neuzeit“, S. 22.)

11 Le Goff, Jacques: „Grundlagen europäischer Identität“, in: Alfred Herrhausen Gesellschaft für internationalen Dialog (Hrsg.): *Europa leidenschaftlich gesucht*, München u. a. 2003, S. 169–179, hier S. 169.

12 Valéry, Paul: „La Crise de l

Quelle:

https://www.theaterderzeit.de/buch/vorstellung_europa_%E2%80%93_performing_europe/35124/komplett/

Abgerufen am: 09.12.2021