

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film
Vertiefung Dramaturgie

»...it's lack of solidity mistaken for a lack of consistency.«

Expanded Writing in Dramaturgie als Praxis

Master-Thesis von Isabel Gatzke
Zürich, 11. Mai 2020

Isabel Gatzke
Uthmannstraße 3
12043 Berlin
isabel.gatzke@posteo.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
1. Allein schreiben	7
1.1 Hovern	7
1.2 Autofiktion	8
1.3 Writing in the Dark	9
2. Schreiben als Sammeln	12
2.1 In Notizbüchern	13
2.2 Zur Recherche I: Proposal	14
2.3 Zur Recherche II: Basteln	16
3. Schreiben auf der Probe	19
3.1 Notizen	20
3.2 Kritik	24
4. Zusammen schreiben	26
4.1 An einem Text	27
4.2 Als Dialog I: E-Mails	30
4.3 Als Dialog II: Sexting	32
5. Fazit und Ausblick	34
Quellen- und Literaturverzeichnis	37

Einleitung

Das Interesse, dem diese Masterarbeit nachgeht, entstand aus einer Situation, die für mich als Dramaturgin und Studentin zuerst verwirrend und dann äußerst produktiv war. Sie betrifft den Umgang mit meinen Notizen in einem Probenprozess. Zu Beginn des Jahres arbeitete ich als Dramaturgin im Rahmen des Festivals *Tanztage 2020* mit einem jungen Choreografen zusammen. Wir standen in einem interessanten Austausch und teilten viele inhaltliche Überschneidungen - nur die gemeinsame Reflexion der Probe gestaltete sich schwierig. Meist waren andere Bereiche wichtiger, die Musik oder das Kostüm, und mit steigender Anspannung gab es immer weniger Raum für das sogenannten *Feedback* am Ende eines Durchlaufs. Mein Eindruck war, dass ihm meine Anmerkungen nicht so wichtig erschienen. Ich wollte mich im Rahmen des Festivals nicht aufdrängen und verließ dann jeweils die Probe. Am Tag der Premiere bekam ich eine Nachricht des Choreografen mit der Bitte, ihm doch kurz meine Notizen zu schicken, damit er sie noch einmal durchgehen könne. Da ich meine Notizen weder bei mir hatte noch dachte, dass er mit ihnen etwas hätte damit anfangen können, musste ich verneinen und versuchte kurz, per SMS zusammenzufassen, was mir aufgefallen war.

Diese Situation ließ mich mit einem unbefriedigenden Gefühl zurück. Zum einen hatte ich den Eindruck, unser Austausch reduzierte sich auf meine mehr oder weniger kritischen Anmerkungen, zum anderen resultierte dieser Moment aus einem grundsätzlichen Missverständnis der dramaturgischen Position heraus. Die Notizen, die ich während der Proben verfasste, sind nicht für eine *andere Leserin* gedacht, sondern für *mich*, um mich zu erinnern. Sie sind keine Anleitung, die ohne Gespräch umgesetzt werden kann, und enthalten auch keine Wahrheit, die sofort eine magische Wirkung entfaltet. An dieser Stelle sei gesagt, dass vermutlich jede Dramaturgin anders mit ihren Notizen umgeht und diese Situation sicherlich nicht für jede dieselben Fragen aufgeworfen hätte. Trotzdem wollte ich überprüfen, ob ich hier eine singuläre Erfahrung gemacht hatte, wie andere Dramaturg*innen mit dieser Situation umgegangen wären und welche Schlüsse daraus über den Stand dramaturgischer Praxen gezogen werden können. Diese konkrete Situation öffnet eine Tür, um mich mit der Funktion von Notieren, Kommentieren und anderen Formen des Schreibens in dramaturgischen Praxen zu beschäftigen. Daraus ergab sich eine Auseinandersetzung mit Intimität und Öffentlichkeit, meiner Positionierung als Dramaturgin inner- und außerhalb künstlerischer Prozesse und verschiedenen Beziehungsweisen, in denen ich mich als Dramaturgin befinde. Dabei soll keine Allgemeingültigkeit oder ein umfassendes Bild der Dramaturgie heute behauptet werden. Vielmehr soll diese Arbeit exemplarische Einblicke in zeitgenössische dramaturgische Praxen geben und schon in ihrer Form deutlich machen, dass sowohl Dramaturgie als auch Schreiben an sich keine vereinzelt Tätigkeiten sind.

Diese Arbeit beginnt mit der Klärung von zentralen Begriffen sowie einer Situierung meiner Position als Schreibende und Dramaturgin. Im Hauptteil durchläuft die Arbeit eine Öffnung von einem Schreiben für sich selbst hin zu einem Schreiben mit anderen. Diese Struktur dient weniger dazu, die einzelnen Arten und Weisen des Schreibens zu beschneiden oder voneinander

abzugrenzen, sondern dazu, aufzuzeigen, wie sie miteinander zusammenhängen und sich bedingen. Grundlage für diesen Hauptteil bildet zu einem eine theoretische Auseinandersetzung mit aktuellen Positionen im Diskurs der Dramaturgie und weiteren damit verwandten Feldern wie den Kulturwissenschaften. Zum anderen besteht er aus Gesprächen mit Nienke Scholts und Rahel Spöhrer, die ich zu ihren Beziehungen zum Schreiben und Geschriebenen befragt habe. Ziel dieser Arbeit ist es, herauszufinden, welche Rolle Schreiben als Handlung in dramaturgische Praxen spielt, wie es als Mittel zur Positionierung genutzt werden kann und welche Formen der Intimität sowie der politischen Wirksamkeit¹ darin entstehen können. Zu diesem Zweck untersuche ich verschiedene Formen des *Expanded Writing* und setze sie in Bezug sowohl zu meiner eigenen Praxis als Dramaturgin als auch zu den Gesprächen, die ich mit Rahel Spöhrer und Nienke Scholts geführt habe. Diese Analyse macht Verbindungen zwischen *Expanded Writing* und Dramaturgie sichtbar, die sonst meist unbeachtet bleiben und schafft einen Raum, um herauszufinden, wie diese beiden Felder sich gegenseitig beeinflussen. Man könnte das Ziel dieser Arbeit mithilfe Michel Foucaults so formulieren: Hinter dieser Arbeit »[...] steht der Verdacht, dass man ein Ensemble sehr komplexer Realitäten verpasst, wenn man ewig um die Doppelfrage: Was ist [Dramaturgie]? Woher kommt die [Dramaturgie]? herumschleicht. Die kleine, platte und empirische, gewissermaßen als Spährtrupp vorgeschickte Frage: Wie spielt sich das ab? Hat nicht die Funktion eine *Metaphysik* oder eine *Ontologie* der [Dramaturgie] einzuschmuggeln, sondern dient dazu, eine kritische Untersuchung [dieser] anzugehen.«²

Schreiben

»You're a dramaturge? So you write?« Die Vorstellung, die diese Frage nahelegt, reicht vom Verfassen dramatischer Texte über das Schreiben von Aufführungskritiken, Romanadaptionen und Szenisches Schreiben, legitimierendes Schreiben in Form von Förderanträgen bis hin zum Schreiben und Publizieren akademischer Texte in den Theaterwissenschaften. In dieser kleinen Frage versteckt sich die Idee, dass der Zugang der Dramaturgin zu einer künstlerischen Arbeit über den geschriebenen Text möglich wird und sie in diesem Bereich wirksam werden kann beziehungsweise dort ihre Expertise liegt. Gleichzeitig beobachte ich, wie sich Dramaturg*innen – vor allem im Bereich Tanz und vor allem im Kontext eines künstlerischen Prozesses – vehement gegen die Zuschreibung stellen, für die Produktion von Abendzetteln, Ankündigungstexten oder ähnlichen Formate unhinterfragt verantwortlich zu sein. Sicherlich ist die genannte Annahme nicht falsch und viele der aufgezählten Formen des Schreibens und der Textproduktion gehören zu den täglichen Aufgaben von Dramaturg*innen, im Stadt- und Staatstheater ebenso wie in der Freien Szene. Sie sind in diesen institutionalisierten Räumen jedoch häufig bestimmten Beschränkungen unterworfen: »Too often writing is not seen as a complex work of

1 Kommentar Rebecca Fuxen, 02.05.2020, 12:47: »finde es so gut, Positionierung in einem Diskurs nicht nur inhaltlich zu denken sondern direkt zu koppeln an Beziehungen zu anderen Körpern und Objekten darin, also sie als Intimitäten zu sehen, die entstehen, die nicht nur auf rationaler, sondern auch auf affektiver und emotionaler Ebene ablaufen.. das ist es zumindest, was ich darin lese (:«

2 Foucault, Michel: »Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts.« In: Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul (Hrsg.): *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik* Beltz Athenäum 1994, S.251

doing and undoing, that engages with language as material and embodies many varied traffics with art-making, but simply as the host of some ‘meaning’ that clarifies and explains the work [...],³ bemerkt Daniella Cascella in ihrem Text *Something More and Something Else/ Language as Excess and Material*. Besonders die genannte Klarheit ist eine häufige Anforderung, in der die Annahme mitschwingt, dass Dramaturg*innen als *voice of reason* dazu befähigt seien, in ihren Texten enigmatische künstlerische Arbeiten zugänglich zu machen, zu vermitteln sowie ihre Sinnhaftigkeit und Bedeutung darzulegen. Aufgrund dieser Beschränkungen möchte ich diesen gut erschlossenen Bereich des Schreibens und der Textproduktion beiseite lassen. Dann eröffnet sich die Möglichkeit, einer anderen, kleineren, vielleicht weniger beachteten Form des Schreibens Aufmerksamkeit zu schenken. Ich gehe davon aus, dass sie eine grundlegende Rolle in dem spielt, was ich als Dramaturgie als Praxis bezeichne. In dieser Arbeit wird sie unter dem Begriff *Expanded Writing* anhand von Beispielen Gegenstand einer Analyse werden können. Um mit diesem *Expanded Writing*, das wiederum viele verschiedene Formen umfasst, arbeiten zu können, beziehe ich mich auf Isa Wortelkamps erweiterten Schreibbegriff in der Einleitung zu *Expanded Writing*:

Auf einer konzeptuellen Ebene bezieht sich die Formulierung ›erweitertes Schreiben‹ zunächst auf einen breit angelegten Zugang zum Schreiben, der das Notieren, Kritzeln, Gravieren, Dokumentieren, Text-Produzieren ebenso umfasst wie das Choreographieren. Auf einer disziplinären Ebene verweist ein ›erweitertes Schreiben‹ auf Verfahren eines Schreibens im Zwischen von künstlerischen und wissenschaftlichen Forschungspraktiken, die weniger dessen Resultat sind als vielmehr die Prozessualität und Performativität des Schreibens in den Blick bringen. Auf einer materiellen Ebene fordert ein ›erweitertes Schreiben‹ zu einer Erforschung aller am Verhältnis von Bewegung und Schreiben beteiligten Materialien auf, menschlich wie nicht-menschlich.⁴

Der Begriff des erweiterten Schreibens oder *Expanded Writing* ermöglicht es mir, verschiedene Formen des Schreibens zu untersuchen, die außerhalb der genannten klassischen Aufgabenfelder der Dramaturgin liegen, noch keine finale, abgeschlossene Form gefunden haben, die nicht für die Öffentlichkeit gedacht und trotzdem aufschlussreich sind. Er entzieht das Schreiben einem zielgerichteten, linearen Prozess und besetzt ihn auf eine Art und Weise, die ihn für mein Interesse und diese Arbeit produktiv macht.

Dramaturgie als Praxis

Im Verlauf eines Studiums und damit einhergehend einer Professionalisierung – die immer gleichzeitig Horizonte eröffnet und beschränkt – sammeln sich Wörter im eigenen Sprachgebrauch, die übermäßig häufig verwendet werden. Das führt einerseits dazu, dass sich diese mehr und mehr mit spezifischer Bedeutung aufladen und schärfen, andererseits in ihrer Ubiquität immer unklarer werden. Auf einen dieser Begriffe möchte ich hier kurz eingehen: *Praxis*, häufig

3 Cascella, Daniella: »Something More and Something Else: Language as Excess and Material.« In: Caduff, Corinna/Wälchli, Tan (Hrsg.): *Artistic Research and Literature* Wilhelm Fink 2019, S.89

4 Wortelkamp, Isa: »Einleitung.« In: Ciupke, Christina/Hahn, Daniela/Laitzsch, Juliane/New, Sophia, Wortelkamp, Isa (Hrsg.): *Expanded Writing Revolver* 2019, S.27

auch in der Wortkonstellation *eine dramaturgische Praxis haben*. Um diesem Begriff, der im Rahmen dieser Arbeit häufig auftauchen wird, näher zu kommen, möchte ich zwei Definitionen von Praxis bzw. dramaturgischer Praxis erläutern. Auf der einen Seite steht Isa Wortelkamps Beschreibung von *eine Praxis haben* als etwas, das immer »individuell und gleichzeitig sozial konstruiert [ist]: Es schließt Fragen der Bildung, Sozialisation, des Körpers, der Sinne und Erfahrungen, der Lebensweisen, von Konsum, Ästhetik, Gewohnheiten, Alltagsroutinen und so weiter ein«. ⁵ Auf der anderen Seite steht ein Verständnis von dramaturgischer Praxis, wie sie Konstantin Georgelou, Efrosini Protopapa und Danae Theodoridou in ihrer Einleitung zu *The Practice of Dramaturgy* formulieren. Dieses Verständnis stellt sich gegen die Annahme, dass Dramaturgie die Arbeit einer*m bestimmten Kollaborateur*in, der*m Dramaturg*in, beschreibt sowie mit Kohärenz und Sinnstiftung verbunden ist. Es plädiert gleichzeitig dafür, dass Dramaturgie eine Praxis ist, die als Begriff und als Arbeitsmodus politische Implikationen enthält. ⁶ Mit Rückbezug auf Hannah Arendt und ihre Einteilung der menschlichen Tätigkeit in Arbeiten (ponos), Herstellen (poiesis) und Handeln (praxis) bezieht sich Praxis auf ein Handeln im öffentlichen Raum, der Sphäre des Politischen, in dem unterschiedliche Menschen miteinander verkehren. Seit postfordistische Entwicklungen die Arbeit und das Verhältnis von öffentlichem und privaten Raum restrukturierten, haben sich auch die Verhältnisse von Arendts Begriffen zueinander verändert, die sie 1958 in der ersten Veröffentlichung von *Vita Activa* darlegt. »Es ist das Elend unserer Zeit, dass die Weisen des Tätigsein fast ausschließlich in einer solchen beschränkten Öffentlichkeit stattfinden. Zugleich ist die allgemeine öffentliche Sphäre weniger durch den Rückzug ins Private bedroht als durch das Vordringen des Privaten, welches zunehmend das Politische verdrängt.« ⁷ Zugleich muss die Definition des öffentlichen Raumes und der Handlungen, die darin vollzogen werden und somit als politisch gelten, erweitert werden. Sie muss mehr als die erste Assoziation zu politischem Widerstand, den sich auf der Straße bewegend, demonstrierende Körper, umschließen – oder mit Johanna Hedvas Worten: »How do you throw a brick through the window of a bank if you can't get out of bed?« ⁸ In diesem Spannungsfeld bewegt sich Dramaturgie als Praxis, »as a particular type of politicized practice that sets actions in motion within artistic contexts in a more speculative rather than prescriptive way«. ⁹ In diesem Kontext künstlerischer und kollaborativer Formen der Zusammenarbeit, in denen die Dramaturgin häufig als *Co-* einer anderen künstlerischen Position wahrgenommen wird ¹⁰, kann

5 Ebd. S.19

6 Vgl. Georgelou, Konstantina/Protopapa, Efrosini/Theodoridou, Danae: »Why Dramaturgy Today?« In: Georgelou, Konstantina/Protopapa, Efrosini/Theodoridou, Danae (Hrsg.): *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*. Valiz 2017, S.11-32

7 Karschnia, Alexander: »Everybody's gone surfin': surfin' on the stage: Dramaturgien nach dem Drama (der Geschichte).« In: Umatham, Sandra/Deck, Jan (Hrsg.): *Postdramaturgien* Neofelis 2020, S.24

8 Hedva, Johanna, Transkript von: »My Body Is a Prison of Pain so I Want to Leave It Like a Mystic But I Also Love It & Want it to Matter Politically.« <https://sickwomantheory.tumblr.com/post/138519901031/transcript-of-my-body-is-a-prison-of-pain-so-i>, letzte Abfrage: 01.05.2020

9 Georgelou/Protopapa/Theodoridou: »Why Dramaturgy Today?« S.25

10 Vgl. Scholts, Nienke: »Dramaturgs That Do Not Work for a Work.« In: Georgelou, Konstantina/Protopapa, Efrosini/Theodoridou, Danae (Hrsg.): *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*. Valiz 2017, S.109-117

es eine Herausforderung sein, festzustellen, was der autonome und eigene Anteil dieser Praxis ist, den sie beiträgt und welche Form diese Praxis annimmt, wenn sie nicht in eine Prozessdramaturgie eingebunden ist - nicht um die eigenen Praktiken unter Labeln besser vermarkten zu können, sondern um ein Gefäß zu haben, in dem diese Praktiken zueinander in Beziehung treten können.

Um Spezifika analysieren zu können und eine bessere Verständlichkeit zu schaffen, unterscheidet sich zwischen zwei Modi der Dramaturgie: der Prozessdramaturgie, die die (Mit-)Arbeit an einem zielgerichteten künstlerischen Prozess beschreibt, und der Dramaturgie *outside a work*. Letztere ist weniger an einen ergebnisorientierten Arbeitsprozess gebunden als an habituelle, kontinuierliche Tätigkeiten, in denen Dramaturgie als Praxis greifbar wird.

