

Theater und Ethnologie: Beiträge zu einer produktiven Beziehung (Forum Modernes Theater) Taschenbuch – 12. September 2016  
von Natalie Bloch (Herausgeber), Dieter Heimböckel (Herausgeber)

## **Theater für Experten des Nicht-Verstehens** **Bart Philipsen (Leuven)**

Das Forschungsthema "Theater und Ethnologie" mag auf den ersten Blick andere Schwerpunkte nahelegen, als den des sprachlich Fremden im geläufigen Sinne. Die Frage der Anderssprachigkeit und die damit zusammenhängenden Verständigungs- und Übertragungsprobleme in internationalen bzw. interkulturellen Theateraufführungen werden in heutigen Produktionen längst mittels eingblendeten Übertiteln gelöst (oder übersprungen). Die exemplarischen Überschneidungen zwischen ethnologisch-anthropologischen, soziologischen und theaterwissenschaftlichen Interessen situieren sich vor allem seit den grundlegenden Arbeiten von Victor Turner und Richard Schechner in erster Linie im Bereich des kulturell Performativen, wobei sowohl nach der Theatralität und Dramatik bestimmter kultureller Praktiken und Prozesse gefragt als auch auf das Potential zur ästhetischen (und kritischen) Reflexion solcher 'cultural performances' in künstlerischen Praktiken, im Besonderen im Bereich des Theaters, fokussiert wird.<sup>1</sup> Das Interesse für ethnologisch-anthropologische Fragestellungen hat in den Theaterpraktiken sowie in der Theaterwissenschaft, vor allem in den USA und Europa, ebenfalls zu einer zunehmenden Aufmerksamkeit für einerseits nicht-europäische Theateraufführungen und Praktiken und andererseits nicht-dramatische und durchaus zeremonielle bzw. kultisch-rituelle Aspekte vormoderner europäischer Aufführungstraditionen geführt. Die Verschiebung des Interesses zum kulturell Fremden sowie zum Ritualen ging und geht nicht selten mit einer Kritik am 'abendländischen'.

Diskursprimat einher, einer Infragestellung der westlichen Tradition psychologisch gesteuerten Texttheaters, insbesondere des modernen Dramas (Szondi), dessen Handlung ganz von dialogisierenden Personae, das heißt also: exklusiv durch verkörperte Sprechakte durchgeführt wird.<sup>2</sup> Diese Tendenz zu nichtdramatischen bzw. nicht-diskursiven Theaterpraktiken könnte allerdings auch als Folge des Interesses an fremdsprachigen Theaterformen oder kulturellen Performances betrachtet werden; ist das Verstehen in solchen Fällen doch überwiegend auf eine andere als linguistische, d.h. eher auf eine materielle, sinnliche oder körperliche Zeichensprache angewiesen. Die Kritik am Text bzw. Diskursprimat der westlichen Theatertradition und die Verlagerung des Fokus auf nicht-semantische, körper- oder dingbetonte Zeichensprachen droht freilich auch eine althergebrachte kolonialistische (ggf. orientalistische oder exotistische) Repräsentationslogik zu bestätigen, auch wenn augenscheinlich nur materielle performative Praktiken betont werden.<sup>3</sup>

Die einseitige Aufwertung von Musikalität (oder sprachlicher Materialität), Sinnlichkeit und Ritualismus in nicht-europäischen oder nichtangloamerikanischen Aufführungen und die spiegelverkehrte Abwertung abendländischer Diskursivität setzen eine durchaus problematische Dichotomisierung fort, die den Fremden nur um den Preis der Sprachlosigkeit bzw. der stummen Körperlichkeit und der grundsätzlichen Unverständlichkeit als den absolut Anderen zu schätzen droht. Dabei verliert man vielleicht aus dem Auge,

---

<sup>1</sup> Zu der gegenseitigen Annäherung von Theater(-wissenschaft) und Ethnologie siehe u.a. das einschlägige Kapitel in Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999, S. 167-174.

<sup>2</sup> Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt a.M. 1979, S. 14-15 (dort zur "Alleinherrschaft des Dialogs").

<sup>3</sup> Siehe Christine Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, Bielefeld 2009, S. 269.

dass der westlichen Denk- und Wahrnehmungsmustern und diskursiven Modellen öfters zur Last gelegte 'Logozentrismus' in der sich globalisierenden Welt wohl kein exklusiv europäisch-angloamerikanisches 'Übel' mehr ist; überall sind diskursive Mechanismen der Vereinheitlichung, Reduktion, Ein- und Ausschließung sowie der dichotomisierenden Logik wirksam, um kulturelle und linguistische Differenzen entweder zum Zweck weiterer Globalisierung homogenisierender Strategien zu unterziehen oder (und zugleich) zu bestimmten (sogar marktwirtschaftlichen) Zwecken einer durchaus nationalistischen Identitätspolitik zu unterwerfen. Sprach- und Diskurspolitik und die durch diese eingesetzten performativen Strategien sind wohl wesentliche Instrumente solcher Identität und Homogenität produzierenden Mechanismen, und genuine kulturelle Differenzenerfahrungen werden nicht zuletzt solchen Gegenstrategien abgewonnen werden müssen, die eine homogenisierende diskursiv-semantische Logik unterminieren und pervertieren.