Gespräche

Im Nachwort zu ihrem Buch *Beziehungswise Revolution* schreibt Bini Adamczak, dass die freundliche Feststellung, dass sich Bücher nicht alleine schreiben, »den eigentlichen Skandal [verschweigt]: dass es dennoch die Norm bleibt.«¹¹ Natürlich schreiben sich auch Masterarbeiten nicht alleine und trotzdem verbringe ich die meiste Zeit alleine an einem Schreibtisch. Aufgrund der Einschränkungen zum Schutz vor Ansteckung und weiterer Verbreitung von Covid-19 ist dieser Schreibtisch noch nicht einmal in einer Bibliothek, sondern in meinem WG-Zimmer. Diesen Umständen und der Form der Abschlussarbeit, die eine einzelne Autorin verlangt, wollte ich Gespräche und einen Austausch entgegensetzen, der einen Weg in diese Arbeit finden sollte und sie beeinflusst. Aus diesem Grund habe ich mich entschieden, mit den Dramaturginnen Nienke Scholts und Rahel Spöhrer zu sprechen, um sie zu befragen, welche Funktion *Expanded Writing* in ihrer Praxis einnimmt. Nienke Scholts lebt in Utrecht und arbeitet als freie Dramaturgin unter anderem mit Genevieve Murphy. Des Weiteren ist sie Researcher bei THIRD!, dem 3. Zyklus des postgradualen Programms DAS Research der Amsterdamer Hochschule der Künste, und verfolgt dort ein Phd-Projekt zu alternativen Organisationspraktiken für Darstellende Künste. Rahel Spöhrer ist Mitbegründerin und Dramaturgin der Performancegruppe THE AGENCY. Sie arbeitet als akademische Mitarbeiterin an der Zeppelin Universität am Lehrstuhl für Kunsttheorie und inszenatorische Praxis und geht vermehrt Workshop- und Lehrtätigkeiten im Bereich Performance, Theater und Fine Arts nach. In den vergangenen Monaten forschte sie an der Akademie für Theater und Digitalität in Dortmund zu der Frage, wie sich Formen von Intimität und Berührung in einer postdigitalen Gesellschaft verändern - und was diese Transformationen für geteilte soziale Räume, insbesondere jene des Theaters, bedeuten. Auf diese beiden Gespräche, die im Zeitraum von März bis Mai stattgefunden haben, beziehe ich mich im Verlauf des Schreibprozesses als Quellen ebenso wie auf Kommentare und Anmerkungen meiner Gesprächspartnerinnen Rebecca Fuxen und Franziska Bauer. Die relevanten Ausschnitte finden sich als Zitate im Text und die Dokumentation der vollständigen Gespräche kann ich auf Anfrage teilen. Diese zielen dabei weniger auf ein Aufdecken von Geheimnissen oder Tricks, sondern sollen Anstoß für Gedanken und einen Dialog bilden, in dem unterschiedliche Positionen hörbar werden.

11 Adamczak, Bini: *Beziehungswise Revolution*. Suhrkamp 2017, S.289

1. Allein schreiben

Alleine schreiben umfasst hier als Überschrift Formen des *Expanded Writing*. Einzelne Personen führen diesen Prozess aus und ihre Ergebnisse sind nicht notwendigerweise für eine Öffentlichkeit gedacht. Folglich haben sie zunächst keinen Anspruch auf Verständlichkeit und müssen keiner Öffentlichkeit standhalten. Sie stehen in keinem direkten Bezug zu Proben oder anderen künstlerischen Prozessen und situieren sich in dem Bereich, den ich einleitend als *outside a work* benannt habe. Als Techniken des Selbst kommen sie dem Tagebuch am nächsten, das auf den ersten Blick intimer wirkt als viele andere Formen des Schreibens und als Referenz in zwei der drei folgenden Beispiele genannt wird. Tagebücher sind nicht für die Augen anderer gedacht – und trotzdem setzen sie das eigene Denken und Handeln mindestens dem eigenen Blick aus. Der Vorgang des Schreibens als intim und gleichzeitig sozial konstruiert übt Foucault zufolge »denselben Zwang, den die Anwesenheit anderer für das Verhalten darstellt [...], auf die Regungen der Seele aus.«¹² Neben dieser Selbstdarstellung ermöglicht das Tagebuchschreiben Formen der Reflexion, die mit Nähe und Distanz zu diesem Selbst spielen und deren Relevanz für Dramaturgie als Praxis sich in den Beispielen *Hovern*, Autofiktion und *Writing in the Dark* entfalten.

1.1 Hovern

In ihrem Text *When I write I hover* schreibt die US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin und Autorin Gloria Anzaldúa: »When I write I hover above myself and sometimes I zoom in and out. I am both me and not me, the eye that looks at things is my eye yet another's eye. When I write I am both most myself and least myself.«¹³ Anzaldúa definiert hier den Modus ihres Schreibens als eine Bewegung, ein *Hovern*. *Hovern*, übersetzt Schweben, beschreibt bei Insekten oder Vögeln das Verharren an einer Position in der Luft. Überträgt man diese Mikrobewegung auf die Perspektive der Schreibenden, wird es zu einem gedanklichen Verharren an einem Ort – mit der Möglichkeit des *Zoom*, also einem Blick, der das kleinste Detail beschreiben und dieses mit dem nächsten Satz in einen größeren Kontext katapultieren kann. Das Auge, das dabei auf die Geschehnisse blickt, ist immer das eigene (intime) Auge und das (sozial konstruierte) Auge des Anderen. Beides, *Hovern* und *Zoomen*, verweisen als Bewegungen darauf, dass Schreiben kein statischer Vorgang ist und können Formulieren von Gedanken sowie Bewegungen von Annäherung und Distanznahme vollziehen. Eine ähnliche Bewegung beschreibt Nienke Scholts in unserem Gespräch, als wir über das Tagebuchschreiben sprechen:

It is not like only hovering above something but rather changing this mode between walking through the landscape and hovering above it. You can say I was having a dinner with a friend and then he told me that he saw... And then you... So it is really speaking from

12 Foucault, Michel: »Über sich selbst schreiben.« In: Zanetti, Sandro (Hrsg.): *Schreiben als Kulturtechnik* Suhrkamp 2012, S.50

13 Anzaldúa, Gloria: »When I write I hover.« In: Keating, Analouise (Hrsg.): *The Gloria Anzaldúa Reader*. Duke University 2009, S.238

experience and then you connect it to more theoretical thoughts. That you bring in your personal relation to why that is interesting to you or why you are busy with that.¹⁴

Nienke benennt hier zwei Bewegungen, *hovering above* und *walking through*, als Modi, um aus der Nähe und Distanz zur Beschreibung eines Ereignisses oder eines Gegenstands zu gelangen. Die Bewegung, die sich bei Gloria Anzaldúa als Zoom des Auges vollzieht, wird bei Nienke Scholts eine Bewegung des ganzen Körpers und schließt somit neben dem Sehen auch andere Sinne in den Prozess des Schreibens mit ein. In beiden Beschreibungen scheint die Verknüpfung von Nähe (in der Form einer persönlichen Erfahrung oder eines Interesses) und Distanz (als eine theoretische Überlegung oder Öffnung hin zu anderen Kontexten) grundlegend. Diese Verknüpfung durch die Bewegung des Körpers bzw. des Auges ermöglicht es, das Schreiben aus der gelebten Erfahrung und das Schreiben basierend auf theoretischen Überlegungen nicht als zwei voneinander abgegrenzte Modi zu begreifen, sondern als unterschiedliche Positionen auf einem Spektrum.

1.2 Autofiktion

In diesem Aspekt des Schreibens aus gelebten und über gelebte Erfahrungen erhält der letzte Satz aus Anzaldúas Zitat eine tiefere Relevanz: »When I write I am both most myself and least myself.« Dieser fast dissoziative Zustand impliziert die Möglichkeit, dass das schreibende Ich zwischen Erfahrungsraum und Kontextualisierung keineswegs einem Anspruch auf Wahrheit verpflichtet ist. Der Ort des *Hovers* muss nicht zwangsläufig ein faktischer sein. Das Aneignen von Erfahrungen und die Wiedergabe dieser in der Ich-Form sind im Alleine schreiben, das nicht für eine Öffentlichkeit gedacht ist, ebenso valide wie die dokumentierende, einem Bericht ähnelnde Beschreibung. Autorinnen wie Kathy Acker, Maggie Nelson oder Paul Preciado zeigen deutlich in ihren publizierten Texten, die dem Genre der Autofiktion zugerechnet werden, dass dieses Spiel mit der Fiktionalisierung eigener Erlebniswelten ebenso auf diesem Spektrum des *Expanded Writing* angesiedelt ist wie die genannten theoretischen Überlegungen und die Beschreibung tatsächlich gelebter Erfahrungen. Ihre ersten Experimente mit Autofiktion beschreibt Kathy Acker im Gespräch mit Sylvère Lotringer wie folgt:

Ich wollte die Verwendung des Wortes Ich erforschen. Also stellte ich ganz direktes, autobiographisches Tagebuchmaterial neben Tagebuch-Imitationen. Ich versuchte herauszufinden, wer ich nicht war, und nahm dazu Texte von Mörderinnen. Ich schrieb sie einfach in die erste Person um, [...] und platzierte dieses angebliche Ich neben das echte Ich. [...] Es war ein zunächst sehr naives Experiment, ein Experiment mit Identität vermittels der Sprache.¹⁵

Einen bestehenden Text umzuschreiben, ihn sich zu eigen zu machen, indem man das Personalpronomen ändert, dient hier als Möglichkeit, das konsistente Ich und die damit einhergehende

14 Transkript aus dem Gespräch mit Nienke Scholts, 16.03.2020, ab min. 01:28

15 Acker, Kathy: »Mythen schaffen. Ein Gespräch zwischen Sylvère Lotringer und Kathy Acker.« In: Acker, Kathy/Lotringer, Sylvère (Hrsg.): *Ultra light - last minute - ex+pop - literatur*. Merve 1990, S.XII

Idee von Identität im Schreiben zu hinterfragen. Acker bemerkte jedoch bald in diesem Experiment, dass sie sich mit einem Scheinproblem auseinandersetzte, da die Annahme eines realen Ich als Gegenentwurf zu einem konstruierten Ich nicht minder konstruiert ist. Sie kam zu dem Schluss, dass keines der beiden Ichs in den Texten gegeben sei und beide im selben Maße konstruiert sind. Was heute auf den ersten Blick wie eine banale Erkenntnis wirkt, diente Acker als Ausgangspunkt, um sich Techniken wie Aneignung und Plagieren zu widmen und diese in ihrem Schreiben zu kultivieren. Sie dient mir in Hinblick auf ein *Expanded Writing*, das nicht zwangsläufig für eine Öffentlichkeit gedacht ist, dazu, die Position der Schreibenden und die Inhalte weiter zu fassen. Durch dieses simple Experiment wird denkbar, dass die beschriebenen Pole, persönliche Erfahrung und theoretische Überlegungen, nicht auf ein konsistentes, reales Ich zurückgehen müssen, sondern die theoretischen Überlegungen genauso an tatsächliche oder angeeignete Erfahrungen einer fragilen Identität anschließen können. Daraus entfaltet sich im autofiktionalen Schreiben das Potenzial, dass die eigene Erfahrung nicht getrennt von eher theoretisierenden Formen des Textes existiert, sondern das *Ich* direkt selbst zum Schauplatz dieser Diskurse wird. Es geht nicht um die »Verifizierung eines Ichs im Text [...], sondern [dar] um, dass das *Ich* die Gelegenheit darstellt, Machteffekte, die den Körper treffen, deutlich zu machen«. ¹⁶ Das *Ich im Tagebuch* wird zu Material neben anderen Materialien, anhand dessen Zusammenhänge deutlich werden können. Dabei geht es bei der Autofiktion weniger um eine achtlose Entleerung der Subjektivität, die beliebig neu befüllt werden kann. Vielmehr verlagert sich die Verantwortung der Schreibenden hin von einem Anspruch der wahrheitsgetreuen Darstellung des Erlebten hin zu einer Politik der Auswahl und der Entscheidung, welche Gegebenheiten in welcher Weise beschrieben werden. ¹⁷ Das autofiktionale Schreiben im Tagebuch legt keine Beichte ab und ist nicht mehr nur individueller Ausdruck, in denen Erfahrungen als eine Form von Privatbesitz gehandelt werden. Es eröffnet stattdessen die Möglichkeit durch eine Auswahl, deren Prozess situiert und kontextabhängig ist, die eigene Position zu reflektieren und gegen ein abgedichtetes, stabiles Ich anzuschreiben.

1.3 Writing in the Dark

Eine andere Form des Schreibens, die die stabile Position der Schreibenden ins Wanken bringt, ist die Technik des *Writing in the Dark*, mit der sich die Dramaturgin Nienke Scholts zum Zeitpunkt unseres Gesprächs beschäftigt. Sie erzählt mir von einer zweimonatigen Residenz in [...], während der sie sich vorgenommen hat, nicht nur in, sondern mit der sie umgebenden Dunkelheit zu arbeiten. Das Schreiben in der Dunkelheit scheint der Idee des Tagebuches, Licht in die eigenen Gedanken zu bringen, diametral entgegensetzen und rückt die materiellen Bedingungen des Schreiben in den Vordergrund. Der Blick auf die eigenen Gedanken, der sie im Entstehen begleitet und im Anschluss lesen kann, wird nicht klarer, sondern verunmöglicht.

16 Rehberg, Peter: »Queere Autofiktion als Körperprotokoll.« in: *Texte zur Kunst* Nr. 115 Literatur, 2019, S.108

17 Kommentar Rebecca Fuxen, 02.05.2020, 14:05 Uhr: »Ich verstehe den Punkt, den du hier machen willst mit der „Politik der Auswahl“ nicht 100 Prozent. Weil es ist ja immer eine Auswahl, wie wer Sachen beschreibt? Geht es eher darum, in der Handlung bewusst auf diese Entscheidungsmacht zu verweisen, indem sie fiktionalisiert wird?«

Die physische Verbindung zwischen den Augen als Sehorgan und den Händen als schreibenden Körperteilen wird unterbrochen:

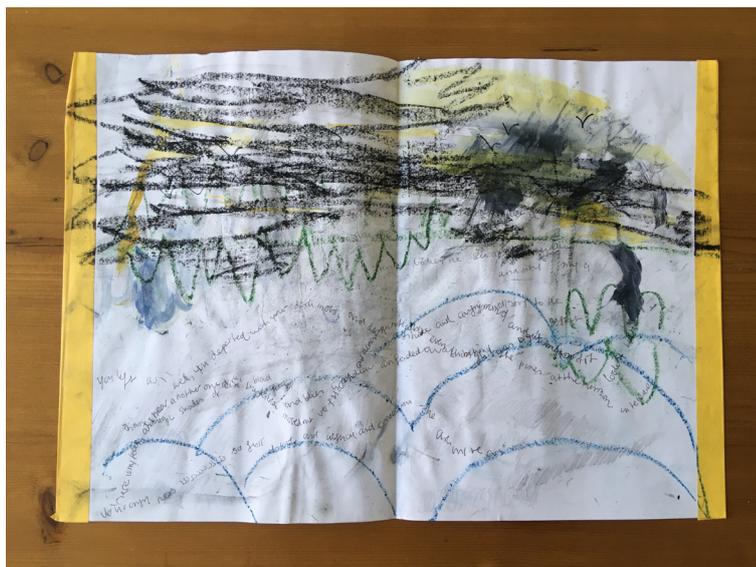


Abb. 1: Beispiel Writing in the Dark, Nienke Scholts

What is happening is kind of a loss of this connection that you usually have between your brain and your thoughts and then sort of your arm and then pen and how it sits on the paper and the words that you're writing. There is sort of a connection there and you completely lose this connection.¹⁸

Während des Schreibens bei Licht folgt der eigene Blick nicht nur den Gedanken und den Sätzen, die sichtbar werden, sondern auch den Händen als handlungsausführenden

Körperteilen. Der Blick ist aktiv am Prozess des Schreibens beteiligt. Daran wird erneut erkennbar, dass Schreiben nicht nur eine Bewegung der Hand darstellt und nicht als getrennt von anderen Formen der Bewegungen zu betrachten ist, sondern eng mit diesen verwoben.¹⁹ Ähnlich wie anderen habitualisierte Bewegungen wird dem körperlichen Vorgang des Schreibens selbst meist weniger Aufmerksamkeit geschenkt als dessen Inhalt oder den Gedanken, die dadurch ausgedrückt werden. In dieser habitualisierten Form folgt das Schreiben meist erlernten Konventionen der Linearität, der Ordnung, der sinnhaften Abfolge und Aneinanderreihung von Buchstaben, Wörtern und Sätzen. Die folgende Beschreibung von Nienke macht deutlich, wie in dem Moment, in dem der Blick als eine am Schreibprozess beteiligte Instanz ausgeschaltet wird, diese Konventionen in ihrer Störung sichtbar werden:

Ja, you don't see that anymore. And as soon as you lift your pen from the paper it is as if the rest of your thought is just... it skips away and it dissolves into the dark space, so you sort of don't know anymore. And you cannot look back. So you don't know and because of that you start drawing something or start over somewhere with a different thought. So you also get to a different sort of thinking because you cannot go that linear, also you get another much more fragmented way of thinking and expressing your own way of writing. So it also often becomes a bit more poetic or it happened to me at least. It's less sort of rational and more associative and intuitive.²⁰

Darüber hinaus wird in dieser Beschreibung deutlich, dass es ein reziprokes Verhältnis zwischen Schreiben und Denken beziehungsweise Formulieren gibt. Die Linearität des Schreibens wird

18 Transkript aus dem Gespräch mit Nienke Scholts, 16.03.2020, ab min. 43:30

19 Vgl. Wortelkamp, Isa: »Geteilte Verfahren – Schreiben zwischen Kunst und Wissenschaft.« In: Ciupke, Christina/Hahn, Daniela/Laitzsch, Juliane/New, Sophia, Wortelkamp, Isa (Hrsg.): *Expanded Writing Revolver* 2019, S.51-75