Aus diesem Grund wird längst keiner mehr bestreiten, dass Sprachlichkeit als solche – d.h. linguistische Diskursivität – inzwischen einen nicht unbedeutenden Faktor in der Debatte über Theater und Ethnologie, ben auch im oben erwähnten erweiterten Sinne des Interkulturellen, darstellen kann.

Das dürfte mit einem verschärften Bewusstsein der in vielen großstädtischen Räumen anwesenden kulturellen Vielfalt oder 'Multikulturalität' zusammenhängen, durch die alte binäre und dichotomische Kategorien und diskursive Strategien des Eigenen und des Fremden schwer unter Druck geraten sind und kulturelle sowie auch sprachliche Hybridität keine Ausnahme mehr bilden. Die Erfahrung kultureller Differenz hat nicht nur zu einer verfeinerten und differenzierteren Semantik von Alterität und Differenz jenseits von und manchmal quer zu den alten Grenzziehungen des Eigenen und des Fremden geführt, sondern die reflektierte Sprachlichkeit der produzierten Repräsentationen kultureller Differenz überschneidet sich auch mit der realen Wahrnehmung einer Multilingualität, die Konzepte wie Muttersprache und Fremdsprache und die in ihnen wirksamen Kräfte der Zuordnung und Zugehörigkeit in Frage stellt.<sup>4</sup>

Die mit der Hürde der Fremdsprachen bzw. der Anders- und Vielsprachigkeit verbundenen Schwierigkeiten lassen sich kaum von der Problematik der Übersetzung trennen. So wie ethnologisch- anthropologische Fragestellungen den Kultur- und Geisteswissenschaften neue Impulse gegeben haben und Performativitäts- und Theatralitätskonzepte paradigmatisch für andere kulturelle Forschungsobjekte geworden sind,<sup>5</sup> so lässt sich auch der aktuelle Erfolg der Übersetzungswissenschaft in den Geisteswissenschaften verstehen. Nicht nur ist sie seit einiger Zeit als eine akademisch (und theoretisch) salonfähige Forschungsdisziplin sowohl in literaturwissenschaftlichen bzw. theoretischen und hermeneutischen als auch in kulturwissenschaftlichen Debatten, etwa über Prozesse kulturellen Transfers, ausdrücklich anwesend; so ausdrücklich, dass man von einem translational turn<sup>6</sup> in den Kulturwissenschaften spricht; die Sensibilität für Sprachdifferenz und Sprachlosigkeit in der Theoriebildung (und selbstverständlich auch der Praxis) der Übersetzungswissenschaft bedeutet auch für die Philologie eine Herausforderung und eine Möglichkeit, sowohl ihren Gegenstand als auch ihren Auftrag grundsätzlich neu zu überdenken. Denn die Einsicht in die unaufhebbare Differenz zwischen der unaufhaltsamen und kaum einzugrenzenden Dynamik des Sprechens und den homogenisierenden Standards der (National-)sprache(n) (langue), die Einsprachigkeit als kulturpolitisches Projekt fördern und konstituieren, zwingt nicht nur das Geschäft des Übersetzens zu einer grundsätzlichen Reflexion über den Akt des Übersetzens und dessen Koordinaten, Grenzen und Ziele; sie führt auch dazu, dass jede Art von Sprach-Wissenschaft sich mit einem Objekt konfrontiert sieht, das den es konstituierenden Beschreibungs- und Zuweisungsstrategien Widerstand leistet und sich ihnen als festumrissenes Wissensobjekt letztendlich entzieht. Die Infragestellung der dichotomischen Logik des Eigenen und des Fremden, die

---

<sup>4</sup> Sehr aufschlussreich zu dieser Problematik u.a. Till Dembeck & Georg Mein (Hg.), *Philologie und Mehrsprachigkeit*, Heidelberg 2014.

<sup>5</sup> Siehe u.a. Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen und Basel 2004.

<sup>6</sup> Siehe das Themenheft von *Translation Studies* 2, 1 (2009), das diesem "translational turn" gewidmet ist.

mittlerweile jeder zeitgenössischen wissenschaftlich fundierten ethnologischen Perspektive zugrunde liegen muss, wird wohl nirgendwo konkreter als in Übersetzungspraktiken, wobei literarische Übersetzungen wegen der erhöhten Sensibilität fürs Sprachliche als exemplarisch gelten können. Aber der wichtigste Ertrag dieser Entwicklung dürfte die Erfahrung jener sich in jeder vermeintlich 'einsprachigen' Sprache (d.h. in jeder sich als eine einheitliche Nationalsprache präsentierenden Sprache) unverfügbar machenden bloßen Sprachlichkeit sein, die sich nicht semantisch auflösen lässt und weder in Übersetzungsprozessen noch in irgendwelchen Erklärungsprozessen innerhalb einer Sprache zu 'klären' ist: die "Fremdsprache des bloßen Sprechens", so Werner Hamacher in dem Aufsatz "Kontradiktionen", ist wie die Sprache eines "inneren Ausland[s] [...], in dem keine politische und keine nationalsprachliche Autorität gilt".<sup>7</sup>

Diese Sprachlichkeit ist kein idiomatischer Kern, sondern eher der niemals zu verrechnende Rest, der übrigbleibt, wenn linguistische und hermeneutische Kategorien und Operationen an ihre Grenzen stoßen, ein Eigentümliches, das paradoxerweise keinem Sprecher und keiner spezifischen Sprache als identifizierbare Eigenschaft oder idiomatische Substanz gehört, da es sich – um Nova lis' berühmtes Diktum zu zitieren – "nur um sich selbst kümmert" und die Absichten und Strategien des wollenden und (gut) meinenden Subjekts sowie der sprachpolitischen Grenzziehungen unterläuft.<sup>8</sup> Es könnte am ehesten noch mit Hilfe von Walter Benjamins Begriff 'Mitteilbarkeit' erhellt werden, mit dem ebenfalls auf ein performatives Mitteilen gezielt wird, das nichts Spezifisches mitteilt oder meint bzw. keinen kommunikativen Inhalt, sondern nur unmittelbar die Sprache als Medium vermittelt (oder dazu einlädt, sie miteinander zu teilen). Die Analogie bringt auch die messianische Tendenz von Benjamins Werk ins Spiel. Deren profanere Bedeutung liegt nicht zuletzt in einem impliziten Versprechen, dass die Bereitschaft, sich dem Anderen zu eröffnen, ohne ihn unbedingt verstehen zu wollen oder von ihm verstanden werden zu wollen – letzteres wäre noch einmal der gute Wille des Verstehens, der den/die Anderen der Bestimmung einer wollenden Subjektivität unterwirft – zu einer Begegnung im 'unmittelbaren' Medium der Sprache führen kann.<sup>9</sup>

Sind wir damit vom ursprünglichen Schwerpunkt Theater und Ethnologie ins (zu) weite Feld des Philologischen, Literarischen und (Sprach-)Philosophischen abgedriftet, d.h. in ein Feld, von dem das Theater im zeitgenössischen Sinne, als performative oder aufführungsorientierte künstlerische Praxis, sich vor allem seit der sogenannten postdramatischen Wende hat emanzipieren müssen? Wohl kaum, denn das prekäre Moment des Durchquerens von Sprachlichkeit oder Mitteilbarkeit bzw. 'Unmittelbarkeit' eines Verstehens, das zwar versprochen bleibt, aber keine sichere Auskunft – weder Gelingen noch Scheitern – versprechen kann, betrifft ebenfalls einen wesentlichen Aspekt und eine Möglichkeit des interkulturellen Theaters. Es handelt sich um die Aufgabe, sprachlich bedingte Verstehens- und Verständigungsprozesse samt Missverständnissen durchzuspielen und einen Raum der Begegnung jenseits eines vom 'guten Willen des Verstehens' bestimmten Diskurses zu eröffnen.

---

<sup>7</sup> Werner Hamacher, "Traduktionen", in: Georg Mein (Hg.): *Transmission. Übersetzung – Übertragung – Vermittlung*, Wien – Berlin 2010, S. 16.

<sup>8</sup> Hier soll zweimal auf Derrida hingewiesen werden. Einmal auf Derridas Reflexionen "Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine", in denen er die These über die jeweils individuelle Unverfügbarkeit der bzw. 'meiner' Sprache entwickelt, die These, dass unser Idiom (unsere Einsprachigkeit) zugleich unbestreitbar und unüberschreitbar ist und uns zugleich nicht 'gehört': "Ich habe nur eine Sprache, und die ist nicht die meinige". (Jacques Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. Aus dem Französischen von Michael Wetzell, München 2003, S. 19.) Der zweite Hinweis betrifft die berühmte Debatte mit Gadamer im Pariser Goethe-Institut. Derrida stellte dort Fragen über Gadamers "Appell an den guten Willen und die absolute Verbindlichkeit im Bestreben nach Verständigung", die Derrida als "Metaphysik des Willens" versteht, d.h. als eine "Bestimmung des Seins des Seienden als Wille oder wollende Subjektivität", die dadurch die Andersheit des Anderen bzw. des Zu-Verstehenden verfehlt, dass sie auf eine Form des Selbst zurückgeführt werde. (Jacques Derrida, "Guter Wille zur Macht (I)", in: Philippe Forget (Hg.), *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Laruelle*, München 1984, S. 56-58.)

<sup>9</sup> Zu "Mitteilen", "Mitteilbarkeit" und "Unmittelbarkeit" siehe Walter Benjamin, "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", in: W.B., GS2, Werkausgabe, Frankfurt a.M. 1980, S. 140-157, S. 142-143.