20 Transkript aus dem Gespräch mit Nienke Scholts, 16.03.2020, ab min. 43:30

praktisch verunmöglicht, da die Schreibende nicht sehen kann, wo sie ansetzen soll, die Hand mit dem Stift ist ohne Orientierung auf dem Papier. Diese Orientierungslosigkeit überträgt sich auf die Struktur der Gedanken und zeigt sich in einer Fragmentierung. So wie Wörter und Sätze immer wieder neu angefangen werden müssen, müssen es auch Gedanken. Nach einer Reihe von Selbstversuchen öffnete Nienke das Schreiben in der Dunkelheit für eine Gruppe. Eine ihrer Kolleginnen beschreibt das Gefühl der Fragmentierung fast so, als hätte sie einen Schlaganfall, da sich die Fragmentierung auf die einzelnen Wörter ausbreitete und sie Mühe hatte, den nächsten Buchstaben zu schreiben.²¹

Durch diese Technik des *Writing in the Dark* zeigt sich, dass Schreiben nicht zwangsläufig Ideen und Gedanken

verdeutlicht, sondern diese materialisiert. Mehr als das Erhellen von Dunkelheit vollzieht sich beim Schreiben ein dialektischer Prozess zwischen der Intention und den materiellen Bedingungen des Schreibens oder wie Vilém Flusser formuliert: »Therefore the thought as it appears on the paper surface is and is not as I intended it to be, and to write is an adventure full of surprises.«²²

Das Hovern, die Autofiktion und *Writing in the Dark* stehen exemplarisch für Modi des Schreibens, die sich *outside a work*²³ vollziehen und im Fall von autofiktionalem Schreiben bei Kathy Acker nicht einmal Teil einer explizit dramaturgischen Praxis sind. Ihre Relevanz für die Frage nach *Expanded Writing* im Verhältnis zu Dramaturgie als Praxis basiert auf der Beobachtung, dass im Beispiel von *Writing in the Dark* ein Interesse fassbar wird, das nicht in erster Instanz im Verhältnis zu einer anderen künstlerischen Position steht oder sich als Kollaboration zeigt und trotzdem Teil einer dramaturgischen Praxis ist. Darüber hinaus weisen sie bestimmte Charakteristika auf, die nicht nur für den Prozess des Schreibens sondern auch für Dramaturgie als Praxis relevant sind. Das Hovern beschreibt eine Bewegung zwischen den Polen Nähe und

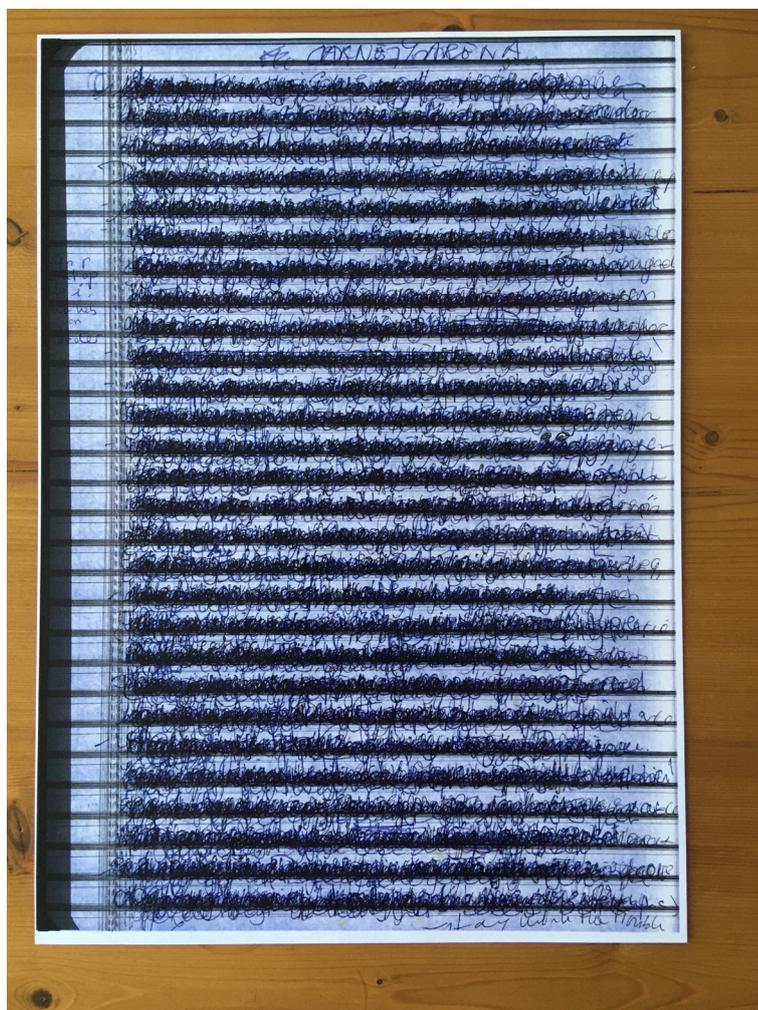


Abb. 2: Beispiel *Writing in the Dark*, Nienke Scholts

21 Vgl. Ebd., ab min. 43.30

22 Flusser, Vilém, »The Gesture of Writing.« S.9, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/the-gesture-of-writing.pdf>, letzte Abfrage: 04.05.2020

23 Kommentar Franziska Bauer, 02.05.2020, 18:08 Uhr: »können die genannten schreibweisen nicht auch the work itself sein?«

Distanz. Das bedeutet, einen Blick auf kleinste Details und größere Zusammenhänge zu richten und die eigene Erfahrung in Zusammenhänge zu setzen, die diese überschreiten. Dabei ist nicht jede persönliche Geschichte automatisch politisch in dem Sinne, dass sie eine Relevanz für andere besitzt. Zu zoomen ermöglicht es jedoch, diese Unterscheidung zu untersuchen und Brücken zu schlagen in Momenten, in denen die eigene Erfahrung das Potenzial besitzt, eine Sprengkraft zu entwickeln.²⁴ Die Autofiktion fordert die Positionierung der Schreibenden in einem Diskursfeld heraus. Es gibt kein privatistisches Schreiben, das frei von äußeren Einflüssen ist und das schreibende Ich unangetastet lässt. Die Herausforderungen hier sind verbunden mit denen, die auch in Dramaturgie als Praxis auftauchen. Sie gehen mit Fragen von der (Un-)Möglichkeit der Aneignung von Lebensrealitäten in einem künstlerischen Prozess einher, die nicht die eigenen sind, über einem Umgang mit bereits existierenden Texten und der möglichen Einschreibungen in diesen durch Dekonstruktion, Fabulationen oder andere Techniken bis zum Navigieren der eigenen Autorinnenschaft in einem komplexen Feld von Referenzen. Das Schreiben in der Dunkelheit hingegen fordert die Positionierung der Schreibenden als Körper im Raum heraus. Habitualisierte Formen des Schreibens brechen weg und der Körper mit Sinnes- und Greiforganen rückt ins Zentrum und wird erfahrbar. Dieser Kontrollverlust und damit einhergehend der Umgang mit Nicht-Wissen eröffnet auf der Ebene des Schreibens die Möglichkeit, sich vom Bild der Dramaturgin als *voice of reason* oder Trägerin eines Wissens zu verabschieden und das Fragile dieser Position anzuerkennen, auszuhalten und von dort aus zu denken.

2. Schreiben als Sammeln

In diesem Kapitel verschiebt sich der Fokus von der Textproduktion hin zu einem *Expanded Writing* als Umgang mit bereits bestehendem Text. Nicht im traditionellen Sinne, als eine Arbeit an einer Textfassung, wie es im Kontext der Stadttheaterdramaturgie verstanden werden kann, sondern als eine Auseinandersetzung mit einem erweiterten Textbegriff, mit Text als Material. Für diese Untersuchung steht kein Ich als Schreibende oder grammatikalische Kategorie im Vordergrund, sondern die Möglichkeit, das eigene Schreiben über die Assemblage, das Sammeln und Anordnen bereits existierender Texte, zu konstituieren – die Möglichkeit, viele zu sein. Diese diskursive Verortung durch das Sammeln bereits existierender Texte geht unter dem Begriff der *hypomnēmata* zurück bis in die Antike. *Hypomnēmata* setzt sich aus den altgriechischen Präpositionen *hypo* und *mneme* zusammen und bedeutet *niedergelegte Erinnerung*. Ziel dieses Sammelns war es, »sich selbst als Subjekt rationalen Handelns zu konstituieren, und zwar durch die Aneignung, Vereinheitlichung und Subjektivierung ausgesuchter Fragmente von bereits Gesagtem«. ²⁵ Alle drei hier von Michel Foucault aufgezählten Strategien von Aneignung über Vereinheitlichung bis zu Subjektivierung lassen mich mit einem dumpfen Gefühl zurück. Ich übersetze sie in Taktiken wie Zitate notieren, Listen anfertigen, Assemblage, Ab- und Überschreiben verschiedener Texte, Sampling, das Vergleichen zweier bestehenden Quellen oder

24 Kommentar Rebecca Fuxen, 03.05.2020, 00:19 Uhr: »Was wird gesprengt?«

25 Foucault, Michel: »Über sich selbst schreiben.« S.66

Exzerpten oder in den Modus *Copy and Paste*, um mich ihnen annähern zu können, und bemerke dabei, was mich daran stört: das Subjekt rationalen Handelns. Aus meiner Perspektive werden diese Strategien erst interessant und für Dramaturgie als Praxis relevant, wenn ich die ihnen inhärenten Bedingungen der Vielheit nutzen kann, um der Anrufung als »rational handelndes Subjekt«, die so eng mit der Position der Dramaturgin verknüpft ist, zu entgehen.²⁶ Die folgenden Formen des *Expanded Writing* zeigen, wie sich Sammlungen und Anordnungen bereits existierender Texte dieser Anrufung und der damit einhergehenden Abgeschlossenheit entziehen können.

2.1 In Notizbüchern

Auf der Suche nach dem Schreiben als eine Möglichkeit, viele zu sein, stoße ich auf Walter Benjamin und die ihm eigene Art, Notizbücher zu verwenden. Hannah Arendt beschreibt, wie er sein Notizbuch immer bei sich trug und unaufhörlich in kleinster Handschrift Gedanken in Form von Zitaten anderer eintrug. Alles, was ihm bemerkenswert erschien, schrieb er auf. Arendt vergleicht Benjamin mit einem Perlentaucher, der Zitate wie Perlen und Korallen vom Grund des Meeres an die Wasseroberfläche brachte, nicht um sich den unbekanntem Grund zu eigen zu machen, sondern um sie so in einem neuen Licht sehen zu können. In diesem Notieren von Eindrücken war die Kategorie *bemerkenswert* nicht gleichzusetzen mit *besonders* oder *von der Norm abweichend*. Benjamin notierte Alltagsbeobachtungen, die sich in ihrer Auswahl in erster Linie durch eine große Offenheit auszeichneten: »He was concerned with the correlation between a street scene, a speculation on the stock exchange, a poem, a thought, with the hidden line which holds them together and enables the historian or philologist to recognize that they must all be placed in the same period. When Adorno criticized Benjamin's ›wide-eyed presentation of actualities‹ (Briefe II, 793), he hit the nail right on its head; this is precisely what Benjamin was doing and wanted to do.«²⁷ Was Benjamin also als so relevant erachtet, dass es notiert werden müsse, scheint sich von anderen zu dieser Zeit geläufigen Auffassungen abzugrenzen, beispielsweise von der Theodor W. Adornos. Seine Unterscheidung zwischen wichtig und unwichtig und das konsequent ozeanische Vermeiden von thematischen Einschränkungen machen Benjamins Notizen durchlässig und zugänglich. Sie vermitteln nicht ihn als eine individuelle Stimme, die sich ausdrückt, sondern ein Navigieren im Bestehenden, in dem, was ihn umgibt. »Benjamins Absicht war, Material und Theorie, Zitat und Interpretation in eine gegenüber jeder gängigen Darstellungsform neue Konstellation zu bringen, in der alles Gewicht auf den Materialien und Zitaten liegen und Theorie und Deutung asketisch zurücktreten sollten«²⁸, schreibt Rolf Tiedemann in seiner Einleitung zu Benjamins gesammelten Schriften. Das navigierende Notieren war keine Vorbereitung auf einen zu schreibenden, in sich

26 Kommentar Rebecca Fuxen, 03.05.2020, 00:25 Uhr: »Warum willst du dem entgehen? Die Formulierung klingt gerade etwas nach Verantwortungsabgabe. Das ist aber nicht gemeint, oder?«

27 Arendt, Hannah: *Men In Dark Times* Harcourt, Brace & World, Inc., 1968, S.163 (Aufgrund der aktuellen Situation und damit zusammenhängend geschlossenen Bibliotheken steht mir nur die englische Version des Textes zur Verfügung.)

28 Tiedemann, Rolf: »Einleitung des Herausgebers.« In: Tiedemann, Rolf: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Suhrkamp 1991, S.13

geschlossenen Text, sondern formulierte in seiner Offenheit eine »Versuchsanordnung«, die für sich stehen konnte.²⁹ Im weiteren Verlauf ihres Textes beschreibt Hannah Arendt: »The main work consisted in tearing fragments out of their context and arranging them afresh in such a way that they illustrated one another and were able to prove their *raison d'être* in a free-floating state, as it were. It definitely was a sort of surrealistic montage.«³⁰ Glaubt man Hannah Arendt, ist es im Fall von Walter Benjamin eine Unzufriedenheit über die Gegenwart³¹, die als Antrieb dient, das Bestehende in Form von Text auseinanderzunehmen. Zitate und bestehende Texte zu sammeln sind für Benjamin keine konservierenden Tätigkeiten, sondern eine transformierende, die in seinem Notizbuch ein Gefäß findet. Transformierend insofern, als dass in dieser Montage von Text das Potenzial sichtbar wird, dass Dinge auch anders sein können, in mehr als einer fixierten Beziehungen zueinander stehen können. Die Montage von Text- und Gedankenfragmenten als Zitationen ist eine Mutation, nicht als zukunftsgerichteter Fortschritt, sondern als intensive Auseinandersetzung mit dem, was war und ist.³²

2.2 Zur Recherche I: Proposal

Während Sammeln und Notieren bei Walter Benjamin nicht zwangsläufig in Vorbereitung auf eine andere Form des Textes hin stattfand, widmet sich der folgende Abschnitt dem sammelnden Schreiben als Recherche, die mit anderen Praktiken im Austausch steht. Im Zuge dessen erweitert sich das Feld des zu Sammelnden auf einer materiellen Ebene von Text hin zu Bildern und Bewegtbildern, Objekten und Bewegungen, die im Zuge einer Recherche zusammengetragen werden. Für dieses Verständnis von Recherche wird die zu Beginn der Arbeit erläuterte Definition von *Expanded Writing* essenziell. Sie ermöglicht, nicht-lineare Formen des Schreibens sowie ein Schreiben, das sich nicht zwangsläufig in Schrift ausdrückt, zu fassen und die Tätigkeit des Choreografierens als eine Anordnung von Körpern, Objekten und Materialien in Zeit und Raum miteinzuschließen. Recherche umfasst hier zum einen eine zielgerichtete Recherche *zu* einer spezifischen Fragestellung, aber auch das Nachgehen eines formalen oder inhaltlichen Interesses, für das es (noch) keine Anwendung gibt. Die folgenden Beispiele zeigen, dass beide Rechercheweisen ineinander übergehen, verfransen und Teil künstlerischer bzw. dramaturgischer Praxen *outside a work* und im Kontext einer Prozessdramaturgie sind. In der Arbeitsweise der Künstlerin Claire Potter spielt Schreiben als Sammeln zu Recherchezwecken eine zentrale Rolle. Potter bewegt sich zwischen den Feldern Performance, Installation

29 Walter Benjamins Notizen, Textfragmente und Exposés, die nach seinem Tod als *Gesammelte Schriften* veröffentlicht wurden und das darin ebenfalls erschienene *Passagenwerk* das in seiner Intention widersprüchlich blieb und viel eher mit den »Baumaterialien für ein Haus vergl[e]ichen [wird], von dem nur gerade erst der Grundriß abgesteckt oder die Baugrube ausgehoben ist« (Ebenda., S.12), würde ich in diesem Kontext auch nicht als abgeschlossenen Text verstehen. Eine interessantes Aufschlüsseln von Benjamins Notationssystem, das er hierfür verwendete findet sich auf folgender Website der Künstlerin Patrizia Bach: <http://benjamin-passagen.de/index.php>

30 Vgl. Arendt, Hannah: *Men In Dark Times*. S.202

31 Vgl. Ebd.

32 Kommentar Franziska Bauer, 04.05.2020, 10:31 Uhr: »wirft die intensive auseinandersetzung nicht auch doch einen blick in die zukunft? zukunft nicht im sinne des ziels, sondern im sinne der möglichkeit?«

und Film und setzt sich mit den Interdependenzen von Schreiben, Lesen und Sprechen auseinander. In dieser Verschränkung verschiedener Disziplinen spiegelt sich das weite Feld wieder, in dem Potter Material sammelt, um es zu einer Recherche im Sinne einer Vorbereitung für eine künstlerische Arbeit zusammenzutragen:

I don't consider these collages as artworks, and I prefer to consider them as 'proposals' for writing rather than collages. Combining research images – in this case landscapes and lads in tracksuits – in a rough and ready way helps me to build a number of proposals from online photographs, film stills, digital reproductions of paintings or printed matter, graphic illustrations etc. Placing these images side by side or overlapping images within a flattened visual plane enacts a paratactical method usually associated with written poetic texts.³³

Claire Potter beschreibt das Ergebnis ihrer Recherche als Proposal, als Vorschlag für ein Schreiben. Das Sammeln und Zusammentragen verschiedenster Bildformen wie Screenshots, Fotografien und digitalen Reproduktionen von Gemälden bilden die Grundlage für den Schreibprozess. Die beiden Aktivitäten, Sammeln und Schreiben, sind dabei jedoch nicht voneinander zu trennen. Das Sammeln spielt keine sekundäre Rolle, sondern ist Teil des Schreibprozesses. In dem, was Potter als Proposal beschreibt, fließen durch die Verwendung von Foundfootage und ihre Entscheidung über die Auswahl des Materials verschiedene Autorinnenschaften selbstverständlich ineinander. Das Anordnen dieser Auswahl benennt Claire Potter als Technik der Parataxis, das Nebeneinanderstellen zweier oder mehrerer Dinge in unmittelbarer Nähe, um neue Bezüge und Verbindungen herzustellen. Die Möglichkeit, immer wieder in die Anordnung des Materials und die Beziehung der Bilder zueinander eingreifen zu können, produziert immer wieder neue Konstellationen und hält den entstehenden Text offen. Diese Vorgänge sind ebenso Teil des künstlerischen Prozesses wie das Schreiben im Sinne einer Textproduktion, die Claire Potter als *Performance von Textproduktion*³⁴ beschreibt: »Post-it notes and record cards form part of my research practice also. Being able to move bits of information around on the wall of my studio and draw new relations between them helps to generate thoughts, and I consider this to be a form of writing.« Dieses Schreiben entsteht dabei im gleichen Maße im Herstellen von neuen Verknüpfungen wie im Auflösen dieser, im Aufmerksamkeit schenken und entziehen. Dieses Schreiben als Recherche ist eine intensive Auseinandersetzung mit Text und Bild als Material, mit einem Sammeln, Aufnehmen, Wieder-Löschen, Wieder-Aufnehmen, Überschuss produzieren, mit einem Verlassen und einem Zurückkehren. Die Ergebnisse ihrer Recherche, die Claire Potter im Kontext ihrer künstlerischen Praxis *Proposals* nennt, sind eng mit dem verwandt, was Marianne van Kerkhoven in ihrem kanonisch etablierten Text *Looking without a pencil in the hand* als Koffer der Dramaturgin beschreibt. Der Koffer der Dramaturgin ist das Gefäß für ihre Recherche, für (Nicht-)Wissen und verschiedenste Materialien, die die Basis ihrer Arbeit bilden:

33 Potter, Claire: »Writing as Research« S.10. In: »How To Research Tate.« <https://www.tate.org.uk/art/teaching-resource/how-research>, letzte Abfrage: 04.05.2020

34 Ebd.

[...]amassing knowledge in all fields: reading, listening to music, viewing exhibitions, watching performances, travelling, encountering people and ideas, living and experiencing and reflecting on all this. Being continuously occupied with the building up of a stock which may be drawn from at any time. Remembering at the right time what you have in your stockroom.³⁵

Das Ansammeln von Material ist die Basis und Ressource für eine dramaturgische Praxis, auf die immer wieder zurückgegriffen werden kann.