Der von ethnologischen, anthropologischen und soziologischen Impulsen ausgelöste performative turn in den Kulturwissenschaften und dessen Fruchtbarkeit für theaterwissenschaftliche Theoriebildung und Aufführungsanalyse mögen die sprachphilosophische oder -pragmatische Performativität am Anfang überblendet haben, aktuelle Theatertheorien und Analysemodelle bedienen sich mittlerweile jedoch längst eines hybriden Performativitätskonzepts, in dem sich linguistisch-rhetorische und aufführungsanalytische Ansätze ergänzen.<sup>10</sup> Das gilt besonders für solche Performances, in denen die Beziehungen zwischen Sprechakten und deren Verkörperungen hervortreten, Sprechakte also als Handlungen oder Ereignisse oder "unselbstverständliche" Vorgänge aufgeführt werden, welche die vermeintlich evidente quasinatürliche semiotische Beziehung zwischen Sprechendem und Sprache, Körper und Wort in Frage stellen.<sup>11</sup> Eine besondere, für das Thema des interkulturellen Theaters als "Theater der Anderen" sehr relevante Zuspitzung dieser Sprach-Ereignishaftigkeit liegt dann vor, wenn die Fremder Anderssprachigkeit selber reflektiert, die mit ihr verbundene Problematik der Sprach- und/als Kulturzugehörigkeit thematisiert und die Kommunikations- und Verständigungsproblematik mit dem Publikum geteilt und als Moment der Aufführung mit-inszeniert wird. Die Inszenierung des Sich-Verständigens als eines performativen Ereignisses ist nur die theatraalisierte Vorführung bzw. performance von auch im Realen sich in bestimmten dramatisch-theatralischen Rahmen und nach einschlägigen (Spiel-)Regeln vollziehenden Sprechakten. Sie ermöglicht es allerdings, einen 'schrägen' Blick auf die Performativität des täglichen Verstehens zu werfen und dessen Nicht-Evidenz zu reflektieren.

Edit Kaldor

Die Beziehungen zwischen Performativität in dem oben skizzierten, komplexen Sinne und einem (inter-)kulturellen Verstehen sollen im Folgenden am Beispiel der ungarisch-belgischen Theatermacherin Edit Kaldor dargelegt werden.<sup>12</sup> Edit Kaldor wurde 1968 in Budapest geboren und emigrierte als Kind mit ihrer Mutter in die Vereinigten Staaten, nachdem sie zuerst ein halbes Jahr in einem österreichischen Flüchtlingslager verbracht hatte. Sie studierte an der Columbia Universität in New York, am University College in London und am DasArts in Amsterdam und arbeitete mehrere Jahre als Dramaturgin und Videokünstlerin für und mit Peter Halasz (Squat theater/Love theater New York), bevor sie mit eigenen Theaterarbeiten bekannt wurde.

Ihr Leben und Werk spielen sich zurzeit zwischen Brüssel und Amsterdam ab. In ihren manchmal multimedialen und interdisziplinären Theaterproduktionen, die sehr oft die Grenzen zwischen Fiktivem und Faktischem abtasten und mit dem Genre des Dokumentartheaters spielen, ist immer wieder die Problematik der Kommunikation und des Verstehens zentral, wobei Kaldor selbstverständlich hin und wieder aus ihrer autobiographischen Erfahrung als politischer Flüchtling und Immigrantin schöpft. Und zu dieser Erfahrung gehört nicht zuletzt die Anders- und Fremdsprachigkeit, mit der sie in den verschiedenen kulturellen und sprachlichen Kontexten, in denen sich ihr Leben und ihre Bildung vollzogen haben, konfrontiert worden ist. Leitmotivisch kehrt in Interviews ihre komplizierte Beziehung zur (Mutter-)Sprache zurück; diese wird nicht nur auf die Tatsache zurückgeführt, dass sie so oft in ihrem Leben den sprachlich-kulturellen Kontext gewechselt habe, sondern ganz besonders auch darauf, dass sie, da sie mit dreizehn schon die Heimat verlassen habe, sich in keiner Sprache, auch nicht in der Muttersprache, zuhause oder sicher fühle und keine der von ihr benutzten Sprachen wirklich beherrsche.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Für einen Überblick über die verschiedenen Herkunfts- und Anwendungsbereiche des Performanzbegriffs sowie über Übergangs- und Anschlussmöglichkeiten bzw. Versuche zur Integration der unterschiedlichen Bedeutungsfelder siehe Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002.

<sup>11</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 2001, S. 269 ("Sprechakt als Ereignis").

<sup>12</sup> Siehe zu Kaldors Leben und Werk <http://www.editkaldor.com/en/about.html>

<sup>13</sup> In Christiane Kühl „Sag es mit Worten – Edit Kaldor ‚C‘est du Chinois“, zitiert (ohne bibliographische Angaben) nach Edit Kaldors Internetseite <http://www.editkaldor.com/nl/articles.html>.

Das nicht-evidente Verhältnis zwischen Sprechen, Kommunizieren und Verstehen sowie die damit (d.h. mit Sprache(n), Fremdwörtern usw.) verknüpften und daraus resultierenden affektiven Aspekte bilden einen roten Faden in Edit Kaldors Theaterproduktionen. Mit 'nicht-evident' ist freilich nicht nur das negative Moment der Kritik rational fundierter Kommunikations- oder aber 'pfingstlicher' Verständigungsideale gemeint; Kaldors Theater lotet vor allem den Raum nicht unbedingt auf rigiden Erkenntnisidealen basierender Verständigungsmöglichkeiten zwischen sturer Skepsis und allzu hoch angesetzten Erwartungen aus. Sie hat sich gewissermaßen zu einer Expertin in den hermeneutischen Möglichkeiten eines Nicht-so-richtig-Verstehens entwickelt. Ihre theatralischen Narrative übersteigen allerdings die sozial-politische Thematik der Emigration und inszenieren Kommunikations- und Verständigungsformen, -modi und -medien – Internet und soziale Medien sind öfters Motive in ihren Produktionen oder werden als reale Mittel (und nicht bloß als Requisiten) eingesetzt – um ethische und existentielle Fragestellungen und Erfahrungen wie Isolation, Unverständnis, Identitätskrisen, die Suche nach tragfähigen Lebens- und Beziehungsformen usw. anzuschneiden.<sup>14</sup> Die Aufführungsformen, in denen solche Themen dargestellt werden, lassen sich am besten als theatraлиisierte künstlerische Forschungs- und Bildungsprozesse begreifen, in denen nicht nur interkulturelle, sondern auch intrakulturelle Fremdheits- oder Differenzenerfahrungen erprobt werden und Evidentes durch Verunsicherungsstrategien 'verfremdet' wird. Kaldor untersucht sehr gerne die komplexen Beziehungen zwischen Theater/Kunst und Wissen bzw. zwischen Wissen und Macht, sie führt Experimente vor und aus, die aber selten zu eindeutigen Erkenntnissen führen, sondern vielmehr die trügerischen Fallstricke und Aporien des Verstehen-Wollens des Anderen 'exponieren'.

Das bedeutet allerdings, dass das Publikum fast immer in ihre Inszenierungen eingebunden wird, freilich nicht bloß in der Rolle des 'teilnehmenden Beobachters', der frei zwischen den Positionen des Teilnehmers und Beobachters schalten und letzten Endes den übergeordneten Standort des Erkenntnissubjekts zurückgewinnen kann. Kaldors Produktionen sind sehr oft darauf angelegt, die Zuschauer zu Komplizen einer scheinbar voyeuristischen Konfiguration zu machen, in der sie sich am Ende selber als Objekte, allenfalls als unwissende oder, durch die Konfrontation mit den (oft sehr materiellen, physischen) Grenzen des Erkennens bzw. Erfahrens, nur beschränkt oder bruchstückhaft wissende Subjekte wiederfinden. Am radikalsten geschah dies in *Woe* (2013), in dem vier Teenager das Publikum indirekt und schrittweise in das Tabu der Kindesmisshandlung, des Missbrauchs und der Vernachlässigung einführten. Die von der Traumaforschung schon ausgiebig erforschte (Un-)Erzählbarkeit des Traumas<sup>15</sup> wurde hier zum Ausgangspunkt eines quasiwissenschaftlichen und therapeutischen Experiments, das weniger auf die (unmögliche) Enthüllung des Traumas als vielmehr auf die (Un-)Möglichkeitsbedingungen und Grenzen des Nachempfindens von physischem und psychischem Leid eines Jugendlichen durch Erwachsene zielte; deren Einbildungskraft und Erinnerungsvermögen wurden durch experimentelle Übungen und psychotechnische Spiele auf solche Weise stimuliert, dass wenigstens eine Art mentale Regression zustande kam, die den Zuschauer idealiter bis an die Grenzen der eigenen Jugendzeit und der damaligen Existenz- und Welterfahrung führte, freilich auch mit den Möglichkeiten und Grenzen der Erzählbarkeit eigener großer oder kleiner Traumata konfrontierte.

---

<sup>14</sup> In ihrer ersten Produktion *Or Press Escape* (2002) saß die Schauspielerin mit ihrem Rücken zum Publikum und arbeitete auf ihrem Computer. Das Publikum konnte mitlesen, denn alles was sie schrieb, verwarf und sonst tat – E-Mails lesen und schreiben, chatten, Fotos löschen und wieder zurückholen, einen Brief zur Immigrationsbehörde schreiben – konnte auf einer großen Leinwand verfolgt werden. Als Zuschauer glaubte man vorschnell die Satzanfängerin am PC und somit ihre Geschichte(n) schon ergänzen zu können. Aber dieser hermeneutische Fleiß wurde selbst wieder als trügerische Empathie problematisiert. In *Point Blank* (2007) wurde man wieder mit einer ähnlichen Konfiguration konfrontiert, nur zeigte jetzt die fiktive Figur der neuzehnjährigen Photographin Nadja den Zuschauern ihr Bilderarchiv, das sie auf ihrem Laptop gespeichert hatte: heimliche Schnapsschüsse von unbekanntem Leuten, deren Lebensweisen sie bis ins private und bizarre Detail photographisch dokumentiert hatte, um daraus eine Matrix von möglichen Lebensformen und -strategien abzuleiten, die sie (und das Publikum mit ihr) sich für ihr eigenes Leben zunutze zu machen hoffte. Auch hier führten die 'empirische' Methode und der Standpunkt des wissenschaftlichen Beobachters hinterrücks zum Nachdenken über das eigene Leben.