2.3 Zur Recherche II: Basteln

In den ersten Nachrichten, die Rahel Spöhrer und ich in Vorbereitung zu unserem Gespräch austauschen, beschreibt sie ihre dramaturgische Praxis als *conducting content* und *open ended assemblages*.³⁶ Diese beiden Begriffe deuten bereits in die Richtung eines *Expanded Writing* als Umgang mit bereits bestehendem Text. Sie begleiten die Modi des Schreibens *in Vorbereitung auf*, des Schreibens als Sammeln sowie das Basteln und Vernähen, die in Rahels dramaturgischer Praxis eine Rolle spielen. Zu Beginn unseres Gesprächs steht die Frage nach einer habituellen Schreibpraxis, die Rahel so beantwortet:

Nämlich einmal, dass ich eigentlich total wenig so eine Schreibpraxis für mich selbst hab, dass sich mein Schreiben total ausrichtet, immer auf Sachen hin. [...] Ich merke aber total, wenn ich mir jetzt so die letzten Jahre angucke, dass das meiste Schreiben immer in Vorbereitung auf Produktionen oder so, aber auch ganz viel in Vorbereitung auf Workshops oder in Vorbereitung auf Talks oder so etwas stattfindet. Und daran ist mir schon noch einmal klar geworden, wie sehr Schreiben für mich doch auch einfach so ein Sortierungsvorgang ist, der so auf etwas hinzielt.³⁷

In unserem anschließenden Email-Austausch fasst sie dieses Schreiben *in Vorbereitung auf* noch einmal unter den Begriffen »Konkretisierung, Klärung, Sortierung« zusammen. Rahel beschreibt es als ein »saubereres« Schreiben, »das in dem Sinne vielleicht auch teilbar [...] wird, das fließt dann eher wieder auf die letzte Frage der Veröffentlichung, das dann irgendwie auch da dann erst wieder mit der Frage von einer Performance [relevant wird]«. ³⁸ Im weiteren Gespräch beschreibt Rahel, wie sich dieses Schreiben *in Vorbereitung auf*, das besonders in der Arbeit mit THE AGENCY wichtig ist, im letzten halben Jahr während einer Residenz verändert hat:

Das hat sich so verändert in dem letzten halben Jahr dieser Residenz, weil ich da das letzte halbe Jahr wohin gekommen bin, selbst an so einem Abend zu arbeiten und in einer regelmäßigen Recherche, mir selbst ständig Notizen zu machen. Aber da würde ich auf jeden Fall sagen, dass das keine saubere Schreibpraxis ist, dass das überhaupt nicht so ist,

35 Van Kerkhoven, Marianne: »Looking without a pencil in the hand.« <http://sarma.be/docs/2858>, letzte Abfrage: 04.05.2020

36 Telegramchat mit Rahel Spöhrer, 24.02.2020

37 Transkript aus dem Gespräch mit Rahel Spöhrer, 04.03.2020, ab min. 05:30

38 Transkript aus dem Gespräch mit Rahel Spöhrer, 04.03.2020, ab min. 05:30

dass ich Texte formuliere, sondern dass es regelmäßig ein Schreiben in Notes oder Google Docs ist, wo ich quasi die Sachen, die ich recherchiere, immer aus sehr unterschiedlichen Medien mir versuche zusammenzufassen.³⁹

Hier verschiebt sich der Fokus des Schreibens von einem Konkretisieren und Klären zu einem Schreiben als Sammeln. Dieses »unsaubere« Schreiben materialisiert sich in der losen Form von Notes und Google Docs und setzt sich aus verschiedenen Medien zusammen. Ein wichtiger Teil dieser Recherche in Rahels Praxis bilden Ausflüge und Field Studies. Sie teilt mit mir das Foto einer Grotte, das sie während eines Ausfluges zu einer Heilerin in der Nähe von Zürich aufgenommen hat in Vorbereitung für die nächste Arbeit mit THE AGENCY. Das Foto wird zum Dokument einer Erfahrung, es kann beschrieben, weiter verknüpft werden oder für sich stehen.⁴⁰

Obwohl sich die Begriffe, die Rahel für ihre Praxis nutzt, von Claire Potters unterscheiden, zeigt sich im Gespräch eine Ähnlichkeit bezüglich des Umgangs mit Text, Bild und anderen Materialien sowie verschiedenen Medien, die diese transportieren. Während sich die *Proposals* von Claire Potter in erster Linie auf digitalen und gedruckten Bild-Text-Beziehungen basieren und so im Bereich des Zweidimensionalen bleiben, findet die körperliche Erfahrung einen offensicht-



Abb. 3: Foto Grotte, Rahel Spöhrer

licheren Platz in Rahels Recherche. Die Wichtigkeit der Aufnahme der Grotte bezieht sich nicht nur auf die Methode der Feldforschung und die Idee, eine Erfahrung zu machen. Sie dokumentiert diese Erfahrung auch, macht sie zum Teil eines Netzes an Verknüpfungen, die von einem Körper ausgehen. Das Foto suggeriert, dass die Aufnahme aus der Grotte heraus gemacht wurde und verweist somit auf einen Körper, der zwar nicht sichtbar wird, sich aber im Moment der Aufnahme in der Grotte befand. Mit der Frage nach dem Körper und seiner Bedeutung in dieser Form der Recherche komme ich zurück zu einem anderen Abschnitt unseres Gespräches, in dem es um Rahels Beschreibung ihrer dramaturgischen Praxis geht.

39 Ebd.

40 Kommentar Franziska Bauer, 04.05.2020, 11:10 Uhr: »aber ist das fotografieren von momenten nicht auch ein schreiben? es hält einen erinnerungsmoment fest, aber in der eigenen sprache, mit den eigenen tools. das foto als notiz.«

Dass für mich dramaturgische Praxis wirklich in diesem Sammeln besteht, und ich glaube dann in dieser Arbeit der Vernähung tatsächlich. Dieser unterschiedlichen Formen und Inhalte, ich muss da wirklich viel an Basteln denken. Also ich merke schon dieses Nähen, Schneiden, Neusortieren, Nochmal-Auseinander-Nehmen, Anders-Vernähen, das trifft es für mich am besten. Crafting, cutting, um das zu beschreiben was ich da mache, also viel mehr, als einen Text zu schreiben.⁴¹

In diesem Absatz macht das Wortfeld des Bastelns, damit einhergehend Nähen, Schneiden und Crafting, die körperliche Dimension dramaturgischer Praxen denkbar. Diese Tätigkeiten sind mit Geschicklichkeit verbunden und mit einem Körper, der sie ausführt – der Körper der Dramaturgin bekommt durch sie einen Platz in diesen Praktiken, ähnlich wie er durch die Perspektive einen Platz im Foto der Grotte bekommt. Die Aneignung dieses Begriffsfelds bietet zudem das Potenzial, Bewertungslogiken neu zu strukturieren. Basteln wird häufig als pejorativer Begriff für privatistische, feminisierte Tätigkeiten im Bereich der Handarbeit verwendet. Den Begriff aus diesem Kontext zu lösen und ihn sich zu eigen zu machen, ist eine kraftvolle Geste insofern, als dass sie sich gegen eine Hierarchisierung und Vergeschlechtlichung verschiedener Praktiken stellt. In dieser Arbeit über das Basteln als potenzielles *Expanded Writing* im Zusammenhang mit dramaturgischen Praxen nachzudenken, ermöglicht es, zu hinterfragen, welche Praktiken für eine Dramaturgin in patriarchal strukturierten Arbeitszusammenhängen als valide angesehen werden. Meist sind das entkörperlichte, intellektuelle Handlungen, die auf Sprache basieren und in denen der Körper höchstens durch die Stimme, meist als männlich gelesene *voice of reason*, vorkommt. Basteln hingegen als ein »Arbeiten mit Found Footage oder Compilations oder Constellations, Assemblage, also alles was heißt, verschiedene Sachen, die erstmal nicht meine sind, zusammenzufügen«⁴², wird hier zu einem Prozess der Unterscheidung und Auswahl bereits existierender und entstehender Materialien in enger Verknüpfung mit Körperlichkeit und Vielzahl.

In Walter Benjamins Notizen sowie Claire Potters und Rahel Spöhrers Schreiben als Sammeln und Recherche eröffnet sich ein Schreiben, das viele sein kann. Die autofiktionalen Experimente von Kathy Acker wirken in diesem Zusammenhang fast wie eine Übung zu diesen Formen des Schreibens, in denen viele Stimmen in der Form von verschiedenen Materialien zueinander im Verhältnis stehen und Komplexität, Vielschichtigkeit sowie Uneindeutigkeit ermöglichen. Zu einer ersten Version dieses Abschnitts merkt Rahel Folgendes an: »Dramaturgische Praxis, die zwischen Bewegungen von Öffnung und Schließung changiert. Was sind die Tools der Öffnung, und was die der Schließung? Schreiben als Sammeln als momenthafte Komplexitätsverminderung, die neue Komplexität, neue Anschlüsse erzeugt.«⁴³ Das Spiel zwischen Komplexitätsverminderung und neuer Komplexität, die aus der Bewegung von Öffnen und Schließen gegenüber anderen Welten entsteht, führt mich zu Fred Motens Definition von Sound. In Referenz auf den Musiker Amiri Baraka beschreibt er den Unterschied zwischen Stimme und Sound:

41 Transkript aus dem Gespräch mit Rahel Spöhrer, 04.03.2020, ab min. 32:55

42 Ebd. ab min. 28:00

43 Email von Rahel Spöhrer, 16.04.2020

I always thought that ›the voice‹ was meant to indicate a kind of genuine, authentic, absolute individuation, which struck me as (a) undesirable and (b) impossible [...] Whereas a ›sound‹ was really within the midst of this intense engagement with everything: with all the noise that you've ever heard, you struggle somehow to make a difference, so to speak, within that noise. And that difference isn't necessarily about you as an individual, it's much more simply about trying to augment and to differentiate what's around you.⁴⁴

Das *Expanded Writing* in diesen Beispielen schließt an diese Idee von Sound an und ergänzt Hypomnemata um die Vielheit, die sich der Anrufung als ein einheitliches, rationales Subjekt entgegenstellt. Aus dieser Perspektive wird Dramaturgie zu einer Praxis, die diese Vielheit aushalten kann, deren Wirksamkeit nicht in der individuellen Stimme liegen muss, sondern im Sound – und damit im Navigieren im Bestehenden.

3. Schreiben auf der Probe

Nachdem sich die beiden bisherigen Kapitel Formen des *Expanded Writing* gewidmet haben, die sowohl *outside a work* als auch in Bezug auf eine Prozessdramaturgie relevant sind, widmet sich dieses Kapitel einem Schreiben, das explizit während einer Probe stattfindet. Damit rückt die Untersuchung näher an die Definition von Dramaturgie als Praxis, auf die sich Georgelou, Protopapa und Theodoridou beziehen: »[...] it is important for us that the dramaturgical practice we speak of is indeed the result of the working together that takes place in the performance-making process.«⁴⁵ Dieses Schreiben steht im Dialog mit dem, was auf der Probe passiert, und berührt verschiedene Bereiche, die als mögliche Funktionen bereits erwähnt wurden, wie die Gedächtnisstütze, das Sammeln oder Basteln. Das Bild der Dramaturgin, die auf der Probe sitzt und sich während eines Ablaufs Notizen macht, ist eines der ersten, an das ich mich erinnere im Zusammenhang mit dieser Berufsbezeichnung im Theater. Von diesem Bild ging eine bestimmte Faszination aus, nicht nur weil es parallel zu der Probe⁴⁶ passierte und deswegen mindestens genau so wichtig sein muss, sondern auch weil allen anderen nie ganz klar ist, was genau aufgeschrieben oder notiert wird. Sind es Dinge, die gut oder schlecht *funktionieren*, sind es Details oder grundsätzliche Verständnisfragen, sind es eigene Gedanken oder Verweise auf andere? Während meines Studiums navigiere ich meine eigenen Notizen zwischen Funktionalität und schimärenhaften Überresten dieser Erinnerung durch eine fortwährende Suche nach einem funktionierenden System. Im Gespräch mit Nienke Scholts wird klar, dass ich damit nicht alleine bin: »I always have a desire for a system but never made one, but I do tend to take different notebooks for different things.«⁴⁷ Vermutlich gibt es ein Einverständnis, dass sich

44 Wallace, David: »Fred Moten's Radical Critique of the Present.« <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/fred-motens-radical-critique-of-the-present>, letzte Abfrage: 01.05.2020

45 Georgelou/Protopapa/Theoridou: »Why Dramaturgy Today?« S.21

46 Kommentar Rebecca Fuxen, 03.05.2020, 01:15 Uhr: »Ist es nicht Teil der Probe selbst?«

47 Transkript aus dem Gespräch mit Nienke Scholts, 16.03.2020, ab min. 11:50

Dramaturg*innen während der Proben und für potenzielle Gespräche danach Notizen machen und gleichzeitig diverse Missverständnisse darüber, was das genau bedeutet.⁴⁸ Aus Interesse an diesen Missverständnissen werde ich im Folgenden drei beispielhafte Notizen von mir⁴⁹, Nienke Scholts und Rahel Spöhrer untersuchen, um daraus im Anschluss über Möglichkeiten der Kritik im Probenprozess zu schreiben, die in enger Verknüpfung mit dem Vorgang des Notierens stehen.

3.1 Notizen

Isabel

Diese Abbildung zeigt Notizen während der Proben zu *Obnimashki* mit der Choreografin Anna Aristarkhova, einer Choreografie für fünf Tänzer*innen, die sich mit der Geste der Umarmung beschäftigt. Ich war als Dramaturgin an den Wiederaufnahmeprobeen beteiligt. Die Sprache der Notizen wechselt zwischen Englisch und Deutsch. In der Mitte der Seite findet sich ein Versuch,

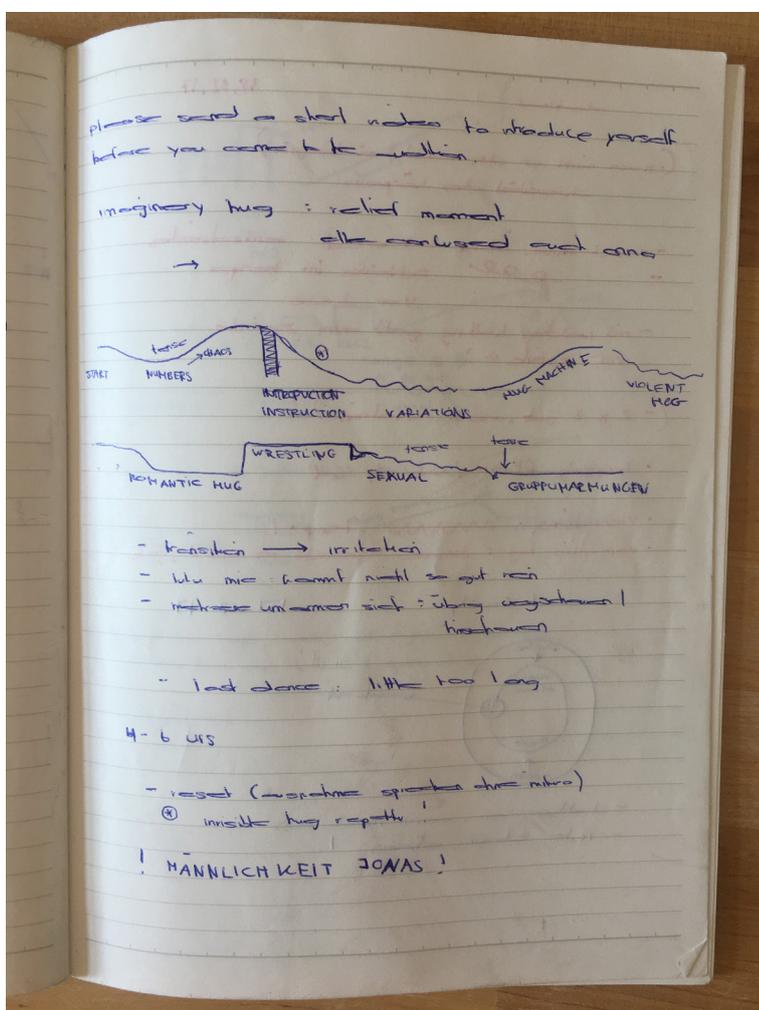


Abb. 4: Probennotiz Obnimashki, Isabel Gatzke

den Ablauf der Bewegungen in ihrem Rhythmus, ihrem Tempo und ihrer Intensität grafisch darzustellen. Die Skizze hält Bewegungen in einem linearen Zeitablauf fest, lässt die räumliche Anordnung dabei jedoch außer Acht. Darunter finden sich subjektive Anmerkungen wie »Lulu [eine Tänzerin] kommt nicht so gut rein« oder »! MÄNNLICHKEIT JONAS !«, die sich auf den Durchlauf einer Szene beziehen und als Reaktion auf eine Irritation entstanden sind. Während einer Probe und insbesondere während eines Durchlaufs gilt die Konvention, das Geschehen nicht zu unterbrechen. Wenn ich auf diese Notizen zurückblicke, wird mir deutlich, dass das Notieren in diesem Moment nicht nur die Funktion einer Erinnerungsstütze erfüllt, sondern auch eine Möglichkeit, Affekte zu verarbeiten und abzuleiten. Das

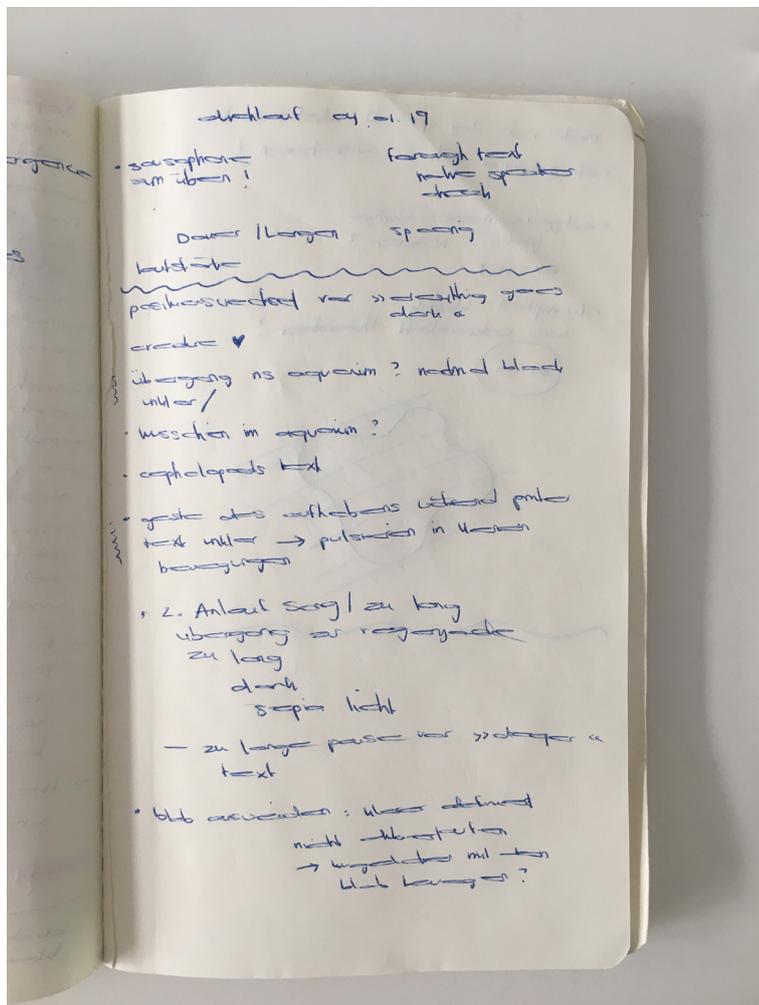
Notieren auf der Probe ist ein Vorgang, der andere nicht unterbricht und mir trotzdem einen Handlungsspielraum zugestanden hat. In meiner Erinnerung an diese Proben habe ich einige der

48 Vgl. Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution*. Suhrkamp 2017

49 Beide Notizen sind schon älter, da sich die Notizen für meine letzten Produktionen in Zürich befinden und ich nicht darauf zugreifen kann.

Anmerkungen anschließend nicht in das Gespräch mit eingebracht, entweder aus Unsicherheit oder weil sie im Moment des Notierens wichtiger erschienen als im anschließenden Gespräch. Rückblickend würde ich in diesem Moment anders handeln und diese Momente der Irritationen zur Diskussion stellen, da sie in ihrer Vorläufigkeit keine Lösung versprechen, sondern Katalysatoren für eine Diskussion sein können.

Diese Abbildung zeigt Notizen während der Proben zu *Sepia*, einer Choreografie für eine Person von Annegret Schalke. Die Premiere fand im Rahmen der Tanztage statt, die ich als Dramaturgin begleitete, zumeist als Outside Eye. Die Notizen beziehen sich auf einen Durchlauf wenige Tage vor der Premiere und folgen der Chronologie des Stückes. Aufgrund der Geschwindigkeit des Geschehens gibt es keine Möglichkeit, um elaborierte Skizzen oder Notizen anzufertigen, weswegen kleine Zeichen die Notizen ordnen. Entweder werden Vorgänge hinterfragt und mit einem Fragezeichen gekennzeichnet »Übergang ins Aquarium?«, mit einem Herz »♥« oder mit einem Pfeil »---->« für weiterführende Fragen oder Gedanken. Die meisten Notizen beziehen sich an diesem Zeitpunkt des



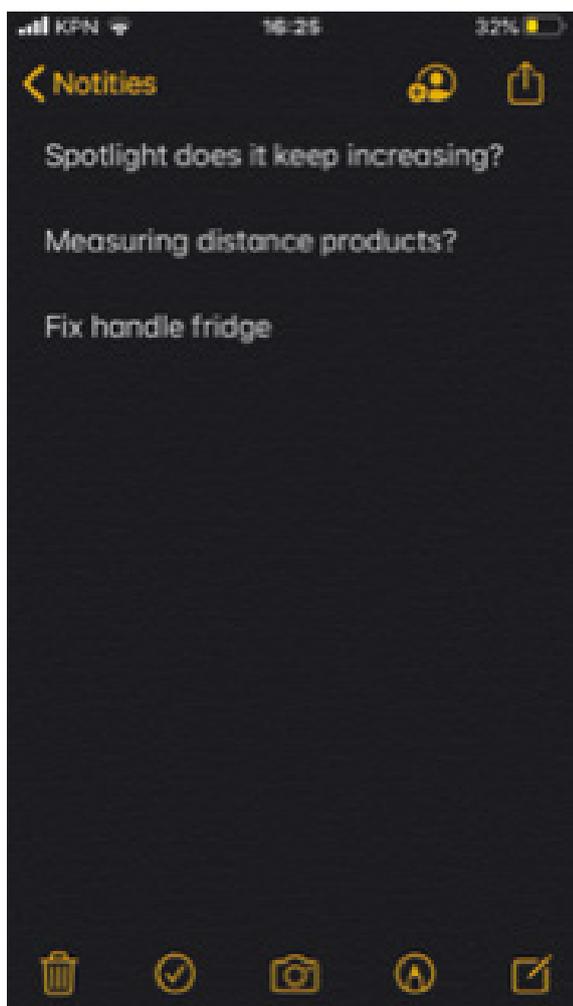
Probennotiz *Sepia*, Isabel Gatzke

Prozesses auf den Rhythmus der einzelnen Szenen und den Übergänge zwischen ihnen. Verschiedenes Bewegungsmaterial wird zusammengesetzt und muss verknüpft werden und in einen (oder mehrere) Rhythmen gebracht werden. In dieser Outside-Eye-Position bewegen sich meine Notizen vielmehr in einem normativen Bewertungsschema von *funktionieren/nicht funktionieren*. Die Grundlage, auf der diese Bewertung stattfindet, ist bei einem intensiveren Austausch mit dem Team viel eher eine geteilte, wohingegen bei einem weniger intensiven Austausch die Kriterien der Bewertung mir selbst überlassen bleiben. Diese Distanz in einem weniger intensiven Arbeitsprozess wird häufig als Qualität einer dramaturgischen Position beschrieben, als Grundlage um die Funktion eines Outside Eye erfüllen zu können, während eine Involviertheit in den Prozess diese symbolische Trennung von Wissen und Nicht-Wissen porös werden lässt. Mit Blick auf diese beiden Notizen wird deutlich, dass diese Trennung in beiden Arbeitsprozessen bereits durchlässig geworden ist. Aus keiner der beiden erschließt sich eine universelle Wahrheit oder Lösung, sie deuten viel

mehr bereits auf das im Anschluss stattfindende Gespräch hin und markieren Punkte, die es zu besprechen gilt.

Nienke

Diese Abbildung zeigt Notizen, die Nienke während einer Probe für die Arbeit *Something in this Universe is Missing* mit der Künstlerin Genevieve Murphy auf ihrem iPhone machte: »[...] When we performed it abroad after a while of not playing it. So this is from a run before performing I think.«⁵⁰ In dem Gespräch zwischen Nienke und mir wird deutlich, dass das



Probenotiz *Something in this Universe is Missing*, Nienke Scholts

Notieren auf der Probe als so selbstverständlich betrachtet wird, dass auf den ersten Blick nichts Bemerkenswertes daran zu sein scheint. Die elaborierten Formen des Notierens und Sammelns aus den vorherigen Kapiteln spielen in den Proben kaum noch eine Rolle. Das Notieren erfüllt vielmehr eine naheliegende Funktion als Erinnerungsstütze. Nienke beschreibt ihr Schreiben während einer Probe in Bezug auf das, was gerade geschieht, wie folgt: »In the rehearsal ... In the rehearsal I just might wanna quickly write down. If it is a thought from somebody else I just quickly write it down or maybe sort of »Tsing« if it is from Anna Tsing, I'd just write »Tsing« and then I would say something about that to the artist later.«⁵¹ Es gilt die Vereinbarung, dass die Aufmerksamkeit der Anwesenden den Vorgängen gilt, die in Vorbereitung auf eine Aufführung geprobt werden. Ein längeres Schreiben, das über das Notieren von Stichworten hinausgeht, erscheint währenddessen als wenig sinnvoll, da die Möglichkeit besteht, etwas Wichtiges zu verpassen, nicht Outside Eye sein zu können. Ich erzähle Nienke, dass ich manchmal während Proben versuche, ganze Sätze aufzuschreiben, um im

Anschluss präziser darüber sprechen zu können, was ich gesehen habe. Stichworte scheinen mir manchmal trügerisch, ich lese sie nach den Proben und weiß in seltenen Fällen nicht mehr, was ich damit gemeint habe. Nienke: »That's funny, because sometimes I feel I don't have time for that but when I have a thought that I think that is important I do write more, I try to write the thought.«⁵² Ich erzähle ihr, dass ich mir nicht nur Notizen mache zu dem, was ich wahrnehme, sondern auch kurze Stichworte aufschreibe zu anderen Dingen, an die ich erinnert werde, an

50 Email von Nienke Scholts, 13.04.2020

51 Transkript aus dem Gespräch mit Nienke Scholts, 16.03.2020, ab min. 27:10

52 Ebd. ab min. 27:10

Filme, Notizen, Gespräche, Objekte. Nienke antwortet, dass sie das auch tut. In diesen Momenten greife ich darauf zurück, was Marianne van Kerkhoven als Koffer beschrieben hat, meine Sammlung an Referenzen. Auf der Probe spielt jedoch nicht nur der Inhalt des Koffers, sondern auch der Zeitpunkt des Öffnens eine wichtige Rolle: der richtige Zeitpunkt für die richtige Erinnerung. Richtig kann in dieser Wortkonstellation bedeuten, eine Referenz zu erinnern und sie in dem Moment in den künstlerischen Prozess miteinfließen zu lassen, in dem sie ihn beeinflussen, seine Bahnen umlenken können.

Rahel

Zu Beginn unseres Gespräches erzählt mir Rahel, dass sich viele ihrer Notizen entweder in Dortmund oder in Berlin befinden und sie im Moment aufgrund der Pandemie nicht darauf zugreifen kann. Trotzdem finde ich in den Bildern und Screenshots, die sie mir zukommen lässt, eine Notiz, die mich neugierig macht. Als ich sie danach frage, lacht sie und erzählt, dass das eine Notiz aus den Proben von THE AGENCY ist. Rahel:

Super Notiz von einer Probe, oder? Das war eigentlich für *character* bei *Boys Space*, wo es um die Radikalisierung im Netz ging und wir so *character* entwickelt haben und wir uns schon so gefragt haben, wo ist eigentlich jeder *character*?, und gemerkt haben, man könnte eigentlich so sagen, die verfolgen unterschiedliche politische Strategien. Und das eine ist eben so der Glaube an den Activism vielleicht und der andere steht vielleicht dafür, dass man über Terror die Strukturen der Gesellschaft komplett sprengen muss und der nächste glaubt an die Selbstwirksamkeit und die Therapie.. [...] Das bezog sich dann auf *character*, aber dann fand ich es auch ganz lustig, weil sich dass dann doch auch sehr gut auf einen Probenprozess übertragen lässt.⁵³

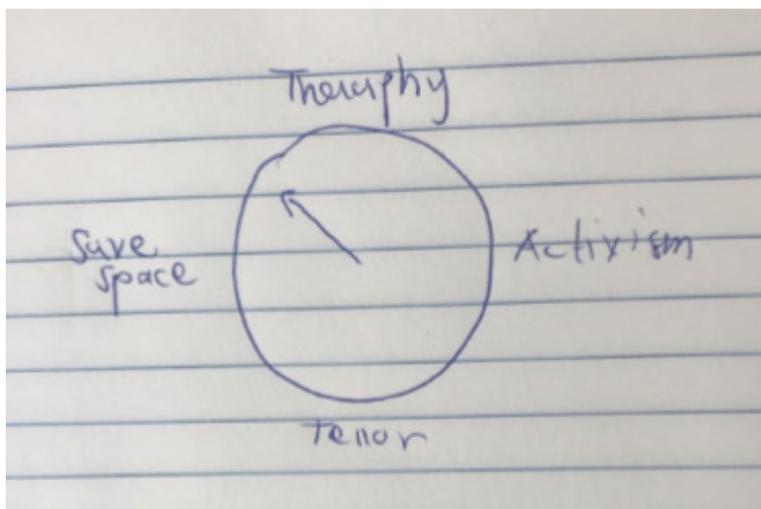


Abb. 7: Probennotiz *Boys Space*, Rahel Spöhrer

Diese Zeichnung interessiert mich, weil sie während Proben entstanden ist, aber nicht wie in Nienkes und meinem Fall Notizen zu Kommentaren sind. Ich schreibe Rahel noch einmal eine Email und frage nach, ob sie mir noch mehr dazu sagen kann. »Die Skizze hat sehr vereinfacht auf den Punkt gebracht, womit wir uns in den letzten Wochen beschäftigt hatten. Ich würde sagen, dass die Skizze erlaubt hat, bestimmte Gedanken nochmal klarer zu greifen und zu

visualisieren. Sie hat dazu geführt, dass wir mit den Performer*innen im Anschluss die *character* und deren Denk- und Handlungsweisen bzw. Ideologien geschärft haben.«⁵⁴ Diese Skizze

53 Transkript aus dem Gespräch mit Rahel Spöhrer, 04.03.2020, ab min. 01:07:05

54 Email von Rahel Spöhrer, 10.04.2020

erfüllt demnach die Funktion eines Konkretisierens⁵⁵, eines »sauberen« Schreibens *in Vorbereitung auf*, wie es Rahel im vorherigen Kapiteln beschrieben hat. Hieran wird deutlich, dass sich die Formen des Notierens inner- und außerhalb eines Probenprozesses nicht unbedingt unterscheiden müssen und Zeichnungen ebenso während einer Probe entstehen können wie Stichworte.