<sup>15</sup> Siehe u.a. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996.

Die Selbstverständlichkeit, mit der man sich gerne und besten Willens dem Anderen und Fremden zuwendet um ihn (sie) an den eigenen vertrauten Lebensformen zu messen, wird in Kaldors Vorstellungen auf eine solche Weise pervertiert, dass man sich 'selbst' bzw. das eigene Leben am Ende dermaßen als bizarre und prekäre Kontingenz empfindet, dass sich jeder klare Begriff des Eigenen und des Fremden, des Normalen und der Ausnahme als obsolet herausstellt. Wissenschaftliche und hermeneutische Überlegenheit verwandelt sich allmählich in Verlegenheit, die aber nicht unbedingt zu einer radikalen Skepsis hinsichtlich Verstehens- und Verständigungsmöglichkeiten zu führen braucht. Die Illusionen über ein repräsentierbares Wissen um eigene oder andere bzw. fremde Lebenserfahrungen und -formen sollen durch eine differenziertere Haltung ersetzt werden, die – so ließe sich Kaldors Anliegen (oder besser: ihr Glauben) mit Derrida umschreiben – sich in den Bruch wagt, der einem genuinen sich-Annähern und Begegnen und einem Verstehen des Anderen wesentlich vorangeht: der Bruch des Bezugs, der auch der Bruch als Bezug ist.<sup>16</sup> Dieser Bruch als Bezug lässt sich begrifflich kaum denken/sagen, er braucht vielleicht ein ästhetisches Dispositiv, eines wie das Theater von Kaldor, in dem Beziehungs- und Beobachtungs-dramaturgien erprobt werden, die die übliche performative Beziehung zwischen Wissen und Macht bzw. Willen zum Verstehen unterbrechen und dadurch eine andere Beziehung wenigstens als Möglichkeit erahnen lassen. Diese andere Beziehung scheint eher auf Zulassen und Sichereignen-lassen, d.h. auch auf Vertrauen, Gelegenheit und Chance abzielen als auf die Performanz eines gelungenen Verstehen-Wollens und Vorstellens des Anderen bzw. Fremden.

### C'est du Chinois

C'est du chinois ist eine der erfolgreichsten internationalen Produktionen von Edit Kaldor. Sie war in vielen europäischen Städten, von Göteborg bis Lissabon, von Graz bis Rotterdam und schließlich auch in New York zu sehen. Die Vorstellung dreht sich – grob gesagt – um eine chinesische, aus Shanghai nach Europa (bzw. den jeweiligen Ort der Vorstellung) emigrierte Familie, die in der 'fremden' Gesellschaft damit Fuß zu fassen versucht, dass sie (dem von der Immigrationsbehörde geforderten Projekt bzw. Business-Plan entsprechend) interaktive Intensivkurse in Mandarin mittels eines selbst entworfenen didaktischen Konzepts anbieten will. Das Publikum, das mit der beruhigenden Mitteilung "language no problem" in die Vorstellung gelockt wurde, sieht sich zunächst mit einer entgegengesetzten Situation konfrontiert: die SchauspielerInnen sprechen nur Chinesisch und das kommt der Mehrzahl der Zuschauer eben chinesisch (oder spanisch) vor; aber bald zeigt sich, dass die Vorstellung das scheinbar trügerische Versprechen "language no problem" in der Vorstellung performativ beweisen will, indem diese den wenigstens minimalen Erwerb der Fremdsprache zum eigentlichen Gegenstand der performance erhebt, oder einen solchen Erwerb zur Bedingung eines gelungenen (verständlichen) Theaterabends macht. Das Publikum sieht sich sofort in die (Haupt-)Rolle der aktiven Teilnehmer einer Sprachstunde versetzt, die im Hinblick auf den (aufgeschobenen) Genuss eines künstlerischen Theaterstücks zunächst die zum Verständnis des Folgenden notwendigen Vokabeln zu pauken hat.