3.2 Kritik

Während Rahels Notiz Teil eines Entwicklungsprozess während der Probe war, beziehen sich Nienkes und meine Notizen als Kommentare auf den gesehenen Ablauf während der Proben. Diese Form der Notizen ist unmittelbar mit einer institutionalisierten Form von Gesprächen im Anschluss an die Probe verbunden und erfüllt dort ihren Zweck. Das bedeutet, dass sie eine Grundlage für diese Gespräche bilden, eine (meist chronologische) Abfolge vorgeben und die Gedanken und den Austausch strukturieren. Für diese Gespräche hat sich besonders im deutschsprachigen Stadttheater der Begriff Kritik etabliert. Je nach institutionellem Rahmen und Präferenzen der Beteiligten verlaufen diese Gespräche unterschiedlich: Entweder finden sie zwischen Dramaturgin und Regisseurin/Choreographin statt, mit dem gesamten Team im Probenraum, oder an einem nahegelegenen Ort, der suggeriert, dass die Probe abgeschlossen ist, und diese beiden Arbeitsschritte zumindest räumlich voneinander trennt. An dieser Stelle werden mehrere Punkte aus dem Gespräch mit Rahel relevant, an denen wir über die Frage nach Autor*innenschaft der Dramaturgin und die Schwierigkeit, diese zu beantworten, sprechen. Rahel beschreibt, inwiefern es für sie einen Unterschied gibt zwischen der Arbeit als freie Dramaturgin und bei THE AGENCY. Letzteres vollzog eine gemeinsame Entwicklung, innerhalb derer sich ihre Arbeit in Richtung der Position der Dramaturgin entwickelte, wohingegen in anderen Arbeitskontexten von Beginn an klar ist, dass sie als Dramaturgin am Prozess beteiligt ist:

So habe ich das zumindest erlebt, dass wiederum in Prozessen, wo das so klar ist, dass das meine Aufgabe ist, ich offensichtlich einen anderen Anspruch an eine Erfahrung habe innerhalb dieses Prozesses und wie sich dieser Anspruch unterscheidet, den finde ich nach wie vor total schwierig zu benennen. Und ich glaube, das hängt total an der Frage von Autor*innenschaft, das hängt total an der Frage von Entscheidungsprozessen und der Frage, wer final über was Entscheidungen trifft und wie diese Entscheidungen stattfinden können und das hängt für mich auch zusammen mit Tempo und der Bereitschaft, um so Sachen zu kämpfen.⁵⁶

Demnach bewegen sich die Entscheidungsprozesse und zusammenhängend damit der Einfluss auf die künstlerische Arbeit auf einem Spektrum der Involviertheit. Zwischen Nähe (als Kollaborateurin) und Distanz (in der Funktion als Outside Eye) werden sie von Parametern wie

55 Kommentar Rebecca Fuxen, 03.05.2020, 01:27 Uhr: »Und auch eine herauszoomende Geste, bei der nur noch die basic Charaktermerkmale sichtbar sind? Also wäre es evtl. sogar eine Bewegung in 2 Richtungen? Ein mal vereinfachen und rauszoomen und ein mal, dadurch, konkretisieren?«

56 Transkript aus dem Gespräch mit Rahel Spöhrer, 04.04.2020, ab min. 14:13

Tempo und der Bereitschaft, um Sachen zu kämpfen, beeinflusst. Um das Verhältnis von Notizen während der Proben und im anschließendem Gespräch untersuchen zu können, gehe ich davon aus, dass sich der Grad der Involviertheit und die Funktion der Notizen während der Probe wechselseitig beeinflussen. Vereinfacht könnte man sagen: Je weniger die Dramaturgin selbst in den Arbeitsprozess involviert ist, desto eher funktionieren die Notizen und das daraus entstehende Gespräch als Kommentare und weniger als Austausch oder Dialog. Um die Implikationen, die daraus für eine dramaturgische Praxis und institutionalisierte Form der Kritik resultieren, möchte ich zwei Begriffe zu Rate ziehen, die Maximilian Haas in seinem Text *Theoretischen Bemerkungen zu einer Dramaturgie der nichtmenschlichen Anderen* (nach Haraway) nutzt, um wirksame dramaturgische Strategien zu beschreiben: Reflexion und Diffraktion. Das Verhältnis Nähe und Distanz lässt sich nicht einfach als ein linearer Verlauf denken. Trotzdem würde ich mit Bezug auf die Distanz, davon ausgehen, dass in Kollaborationen, in denen die Dramaturgieposition als Outside Eye fungiert, das auf den Notizen basierende Kritikgespräch einem Prozess der Reflexion des Gesehenen ähnelt. Interessant an der Reflexion ist, dass ihr »Denkbild der Spiegel ist, der ein physikalisch wie epistemologisch wohlgeordnetes Prinzip verkörpert, denn das ist, was er macht: Er wirft das einfallende Licht nach einem denkbar einfachen Gesetz zurück – Einfallswinkel ist gleich Ausfallswinkel. Dabei lässt er die Identität des reflektierten Gegenstands [...] unangetastet oder mehr noch: Er bringt sie überhaupt erst als solche hervor.«⁵⁷ Diese Beschreibung von Reflexion schließt an die Beschreibung von Jan Willem Dreier an: »Es scheint Bestandteil der dramaturgischen Haltung zu sein, entrückt und nüchtern wie ein Satellit um ein anderes Objekt zu kreisen. Mit unserer Berufsbezeichnung wird uns der locus observandi aufs Auge gedrückt.«⁵⁸ Entrückt und nüchtern sind Beschreibungen, die mit der Position des Outside Eye assoziiert werden, demnach ist die Reflexion, der dieser Position mögliche Modus der Kritik. In Ergänzung dazu lassen sich mit dem Begriff der Diffraktion Möglichkeiten der Kritik beschreiben, die sich in Kollaborationen ergeben, in denen größere Nähe beispielsweise durch stabile Arbeits- oder Freundschaftsbeziehungen vorherrscht. Zwei Steine werden in einen ruhigen See geworfen. Es entstehen jeweils Wellen, die sich auf der Wasseroberfläche kreisförmig ausbreiten. Diese Kreise bewegen sich aufeinander zu, bis sich die Wellen schließlich aneinander brechen. An diesen Stellen überlagern sich die Kämme und Täler, die Wellen modulieren sich, sie verstärken sich oder schwächen sich ab (konstruktive und destruktive Interferenz). Daraus erwächst ein komplexes Muster, das als Synthese beider Wellenformen begriffen werden kann.⁵⁹

Diesem Denkbild nach bleibt bei der Diffraktion keine der beteiligten Positionen unangetastet, die Prozesse, die sich vollziehen, beeinflussen die Bewegungen aller. Eine neutrale Beobachter*innenposition ist nicht vorgesehen. Die Diffraktion eignet sich deshalb so sehr, um

57 Haas, Maximilian: »Theoretische Bemerkungen zu einer Dramaturgie der nichtmenschlichen Anderen (nach Haraway).« In: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hrsg.): *Postdramaturgien*. Neofelis 2020, S.200

58 Dreier, Jan Willem: »Dramaturgie als systemische Praxis.« In: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hrsg.): *Postdramaturgien* Neofelis 2020, S.145

59 Haas, Maximilian: »Theoretische Bemerkungen zu einer Dramaturgie der nichtmenschlichen Anderen (nach Haraway).« S.200f.

dramaturgische Strategien im Kritikgespräch zu beschreiben, weil hier Kritik nicht als rationale Distanzierung, sondern als praktische Annäherung⁶⁰ begriffen wird. Durch das Auflösen einer distanzierten Beobachter*innenposition wird deutlich, dass eine wirksame Kritik immer situiert und temporär⁶¹ sein muss. Das bedeutet für Ersteres, dass ein Spiegeln nach dem Prinzip Einfallswinkel = Ausfallswinkel bei unangetastetem Objekt zwar als Prinzip funktionieren kann, die Wirksamkeit in künstlerischen Prozessen jedoch beschränkt bleiben muss. Für Letzteres, dass die Dramaturgin in ihrer Position sichtbar (und folglich angreifbar) werden muss.

Die Schriftstellerin Clarice Lispector beschreibt ihr eigenes Schreiben wie folgt: »Writing is echoing, almost nothing, almost—so language and being, literature and research: ›So writing is the method of using the word as bait: the word fishing for whatever [...].«⁶² Das Bild des Echos ist eine interessante Entsprechung für die Funktion dieser Notizen. Sie sind ein Echo dessen, was ich wahrnehme, eine Form der Affektregulation, während ich versuche, die verschiedenen Eindrücke um mich herum, die mir wichtig erscheinen, in möglichst kurzer Zeit festzuhalten, um möglichst wenig von dem zu verpassen, was um mich herum geschieht. Gleichzeitig ermöglicht dieses Bild, die Diffraktion als Modus der Kritik in Bezug zu den Notizen zu setzen. Die Notizen sind keine Steine, sondern Köder, die in das Wasser geworfen werden, dort lösen sie (Wellen-)Bewegungen aus und locken bis dahin Ungesehenes an. Sie werden zu einem Katalysator der Kritik. Dieser Nexus aus Dramaturgie als Praxis, Notizen und Kritik wird von den Parametern Nähe und Distanz, der Bereitschaft, um Sachen zu kämpfen, und dem Kontext der Probe beeinflusst. Neben all diesen Variablen wird mit Blick auf die Notizen, die Motivation ihres Entstehens und ihre Funktion klar, dass die beschriebenen normativen Vorstellungen, der passiven, geisterhaft anwesenden Dramaturg*in, hinfällig sind. Was bleibt, ist die Herausforderung im Notieren einen Moment der aktiven Handlung ein Einflussnahme zu erkennen. Es gilt, die Kriterien dessen, was als so relevant erscheint, dass es notiert werden muss, zu befragen und sie als Teile einer Praxis mit politischen Implikationen zu begreifen – und nicht als Service oder Toolbox für eine erfolgreiche Arbeit.⁶³

4. Zusammen schreiben

Nachdem es in den vorangegangenen Kapiteln um ein *Expanded Writing* ohne einen direkten Austausch mit anderen Personen ging, widmet sich das letzte Kapitel dem Zusammen-Schreiben – das bedeutet, mehrere Personen gestalten den Schreibprozess direkt in einem Austausch. Damit setzt sich die Öffnung, die die vorherigen Kapitel bereits beschrieben haben, weiter fort.

60 Vgl. Haraway, Donna: *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Campus 2018

61 Vgl. Sonderegger, Ruth: *Vom Leben der Kritik: Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*. Zaglossus 2019

62 Cascella, Daniella: »Something More and Something Else: Language as Excess and Material.« S.91

63 Vgl. Georgelou/Protopapa/Theoridou: »Why Dramaturgy Today?« S.11–32

Schreiben als eine gemeinschaftliche Praxis sowie in einem *performance-making process* situiert rückt in den Fokus. In ihrem Essay *Telling is Listening* schreibt Ursula K. Le Guin, dass zwischenmenschliche Kommunikation von Angesicht zu Angesicht intersubjektiv sei. Der kontinuierlicher Austausch ginge beständig in beide Richtungen und lässt sich nicht in die Dichotomie aktiv–passiv aufteilen: »Talking and listening are ultimately the same thing.«⁶⁴ Diese Annahme bezieht sich auf den gesprochenen Austausch, für den geschriebenen hingegen gelten aufgrund seiner Mittelbarkeit andere Vorzeichen: »Conversation is a mutual exchange or interchange of acts. Transmission via print and the media is one-way; its mutuality is merely virtual or hopeful.«⁶⁵ Aufgrund einer fehlenden Körperlichkeit sind *virtual* und *hopeful* Ursula K. Le Guin zufolge die einzigen Modi, in denen ein geschriebener Austausch möglich sei. Wenn nun jedoch von einem *Expanded-Writing*-Begriff ausgegangen wird, der immer schon das Verhältnis des schreibenden Körpers zum Text – sei es handschriftlich oder digital – miteinbezieht, besteht die Möglichkeit, *Telling is Listening* weiter zu fassen. *Writing is Reading* wäre diese Übersetzung von Ursula K. Le Guins Annahme. Sie bildet den roten Faden, der die folgenden Untersuchungen durchzieht: Zusammen-Schreiben kann eine Arbeit an einem gemeinsamen Text, einem Google Doc und Formen des Kommentierens bedeuten oder einen Dialog in E-Mails und Chats.

4.1 An einem Text

Einen bestehenden Text zu kommentieren und zu bearbeiten, ist wahrscheinlich die Form des *Expanded Writing*, die dem klassischen Aufgabenbereich der Dramaturgin, von dem ich meine Untersuchungen zu Beginn abgegrenzt habe, am nächsten kommt. In vielen Fällen bedeutet das Bearbeiten ein Kürzen – etwas ist zu lang, und damit die Spannung gehalten werden kann, muss es gekürzt werden. Wenn die Kommentare keine Kürzungsvorschläge sind, beinhalten sie meist eine offene Frage, alternative Formulierungsvorschläge oder kleinere Ergänzungen. Es sind rationalisierende Vorgänge, die den Gesten des Sammelns und der Anhäufung von komplexen, miteinander verschränkten Verweisen diametral entgegenstehen. In Rückbezug auf Rahels Frage zu einer Dramaturgie als Praxis, die zwischen Öffnung und Schließung changiert, wäre Kommentieren auf den ersten Blick ein Tool der Schließung. Es folgt dabei als logische Konsequenz aus einem Öffnen und Ausufern, das es nun einzuhegen gilt. Für diesen Vorgang wird meiner Erfahrung nach am häufigsten die Anwendung Google Docs genutzt, wie sie auch hier auf den beiden Screenshots zu sehen ist. Um herauszufinden, wie alltägliche (Kultur-)Techniken funktionieren, lohnt es sich, auf die vermeintlich gegebenen und natürlich scheinenden Gegebenheiten zu blicken. Das Interface von Google Docs bietet mehrere Möglichkeiten, gemeinsam an einem Text zu arbeiten. Im Modus *Bearbeiten* kann kommentiert werden mit der Option, den Kommentar mit der Autorin zu *klären* – wohingegen im Modus *Vorschlagen* zwar kommentiert werden kann, die mögliche Reaktionen darauf jedoch in *Ersetzen*, *Hinzufügen* oder *Löschen* kategorisiert werden. Dieser Modus suggeriert eine weniger intensive Auseinandersetzung mit

64 Le Guin, Ursula K.: »Telling is Listening.« in: Le Guin, Ursula K. (Hrsg.): *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination*. Shambhala Publications, Inc. 2004, S.358

65 Ebd. S.365

Don't worry! There is no such thing as a real good man.
I figured out. LOL.
So, this in-between-state led to my oppression when things changed. I
was a teenager, I must have been around 15 years old maybe, when
they tested my identity. And the test clearly put me into the beta-male
caste, sending me to serve the Real Men. Real Men.



Abb. 8: Screenshot zur Arbeit an *Boys Space* mit THE AGENCY, Rahel Spöhrer

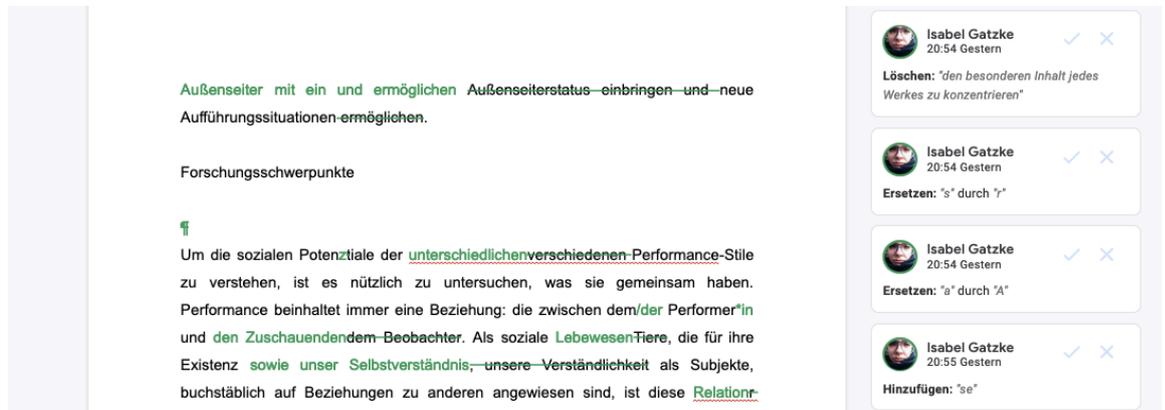


Abb. 9: Screenshot Textarbeit an HKF Förderantrag zu *Too Much* mit Olympia Bukkakis, Isabel Gatzke

dem Kommentar, da die Autorin des Textes nicht zu einer *Klärung*, sondern nur zum *Ablehnen* oder *Annehmen* eingeladen wird. Ich beschreibe diese Merkmale, weil ich mich frage, inwiefern das Interface bestimmte Formen des Schreibens ermöglicht und gleichzeitig einschränkt und inwiefern daraus resultierend nicht nur eine praktische, intuitive Nutzung ermöglicht, sondern bestehende Konzeptionen von Autor*innenschaft und Hierarchisierung reproduziert. Diese Frage knüpft an Überlegungen zur Autor*innenschaft im zweiten Kapitel an, in denen die individuelle Stimme zugunsten eines Sounds vieler Stimmen in den Hintergrund tritt. Sie lässt sich ebenfalls produktiv auf das Verhältnis von primärer Textgenese und sekundärem Kommentieren übertragen. Wie könnte ein Interface aussehen, das dieses Verhältnis neu strukturiert? Leider bietet diese Arbeit nicht den Raum, dieser Frage nachzugehen, aber zeigt im Anhang zwei Beispiele, wie bestehende Strukturen in Anwendungen wie Google Doc herausgefordert werden können. So entsteht eine andere Perspektive auf den Vorgang des Kommentierens. In ihrem Beitrag *Notes from the Margin* in der Publikation *The Practice of Dramaturgy* reflektieren die Choreografin Ivana Müller und der Dramaturg Jonas Rutgeerts ihre spezifische Zusammenarbeit und Dramaturgie als Praxis. Der Text teilt sich in zwei Spalten (die wiederum je eine Buchseite füllen). Die linke Spalte ist der von Jonas Rutgeerts geschriebene Fließtext, in dem er in verschiedenen Abschnitten (The Dramaturgical Work, The Dramaturgical Network, The Work of the Dramaturg) seine dramaturgische Praxis reflektiert. Einzelne Worte sind darin fett gedruckt und mit einer nummerierten Fußnote versehen. Die linke Spalte besteht aus Kommentaren von Ivana Müller, sie ähneln in ihrer kleinen Schriftgröße akademischen Fußnoten und schließen an die fett gedruckten einzelnen Worten im Fließtext an. Damit übernimmt der Text die äußere Form und Hierarchisierung der Fußnote und des Kommentars und spielt damit. Anstatt zu erklären, sind die Fußnoten von Ivana Müller lange, ausführlich formulierte Gedanken zu den einzelnen Abschnitten, die Jonas Rutgeerts Text verdichten und weitere

Ebenen hinzufügen. Sie stellen Fragen zurück an den Text, ergänzen und spinnen Gedanken weiter. In einer dieser Kommentare erwähnt sie einen *New-York-Times*-Artikel über die Praxis der Marginalie: »[...] it contained all sorts of ›gestures‹, notes drawings, thoughts and interventions on the edges of a book that were shared from one reader to another. For example, a lover or a friend would offer a book with the notes that s/he previously wrote in the margins of the book.«⁶⁶ Den Kommentar als Intervention zu sehen und dem Austausch im und über den Text als einen freundschaftlichen, ermöglicht es, die Kommentare aus einem anderen Blickwinkel als dem einer Effizienzlogik zu betrachten.

Kommentieren als freundschaftlicher Austausch spielt auch in der Masterarbeit *Die gerade Linie, die existiert nur in der Vorstellung* der Grafikdesignerin Franziska Bauer eine grundlegende Rolle. In ihrer Abschlussarbeit für den Master Integriertes Design an der HFK Bremen nimmt Franziska Bauer die metaphorische Annahme, die gerade Linie existiere nur in der Vorstellung, um Strukturen der Gesellschaft – wie Dualität, Normen und Grenzen – ins Verhör zu nehmen. In ihrer Arbeit fließen theoretische und praktische Elemente ineinander und werden auf der Ebene des Grafikdesigns umgesetzt.

Neben mehreren anderen vertrauten Personen begleitete ich Franziskas Schreibprozess und kommentierte verschiedene Versionen des Textes als Freundin und als Dramaturgin. Das ist erst einmal nicht außergewöhnlich. Häufig tausche ich mit Personen, deren Meinung ich schätze, Arbeitsstände und Texte aus – innerhalb von künstlerischen Arbeitsprozessen, aber auch im Kontext der Universität. Dieses Kommentieren und dieser Austausch bleibt jedoch häufig unter dem Radar und im finalen Text unsichtbar. Unter dem Schirm einer genannten Autor*innen-schaft versammeln sich die Gedanken verschiedener anderer Personen, Gedanken, die im Austausch entstanden sind oder die erst entstehen konnten, weil die Schreibende auf etwas aufmerksam gemacht wurde, was ihr bisher entgangen ist. In Franziskas Arbeit bleiben die Kommentare in der finalen Version des Textes sichtbar. Mit einem Datum versehen, stehen sie neben, über oder unter einem Textabschnitt, fragen nach oder ergänzen, markieren ein Gespräch zwischen Franziska und einer anderen Person. Diese Kommentare von Freund*innen stehen neben fußnotenähnlichen Verweisen von Theoretiker*innen und Künstler*innen, auf die sich Franziska in ihrem Schreibprozess bezieht. In diesem Umgang mit Text und Kommentaren wird die Hierarchisierung zwischen etablierten Denker*innen, deren Publikationen öffentlich zugänglich sind, und Freund*innen der Schreibenden aktiv angegangen. Alle Kommentare werden in derselben Typographie und derselben Schriftgröße am Text platziert, wodurch ihr Einfluss auf die Arbeit als gleichwertig markiert wird. Der um Erklärung bittende Kommentar ist dabei nicht weniger relevant für einen Schreibprozess als akademische Strategien der Beglaubigung und Bezugnahme auf einen bestehenden Kanon oder Diskurs.⁶⁷ Die hier beschriebenen Formen des Kommentierens fügen sich weder ganz reibunglos in ihre Funktion als

66 Müller, Ivana/Rutgeerts, Jonas: »Notes from the Margin.« In: Georgelou, Konstantina/Protopapa, Efrosini/Theoridou, Danae (Hrsg.): *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*, Valiz 2017, S.121

67 Kommentar Franziska Bauer, 04.05.2020, 11:51 Uhr: »allerdings, die kommentare waren ja oft, wenn nicht sogar öfters eine erweiterung/ein erweiternder gedanke/einwandt als eine aufforderung nach erklärung«

Zach Blas:

I want refusal of any specific identity to come back into queerness. How can we explode queer back into the unknown, the fog, the open? Where might this take us? Deleuze referred to identity as always a imperceptibility that kept one open to the multiplicity of desire and the singularity of material existence.¹ I want to think about queerness and imperceptibility, queerness and nonexistence, queerness and disappearance, because I see the potential for something new, radical, and open—a potential for a different queerness for a different time.

(Gabouzy 2010)

Ich sehe den herrschaftskritischen Aspekt an den Texten von Deleuze, aber in der Art und Weise wie Deleuze mittlerweile akademisiert ist und vielleicht auch immer schon war, ist er vielleicht auch schon eine straight line? (Gatzke 2018/jul1/25)

As long as there are thoughts of straightness as something that really exists, there will always be hierarchies within people. There will always be deportation camps, prisons, mansions, refugee camps, glamping & Rolls Royces.

The mere thought that, with enough effort, concentration and commitment, straight lines can be produced—drawn, created, masturbated—, manifests every line of tradition again and again.

It's not the straight line that is traditional. It has never been a tradition.¹

But the continuous attempt of tried manifestations^{II} of the straight line has become one. A traditional view on perceiving everything. Absolutely everything.

II manifesto & gegenmanifest? (gegenmanifest = aufhebung des manifestats?) gerade line = manifest? also das manifest auch nur gültigkeit in der vorstellung, bzw keine gültigkeit? keine? mehrere? (Fidas & Bauer 2017/nov/24)

IV Orlando: an insult, that we put often onto a lot of folk is like "oh, you're doing too much" ... you know what, my resolution, my eternal resolution will be to do too much (Blood Orange 2018: 2:43)

The straight-line-thinking (and through that) the straight-line-living is a habit of adjusting oneself. The straight line is a line of adjustment. So the meaning of (and through that) living queer not as in queer; but rather queer as in normal^{III}, but not really cis-hetero. Queernormative.^{IV} The straight line is a line of adjustment. So the meaning of (and through that) living feminist not as in feminist; but rather feminist as in criticising patriarchy, but keeping shut when being mansplained (by really good and such sweet friends).

The straight line is full of shit!

The mere thought of it is, too.

I line of adjustment, line of appropriation. (Gatzke & Bauer 2019/jan/20)

III Testo Junkie: Es geht nicht nur einfach darum, die Existenz von vier oder fünf Geschlechtern zu behaupten [...]; sondern darum, den radikal technisch konstruierten Charakter von Körpern und Liliten anzuerkennen: reduzierte multipel, plastisch und veränderbar. (Preciado 2016: 227)

We should start thinking in waves, in bundles, in entanglements and through that living in waves, in bundles and entanglements. Should live the depressions and embrace the joys. Should manifest uncertainty and unlearn the centre. We should float with our judgement. Our judgement should float with us, endlessly.

Abb. 10: Screenshot *Die gerade Linie, die existiert nur in der Vorstellung*, Franziska Bauer

Optimierungstool noch drohen sie durch ein Klick auf *Klären* oder *Ablehnen* zu verschwinden. Sie sind zu viel, zu lang, zu komplex oder machen Zusammenhänge und Arbeit sichtbar, die in vielen institutionalisierten Strukturen wie der Universität oder Kunst- und Kulturinstitutionen unsichtbar bleiben soll. Sie sind Beispiele für kommentierendes Schreiben, das nicht zwangsläufig in dieselbe Richtung zielt wie der zu kommentierende Text und abweichende Positionierungen erkennbar macht. Ein solcher Umgang mit Kommentaren unterwandert ein Schreiben, das vorherrschende Formen von Autor*innenschaft stabilisiert, denn solange Wert und Wirksamkeit in eben diesen Strukturen noch in Sichtbarkeit gemessen wird, ist Transparenz über den Entstehungsprozess eines Textes zu schaffen ein wirksames Tool. »Audre Lord said you can't dismantle the master's house with the master's tools. [...] This is plausible. Revolutions generally fail. But I see their failure beginning when the attempt to rebuild the house so everybody can live in it becomes an attempt to grab all the saws and hammers, barricade Ole Massa's toolroom, and keep the others out.«⁶⁸

4.2 Als Dialog – E-Mails und Sexting

Über die gemeinsame Arbeit an einem Text hinaus materialisiert sich ein Austausch im Schreiben in Dramaturgie als Praxis häufig als ein Dialog in E-Mails und Chats. Das Schreiben von E-Mails kann als dramaturgische oder künstlerische Praxis dabei mehr sein als ein reiner Austausch von Informationen. Das zeigt eine Arbeit des in Berlin lebenden Künstlers Max Grau. Für dear_friends@max-grau.de richtete er einen newsletterartigen E-Mailverteiler ein, für den man sich auf seiner Website anmelden kann. Die E-mails sind von ihm oder Freund*innen geschrieben und richten sich an seine Freundin*innen – unabhängig von einer persönlichen

68 Le Guin, Ursula K.: »A War without End.« In: Le Guin, Ursula K. (Hrsg.): *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination*. Shambhala Publications, Inc. 2004, S.413

Bekanntheit zählt zu diesen Freund*innen, wer in den Verteiler aufgenommen wurde. In seinem Text *I love Email* reflektiert Max Grau sein Verhältnis zu E-Mails und der textbasierten Form des Austauschs. Der Text beginnt mit der Anekdote des ersten Liebesgeständnisses via E-Mail »The first time I ever told another human being that I loved them, was via email«⁶⁹, und endet mit einem Zitat aus einem Brief Hannah Arendts an Mary McCarthy: »My dearest Mary – I am writing not to write a letter but to do everything required to receive one.«⁷⁰

Im Verlauf findet eine Untersuchung der Motivationen und Funktionen statt, die den Austausch von E-Mails in Bewegung halten, welche Rolle Freundschaft und romantische Beziehungen einnehmen und welche Formen der Intimität darin möglich sind: »Once there's a certain level of intimacy, app-based communication on a semi-daily basis becomes an element as crucial as seeing each other. [...] Producing sense. Producing form in formlessness. *We tell ourselves stories in order to live.* Sometimes it almost seems like the intimacy is easier to keep up that way.«⁷¹ Das Produzieren von Sinnhaftigkeit und Form in der Formlosigkeit ist dabei ein Moment, in dem das Schreiben von E-Mails relevant für Dramaturgie als Praxis wird. Jede Form der (digitalen) Kommunikation bringt anwendungsbedingt unterschiedliche Formen von Text hervor. Es fällt in der täglichen Nutzung leicht, zu vergessen, dass diese Formen zwar die naheliegendsten sind, aber nicht die einzig möglichen. Die meisten E-Mails, die ich in Verbindung mit meiner dramaturgischen Praxis schreibe, sind mit Nützlichkeit und Notwendigkeit verbunden und dienen dem Austausch von Informationen und um die verschiedenen Phasen eines Arbeitsprozesses von der Antragsstellung bis zum Feedback nach den Aufführungen zu begleiten. Es gibt jedoch auch E-Mail-Verläufe, die sich von dieser Nützlichkeit unterscheiden und viel eher einer Brieffreundschaft ähneln, wie sie Max Grau beschreibt, und ein *Expanded Writing* ermöglichen. Die beiden Screenshots sind kleine Ausschnitte aus dem andauernden

E-Mail-Kontakt mit dem Choreografen Bernardo Chatillon, mit dem ich gemeinsam an seiner Abschlussarbeit für den Master Solo Dance and Authorship am HZT Berlin arbeitete. Aufgrund der Distanz zwischen Zürich und Berlin konnten wir als Dramaturgin und Choreograf nicht im Studio zusammenarbeiten, sondern mussten andere Wege finden, miteinander in Kontakt zu bleiben. Aus dramaturgischer Perspektive fallen auf den ersten Blick vielen

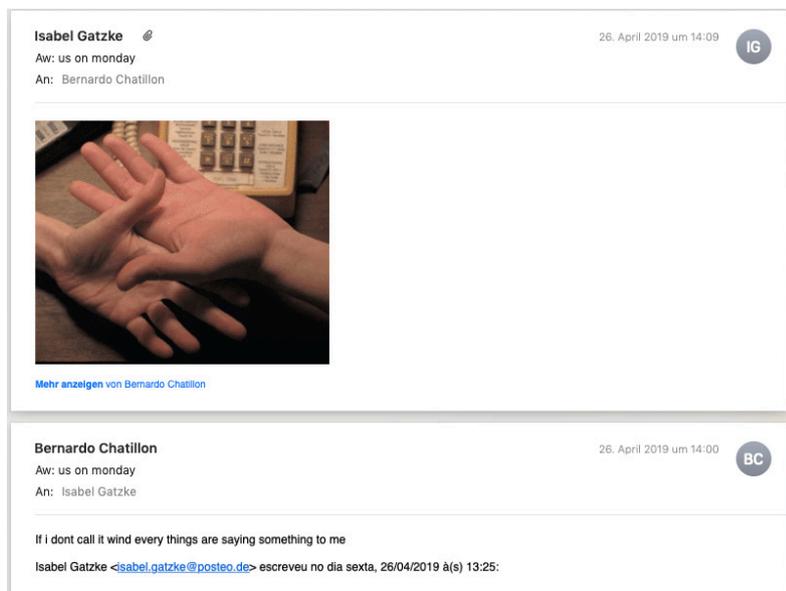


Abb. 11: Screenshot Emailaustausch mit Bernardo Chatillon, Isabel Gatzke

69 Grau, Max: »I ♥ Email« <http://warehouse.industries/de/entry/i-%E2%99%A5-email/>, letzte Abfrage: 01.05.2020

70 Ebd.

71 Ebd.

Aspekte weg, die grundlegend scheinen: Ich kann nur auf Videoaufnahmen sehen, was während den Proben im Studio passiert. Es kommt zu keinem unvermittelten Austausch, wie ihn Ursula K. Le Guin in *Telling is Listening* beschreibt. Trotz oder gerade wegen dieser Reduktion von vermeintlich unerlässlichen Komponenten einer Prozessdramaturgie öffnet sich in diesem *Expanded Writing* ein Raum für Wirksamkeit mit gedehnter Zeitlichkeit und Rhythmus. Einzelne Sätze oder Bilder, die wir uns hin und her schicken, bleiben länger für sich stehen – das Bild, das ich via E-Mail versende, erwartet keine direkte Antwort und keine unmittelbare Reaktion. Als Empfängerin kann ich es immer wieder anschauen, in verschiedenen Momenten zu ihm zurückkehren und es in Bezug zu dem setzen, was auf den Proben passiert. Dieser vermeintlich formlose dritte Raum, der zwischen Bernardo und mir entsteht, ist ein Raum in dem (Un-)Sinn produziert werden kann. Er existiert neben den Probenraum und ragt trotzdem in ihn hinein. Es geht in diesen E-Mails nicht darum, schnell zu wissen, was zu tun ist, sondern darum, etwas zu tun – und nicht zu wissen, ob die andere Person etwas damit anfangen kann, aber darauf zu vertrauen, dass es nicht so wichtig ist, weil sie antworten wird, auch wenn sie nichts damit anfangen kann.⁷²

4.3 Sexting

Eine unter Umständen weniger alltägliche Form der digitalen Kommunikation ist Sexting.⁷³ Durch den inhaltlichen Fokus auf Sexualität und Intimität suggeriert dieser Austausch Privatheit und gilt nicht per se als gängige Praktik von Dramaturg*innen *outside a work* oder in künstlerischen Arbeitsprozessen. Jedoch gibt Sexting als *Expanded Writing* Aufschluss über die Entstehung von Nähe und Intimität im Schreiben sowie die sich darin vollziehende Verschränkung von Körper, Schreiben und Medium. Diese Trias weist in ihren Spezifika Ähnlichkeiten zu anderen Formen des Expanded Writing auf, die bereits erwähnt wurden. Mit Bezug auf die *Vogue*-Kolumnistin Karly Sciortino schreibt die Autorin Maxi Wallenhorst in dem Essay *Sexting, Season 2*, dass Sexting eine fragile Angelegenheit sei und »jenseits der Nische, das unendliche Stretching real-existierender Beziehungen in der Flachheit von Social Media [beschwört].«⁷⁴ Das Fragile an Sexting scheint auf der Hand zu liegen, es ist ein medial vermittelter, bild- und textbasierter Austausch über die eigene Sexualität und mit dem eigenen Begehren. Diese zwei Sphären gelten als privat und schambesetzt, in ihnen scheint die normierende Kraft von Sprache und Bildern noch deutlicher spürbarer als in anderen Bereichen der digitalen Kommunikation. Was Sexting als Kulturtechnik darüber hinaus fragil macht, ist das

72 Kommentar Rebecca Fuxen, 03.05.2020, 01:45 Uhr: »Und geht es nicht auch um Zwischenmenschlichkeit / Beziehungsarbeit - als etwas, das auch wiederum auf die Arbeit am ‚Produkt‘ Einfluss nimmt? Dass man abgesehen von der Arbeitsbeziehung noch einen Raum hat, um sich locker auszutauschen, wo Ideen noch mal reflektiert werden können, ohne dass sie direkt under pressure Teil eines geradlinigen Prozesses sein müssen, aber eben auch darüber spricht, wie man sich gerade fühlt, egal ob miteinander, mit der Arbeit oder x. So wie das obligatorische Bier nach der Probe «

73 Kommentar Franziska Bauer, 04.05.2020, 12:13 Uhr: »sexting ist das texting von sexnachrichten, also das verschicken von erregenden bildern oder aufreizenden, oft intimen nachrichten. ein pendant zum telefonsex, nur in schrift.«

74 Wallenhorst, Maxi: »Sexting Season 2.« <http://warehouse.industries/de/entry/sexting-season-2/>, letzte Abfrage: 01.05.2020

erforderliche Fingerspitzen-/Touchscreengefühl, um die grundlegenden Parameter, zeitliche Taktung und räumliche Verteilung – *spacing* und *pacing* – zu meistern, ähnlich wie in der Choreografie. Der richtige Zeitpunkt, der richtige Rhythmus, der richtige Umgang mit retardierenden, spannungssteigernden Momenten, die anzeigen, dass die andere Person tippt, das richtige Verhältnis von Text und Bild – all das trägt dazu bei, dass sich Sexting wie ein Flow anfühlt und nicht wie ein Ausrutschen. Darüber hinaus ist die Annäherung aller Beteiligten auf einer sprachlichen Ebene essenziell, damit Sexting funktionieren kann: die Wahl der Worte für intime Körperteile und Handlungen, die unter Umständen davor nicht benannt wurden, schon gar nicht miteinander, sowie Syntax, semantische Bezugsrahmen und ein geteiltes Verständnis über das (Nicht-)Beachten von Grammatik. Das wiederholte *Richtig* vor den genannten Koordinaten beschreibt dabei nicht eine Hälfte einer universellen Richtig/falsch-Dichotomie sondern ein *Richtig*, das aus der Beziehung der Schreibenden entsteht und Teil des unendlichen Stretchings ist, das Maxi Wallenhorst benennt. Dieses *Richtig* führt mich zurück zu Ursula K. Le Guins *Telling is Listening* und taucht hier wieder unter dem Begriff Entrainment auf: »Any two things that oscillate at about the same interval, if they're physically near each other, will gradually tend to lock in and pulse at exactly the same interval. Things are lazy. It takes less energy to pulse cooperatively than to pulse in opposition. Physicists call this beautiful, economical laziness mutual phase locking, or entrainment.«⁷⁵ Wie schon zu Beginn des Kapitels umrissen, bezieht sich Le Guin auf den gesprochenen Austausch und hebt dessen Besonderheit von anderen Formen des geschriebenen Austauschs ab. Im Sinne eines *Expanded Writing* findet jedoch in der Verschränkung von Text, Körper und Medium das beschriebene »physically near each other« einen Weg in das Sexting, das ein Entrainment ermöglicht und gleichzeitig unerlässlich für ein Gelingen dessen wird. »Physical near each other« kann in der Sphäre von Sexting viele Bedeutungen haben und sich auf unterschiedliche Arten konstituieren, hier für diese Arbeit sind in erster Linie zwei wichtig. Zum einen gründet es auf Teilen von Bildern oder sprachlichen Äußerungen des eigenen oder anderer Körper, durch den autoerotischen Moment des Selfies. Und zum anderen auf Affekten, die durch Sound und Vibration des übermittelnden Gerätes ausgelöst werden: »Sometimes I'm surprised about the bodily response towards a technical notification. The small bump of endorphins.«⁷⁶ »Physical near each other« ist hier also keine leibliche Ko-Präsenz, sondern manifestiert sich im medial vermittelten Austausch von Körpern und deren Affekten, die in konstanter Beziehung zueinander stehen: *Reading is Writing*. Spacing, Pacing und Entrainment sind demnach maßgeblich an Sexting beteiligt und, wie die Nähe zu Choreografie schon vermuten lässt, als Prinzipien ebenso relevant für ein *Expanded Writing* in Dramaturgie als Praxis. Die Fragen nach der Taktung der Antworten, der Länge der einzelnen Nachrichten, der Konzentration auf eine gemeinsame Fragestellung oder dem Abweichen davon unterliegen denselben fragilen Momenten und benötigen ein ähnliches Fingerspitzengefühl und Entrainment wie Sexting, damit ein Flow entstehen kann.