In einem Fernsehinterview für CRTV – dem Sender für die chinesische Gemeinschaft in den Niederlanden und für alle dort an der chinesischen Kultur interessierten Bürger – reagierte Kaldor zunächst gespielt störrisch auf den enthusiastischen Interviewer, der sofort wissen

---

<sup>16</sup> "Mögen nun psychoanalytische Hintergedanken mit im Spiele sein oder nicht, so ist doch die Frage berechtigt, was es mit dieser axiomatischen Bedingung des Interpretationsdiskurses auf sich hat, mit dem, was Professor Gadamer 'Verstehen', 'verstehen des anderen', 'sich miteinander verstehen' nennt. Ob man nun von der Verständigung oder vom Mißverständnis (Schleiermacher) ausgeht, immer muß man sich doch fragen, ob die Bedingung des Verstehens, weit entfernt davon, ein sich kontinuierlich entfaltender Bezug zu sein (wie es gestern abend hieß), nicht doch eher der Bruch des Bezuges ist, der Bruch als Bezug gewissermaßen, eine Aufhebung aller Vermittlung?" (Jacques Derrida, "Guter Wille zur Macht (I)", in *Forget* 1984, S. 58.

möchte, worüber das Stück handelt und was denn die Geschichte sei (“What ist the play about? What’s the story?”)<sup>17</sup>

Das, so Kaldor zögernd, seien zwei verschiedene Fragen. Die undifferenzierte Fragestellung machte sie nicht nur deshalb ein wenig stutzig, weil die Frage nach der aufgeführten Geschichte eine andere ist als die nach dem Spiel als ästhetisch-theatralischer Aufführung, und letztere noch nicht identisch mit der Frage, was in der Aufführung auf dem Spiel steht (“what is it about?”); ihr Zögern geht auch darauf zurück, dass diese Differenzierungen sich noch einmal in der Vorstellung selber wiederholen, freilich umgekehrt, denn was da vorgeführt oder gespielt wird – eine chinesische Familie, die uns mit anfänglich ansteckender und für Europäer auch wohl ein wenig irritierender Begeisterung mit einer gar nicht langweiligen, zunächst sogar lustigen Stunde Mandarin aufwartet – steht ein wenig quer zu der latenten Geschichte, in der es weniger zu lachen gibt, obwohl die große Tragik ausbleibt. Das alles macht es nicht so leicht, das “was” vom “wie” zu trennen und zu sagen, was hier nun eigentlich gespielt wird und wo der Hund begraben liegt. Kaldor versucht das im Interview zu erklären, indem sie schließlich doch etwas über die Geschichte enthüllt. Die chinesische Familie, die eigentlich schon eine Variante der neu zusammengesetzten Familie ist (Mutter, verheirateter Sohn und Teenager- Sohn, Schwiegertochter und Schwiegervater) bieten dem Publikum eine Stunde Sprachkurs Mandarin für Anfänger an, sie führen wenigstens eine solche Sprachlektion auf, wobei das Publikum in die Rolle der Schüler, letzten Endes aber auch in die Rolle der Kunden einer geschäftlichen Transaktion (die auch einen ästhetischen ‘Konsum’ zeitigen soll) gezwungen wird. Am Ende wird die DVD zum Zweck des Selbststudiums (und einer performanten Verwirklichung des Businessplans) verkauft.

Die Chinesen sind aus einer gewissen Perspektive die uns wohl am meisten vertrauten Fremden und Anderen in der globalisierten Welt; und auch wenn die ‘Relevanz’ des Chinesischen wohl kaum erklärt werden muss (der Werbespruch der Vorstellung ist nicht zufällig “ein wichtiger Schritt in die Zukunft”), so geht es Kaldor gar nicht um das Chinesische, es hätte genauso gut Ungarisch oder eine andere Sprache sein können. Oder, so könnte man selber ergänzen, Griechisch (that’s greek to me), Latein (dat is Latijn voor mij), Spanisch (das kommt mir Spanisch vor), double-dutch oder, noch eine französische Variante, c’est de l’hébreu. Das Unverständliche, das Andere spricht viele Fremdsprachen und ist wanderlustig, nomadisch und deshalb auch kontextabhängig. Nicht- Verstehen ist nicht nur zwischen, sondern auch in vielen Sprachen zuhause. Ist das etwa ein indirektes Bekenntnis zum Kulturrelativismus? Kann man sich, ungeachtet der Fremdsprache, mit der man sich verständigen muss oder mit der man konfrontiert wird, verstehen; wird von Kaldor etwa suggeriert, es gebe ein universelles Verstehen jenseits des partikularen Verstehens, eben weil wir doch alle Menschen sind? Kaldor suggeriert vielmehr, dass ihre eigenen Erfahrungen als Immigrantin, die in diese Vorstellung eingeflossen sind, zu einer verschärften Aufmerksamkeit für das Nicht-Verstehen im Verstehen sowie für das Verstehen im Nicht-Verstehen geführt haben, zu dem sich listig verschiebenden Bruch, der die Beziehung zum Fremden Anderen nicht nur kompliziert, sondern überhaupt erst ermöglicht.