75 Le Guin, Ursula K.: »Telling is Listening« S.369

76 Grau, Max: »I ♥ Email«

Die in diesem Kapitel beschriebenen Beispiele eines *Expanded Writing* haben gezeigt, dass ein gemeinsames Schreiben in verschiedenen Formen das Potenzial besitzt, bestehenden Hierarchisierungen und Normen im Schreiben etwas entgegenzusetzen - sei es im Hinblick auf die Annahme einer singulären Autor*innenschaft, der Hierarchisierung von Textproduktion und Textbearbeitung sowie dem sturen Ignorieren des Körpers in Prozessen des Schreibens. Das Adjektiv *expanded* bezieht sich in diesem Kapitel jedoch nicht nur auf ein Schreiben, sondern auch auf Dramaturgie als Praxis insofern, als dass die Formen des Schreibens sich nicht auf den ersten Blick als Notwendigkeit in einem künstlerischen Prozess einordnen lassen. Vielmehr liegt ihnen eine Sensibilität für ein Miteinander, ein Entrainment zugrunde, das beeinflusst, wie Dramaturgie als Praxis verstanden werden kann. In Schreiben als Sexting oder als freundschaftliche E-Mails lassen sich verschiedene Rhythmen und Strukturierungen des gemeinsamen Dialogs und des Miteinanderseins ausloten. Diese müssen weder effizient sein noch ein klares Ergebnis produzieren, können aber Arbeit an Beziehungsweisen bedeuten und damit Arbeit an einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit der Frage, wie Dramaturgie als Kollaboration verstanden werden kann.

5. Fazit und Ausblick

Auf meinem Schreibtisch klebt ein einzelner Post-it mit einer Notiz. Es ist ein kleiner Ausschnitt aus der Einleitung zu Erin Mannings *The Minor Gesture*: »The minor is continual variation on experience. It has a mobility not given to the major: its rhythms are not controlled by a pre-existing structure, but open to flux. In variation is in change, indeterminate. But indeterminacy, because of its wildness, is often seen as unrigorous, flimsy, it's lack of solidity mistaken for a lack of consistency.«⁷⁷ Diese Sätze haben mein Schreiben in den letzten Wochen begleitet und mich daran erinnert, dass es nicht unbedingt die großen, öffentlich gemachten Formen des Schreibens, sondern die »unsauberen« Zwischenformen sind, die für die Frage nach *Expanded Writing* und Dramaturgie als Praxis am interessantesten sind. Demzufolge beantwortet sich die Frage nach der Rolle von Schreiben in Dramaturgie als Praxis eher im Dazwischen. In Zitate, Assemblagen, Kritzeleien, Bildern und Kommentaren, die »quasi noch Bestandteil der epistemischen Objekte«⁷⁸ sind und darauf Bezug nehmen – die Notizen während der Probe beispielsweise auf die im Entstehen begriffene künstlerische Arbeit.⁷⁹ Andererseits sind sie »Träger eines Elements von Subjektivität, von Regel- und Respektlosigkeit, ja von Privatheit«⁸⁰, diese Elemente sind unfertigen Formen des *Expanded Writing* vorbehalten. Aus dieser Unfertigkeit ziehen sich die Erkenntnisse der Arbeit.

77 Manning, Erin: *The Minor Gesture* Duke University Press 2016, S.1

78 Rheinberger, Hans-Jörg: *Iterationen* Merve 2005, S.85

79 Kommentar Franziska Bauer, 04.05.2020, 12:39 Uhr: »spielt das transparent machen von austausch und wissensgenerierung durch unterschiedliche quellen auch eine rolle bei der dramaturgie, bei deiner dramaturgie? und wie könnte dieses transparent machen aussehen?«

80 Rheinberger, Hans-Jörg: *Iterationen*. S.85

In den ersten beiden Kapiteln *Allein Schreiben* und *Schreiben als Sammeln* habe ich die Wichtigkeit des Körpers für Dramaturgie als Praxis verdeutlicht. In der Praktik des *Writing in the Dark*, in dem der Körper als schreibender Körper an Stabilität verliert, oder der des Bastelns,

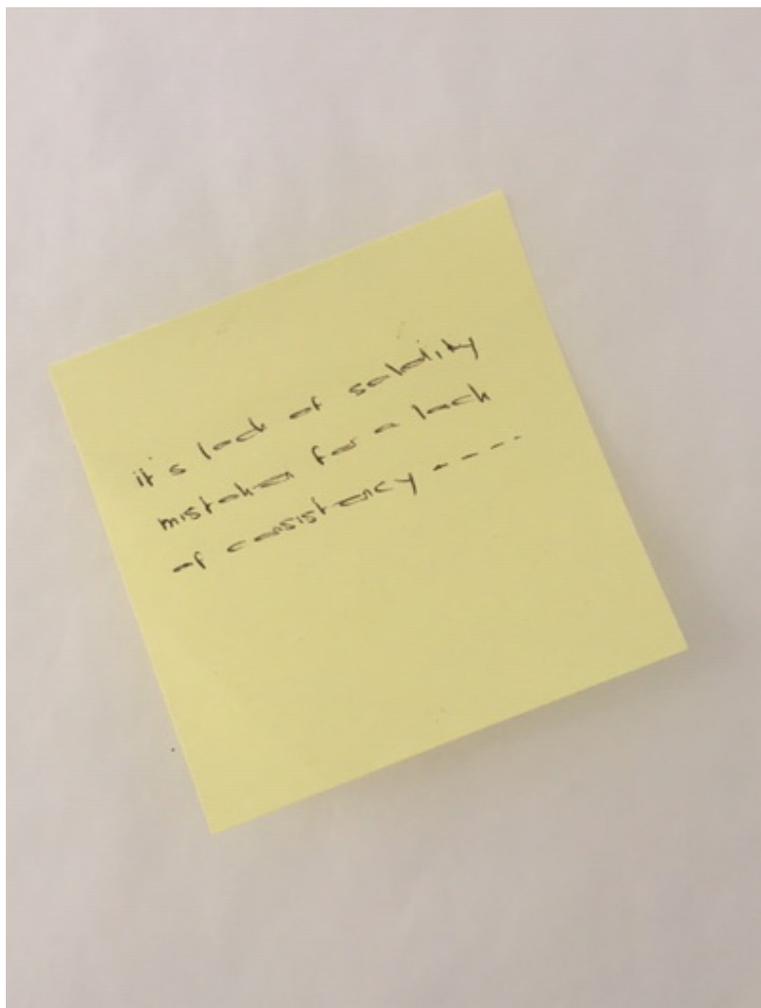


Abb. 12: Notiz, Isabel Gatzke

in dem die Arbeit der Hände mit Material als Text arbeitet, diese vernäht und zusammenfügt, gewinnt Schreiben eine körperliche Komponente. Diese stellt traditionelle Vorstellungen von Dramaturgie als rein geistige, körperlose Praxis in Frage und bietet konkreten Ansatzpunkte, Dramaturgie mit Körperlichkeit und alternativen Bildern und Praktiken zu verknüpfen.

Durch die Kapitel *Schreiben als Sammeln*, *Schreiben auf der Probe* und *Gemeinsam Schreiben* zieht sich die Frage nach Positionierung und Autor*innenschaft, die sich unaufhörlich für Dramaturgie als Praxis zu stellen scheint. Sie steht im engen Bezug zur Tätigkeit des Schreibens, die traditionell die Figur der Autorin sowie der Leserin hervorbringt. Diese Arbeit wird die vielschichtigen Verstrickungen, die sich aus dieser

Idee von Autor*innenschaft, die zwar im Umbruch ist, aber weiterhin Rudimente von Individualisierungsidealen und kompetitiven Strukturen in sich trägt, nicht auflösen können. Das Notieren als eine Form des *Expanded Writing*, das in seiner Mischform erlaubt, viele zu sein, ermöglicht jedoch andere Perspektiven. Autor*innenschaft in Dramaturgie als Praxis kann sich darin zeigen, dass sie viel eher auf Sound zurückzuführen ist als auf eine individuelle Stimme. Autor*innenschaft muss nicht bedeuten, einen Text zu verfassen, etwas Neues zu produzieren, sondern zeigt sich auch als ein Navigieren durch Bestehendes, in Tools der Auswahl, »des Öffnens und Schließens gegenüber existierenden Welten«. ⁸¹ Ebenso kann Dramaturgie als Praxis bedeuten, geteilte Autor*innenschaften sichtbar zu machen, zu benennen, was unsichtbar bleiben soll, und im Schreiben Raum zu geben – nicht nur für eine Subjektivität, sondern für viele. Unter anderem in diesem Raum zeigen sich die politischen Implikationen, die den beschriebenen Praktiken inne sind im Sinne von »suggest[ing] that the fusion of these terms in ›dramaturgy‹ has the potential to produce (art)work and at the same time intervene in the social

context«. ⁸² Die Intervention im sozialen Kontext kann dabei eine kontinuierliche Re-Strukturierung der Art und Weise sein, wie wir zusammen miteinander sein und arbeiten wollen – in Probenprozessen, in Freundschaften, in anderen Formen des Zusammenseins. ⁸³

82 Georgelou/Protopapa/Theoridou: »Why Dramaturgy Today?« S.20

83 Kommentar Rebecca Fuxen, 03.05.2020, 02:30 Uhr: »<3«

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen:

Gespräch mit Nienke Scholts am 16.03.2020, Dauer 01:43:02

E-Mailaustausch am 23.03., 03.04. und 01.05.2020

Gespräch mit Rahel Spöhrer am 04.04.2020, 01:32:23

E-Mailaustausch am 10.04., 16.04. und 03.05. 2020

Telegramchat am 16.02.2020

Die Dokumentation der vollständigen Gespräche kann ich auf Anfrage teilen: isabel.gatzke@posteo.de

Literatur:

Acker, Kathy, (1990): »Mythen schaffen. Ein Gespräch zwischen Sylvère Lotringer und Kathy Acker.« In: Acker, Kathy/Lotringer, Sylvère (Hrsg.): *Ultra light - last minute - ex+pop -literatur*, Berlin: Merve, S.VII-XXVII

Adamczak, Bini, (2017): *Beziehungsweise Revolution*. 3. Auflage, Berlin: Suhrkamp

Anzaldù, Gloria (2009): »When I write I hover.« In: Keating, Analouise (Hrsg.): *The Gloria Anzaldù Reader*. Durham: Duke University Press, S.238

Arendt, Hannah (1968): *Men In Dark Times*. Harcourt: Brace & World, Inc.

Cascella, Daniella (2019): »Something More and Something Else: Language as Excess and Material.« In: Caduff, Corinna/Wälchli, Tan (Hrsg.): *Artistic Research and Literature*. München: Wilhelm Fink, S.85–98

Flusser, Vilém: »The Gesture of Writing.« <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/the-gesture-of-writing.pdf>, letzte Abfrage: 04.05.2020

Foucault, Michel, (1994): »Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts.« In: Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul (Hrsg.): *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. 2. Auflage, Weinheim: Beltz Athenäum

Foucault, Michel, (2012): »Über sich selbst schreiben.« In: Zanetti, Sandro (Hrsg.): *Schreiben als Kulturtechnik*. Berlin: Suhrkamp, S.49–66

- Georgelou, Konstantina/Protopapa, Efrosini/Theoridou, Danae (2017): »Why Dramaturgy Today?« In: Georgelou, Konstantina/Protopapa, Efrosini/Theoridou, Danae (Hrsg.): *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*. Amsterdam: Valiz, S.11–32
- Grau, Max: »I ♥ Email.« <http://warehouse.industries/de/entry/i-%E2%99%A5-email/>, letzte Abfrage: 01.05.2020
- Haas, Maximilian, (2020): »Theoretischen Bemerkungen zu einer Dramaturgie der nichtmenschlichen Anderen (nach Haraway).« In: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hrsg.): *Postdramaturgien*. Berlin: Neofelis, S.194–207
- Haraway, Donna (2018): *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt am Main: Campus
- Hedva, Johanna: Transkript »My Body Is a Prison of Pain so I Want to Leave It Like a Mystic But I Also Love It & Want it to Matter Politically.«, <https://sickwomanttheory.tumblr.com/post/138519901031/transcript-of-my-body-is-a-prison-of-pain-so-i>, letzte Abfrage: 01.05.2020
- Dreier, Jan Willem (2020): »Dramaturgie als systemische Praxis.« In: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hrsg.): *Postdramaturgien*. Neofelis, S.143–163
- Karschnia, Alexander (2020): »Everybody’s gone surfin’: surfin’ on the stage: Dramaturgien nach dem Drama (der Geschichte).« In: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hrsg.): *Postdramaturgien*. Berlin: Neofelis, S.7–25
- Le Guin, Ursula K. (2004): »Telling is Listening.« In: Le Guin, Ursula K. (Hrsg.): *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination*. Boulder, Colorado: Shambhala Publications, Inc., S.350–391
- Le Guin, Ursula K. (2004): *A War without End*, In: Le Guin, Ursula K. (Hrsg.): *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination*, Boulder, CO: Shambhala Publications, Inc., S.401–419
- Manning, Erin, (2016): *The Minor Gesture*. Durham: Duke University Press
- Potter, Claire: »Writing as Research.« In: »How To Research Tate.« <https://www.tate.org.uk/art/teaching-resource/how-research>, letzte Abfrage: 04.05.2020

Rehberg, Peter (2019): »Queere Autofiktion als Körperprotokoll.« In: *Texte zur Kunst* Nr. 115 Literatur, 2019, S.103–116

Rheinberger, Hans-Jörg (2005): *Iterationen*. Berlin: Merve

Scholts, Nienke (2017): »Dramaturgs That Do Not Work for a Work.«
In: Georgelou, Konstantina/Protopapa, Efrosini/Theoridou, Danae (Hrsg.):
The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance. Amsterdam: Valiz,
S.109–117

Sonderegger, Ruth (2019): *Vom Leben der Kritik: Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*. Wien: Zaglossus

Tiedemann, Rolf (1991): »Einleitung des Herausgebers.« In: Tiedemann, Rolf: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Berlin: Suhrkamp, S.11–41

Wallenhorst, Maxi: »Sexting Season 2.«, <http://warehouse.industries/de/entry/sexting-season-2/>, letzte Abfrage: 01.05.2020

Wortelkamp, Isa (2019): »Einleitung.« In: Ciupke, Christina/Hahn, Daniela/Laitsch, Juliane/New, Sophia, Wortelkamp, Isa (Hrsg.): *Expanded Writing*. Berlin: Revolver Publishing, S.17–32

Wortelkamp, Isa (2019): »Geteilte Verfahren – Schreiben zwischen Kunst und Wissenschaft.« In: Ciupke, Christina/Hahn, Daniela/Laitsch, Juliane/
New, Sophia, Wortelkamp, Isa (Hrsg.): *Expanded Writing*. Berlin: Revolver Publishing,
S.51–75

Mein herzlichster und innigster Dank gilt Nienke Scholts und Rahel Spöhrer für ihre Zeit, ihr Vertrauen und ihre Offenheit, mit der sie ihre Praktiken geteilt haben, Franziska Bauer, Rebecca Fuxen und Yulia Lokshina für die bereichernden inhaltlichen Auseinandersetzungen sowie die schlaun Kommentare, Ann-Kristin Tlusty für die »Feinkorrektur«, und Jochen Kiefer für die Betreuung.

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Alle Stellen, die ich wörtlich oder sinngemäss aus öffentlichen oder nicht öffentlichen Schriften übernommen habe, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Berlin, den 11.05.2020

Unterschrift