Und dann gibt es noch etwas anderes: Die Vorstellung ist natürlich nicht nur die Aufführung einer Stunde Mandarin für Anfänger; sie erzählt oder besser, zeigt, auf einer anderen Ebene auch das kleine Drama der aus Shanghai ausgewanderten Familie, die, wie gesagt, eine aus zwei ungleichen Teilfamilien zusammengestückelte ist: eine Mutter, die unbedingt will, dass es ihr ältester Sohn im westlichen Kapitalismus schafft, der Sohn, der unter diesem Druck hin und wieder zerbricht und in Trunk- und Spielsucht flüchtet, auch weil er seiner jungen, etwas weniger disziplinierten Frau und den Reibungen zwischen Mutter und Schwiegertochter nicht gewachsen ist; und wo bleibt der Nachwuchs, das ersehnte Enkelkind? Der Schwiegervater neigt zum Faulenzen, vor allem leidet er an Heimweh; er trauert einer Karriere als (wohl nicht sehr erfolgreicher) Schauspieler nach, wie man aus einem Foto, das er dem Publikum zeigt, schließen kann (auch wenn das Foto nicht

---

<sup>17</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=DaXu2\\_pEMD4](https://www.youtube.com/watch?v=DaXu2_pEMD4)

ihn selber, sondern einen amerikanischen Schauspieler zeigt, damit wir wenigstens von dem uns vertrauten auf das weniger bekannte Fremde schließen können). Er musiziert, rezitiert und singt ein Lied aus einer chinesischen Oper (in dem es angeblich um niederstürzenden Regen geht – oder sind es Tränen?); und der Teenager-Sohn ist eben ein Teenager, die ganze Sache hängt ihm allmählich zum Hals heraus. Das alles bleibt relativ unterschwellig, unausgesprochen, und führt kaum zum Eklat. Man spürt es, sieht es manchmal auch, aber man muss sich schon bemühen; nur wer sich die chinesischen Vokabeln gut gemerkt hat, wird vielleicht etwas von dem psychischen Konfliktszenario unter dem überspannt-lustigen theatralischen Prätext mitbekommen. Wird auf der ersten Ebene nur die Illusion geweckt, dass Kommunikation darin besteht, die richtigen Wörter mit den richtigen Dingen zu verknüpfen, so wird zwischen den Zeilen und Gesten dieses ganz naiven und manchmal komischen Worte und-Dinge-Theaters, in dem fast gänzlich auf Expressivität, Psychologisierung oder schon irgendwie kodifizierte Körpersprache zum Ausdruck dieser 'unterschweligen' Realität verzichtet wird, etwas anderes mitkonjugiert, das die Performativität des Sprachkurses als einer vermeintlich effizienten und gelungenen Form interkulturellen Austauschs im Innern unterbricht oder es wenigstens daran 'hupern' lässt. Die geschäftliche Performanz, performance in der Sprache des neoliberalen Globalismus – Vermittlung von Sprachkompetenz und eine geschäftliche Transaktion, die sowohl für den Käufer als auch für den Verkäufer "einen wichtigen Schritt in die Zukunft" bedeuten könnte – , bleibt scheinbar aufrechterhalten; die Performativität, die sich auf der Ebene der kulturellen Selbstdarstellung und des interkulturellen Austausches vollzieht, artikuliert jedoch eine andere ambivalentere Erfahrung, die auf angestauten Frust und Unverständnis hinweist. Trotzdem gibt es keinen Eklat, keine dramatische Wendung, keine Katastrophe und Peripetie. Aber man ahnt trotzdem, dass aus dem Businessplan nichts wird.

Edit Kaldor, deren Gespür für das, was sich in, mittels oder durch Sprache vollzieht oder eben nicht vollzieht, sehr groß ist, nicht zuletzt deshalb, weil sie – wie sie selber sagt, keine Sprache richtig oder ganz beherrscht (d.h. keine Sprache so fließend spricht, dass sie nicht über die Wörter und Ausdrücke, die sie verwendet, und über die Spannung zwischen Sagenwollen und Sagen andauernd nachdenken muss) – fängt ihre eigentliche Antwort auf die Frage des Interviewers nach der story oder the play – what is it about – damit an, dass sie über die chinesische Familie sagt, es handle sich um eine "family who like many of us is trying to survive by inventing some sort of identity for themselves, some business to make a living and, as it happens to be, in this case by giving Mandarin lessons and making a DVD with Mandarin lessons."<sup>18</sup> Damit trifft sie den Nerv der (kulturellen) Performativitätsproblematik. Denn nicht nur spielt sie auf die Verschiebung von einem essentialistischen zu einem performativen Identitätskonzept an, auf die Tatsache, dass die 'chinesische Familie', die vor allem aus der Sicht der Gastkultur, aus unserer Sicht also, eine Art Homogenität aufzuweisen scheint, sich selbst als typische chinesische Familie und Träger einer vermeintlich in der Sprache<sup>19</sup> aufbewahrten kulturellen Identität erst in dieser heiklen Situation, in der sie sich jetzt befindet, "as it happens to be", darstellen, ja sogar produzieren und performativ hervorbringen, schließlich auch verdingen soll.<sup>20</sup> Gerade die Floskel "as it happens to be" markiert aber auch die Kontingenz der Situation, die ein weitverbreitetes Missverständnis über Performativität klärt: als ob irgendeine biologisch und ontologisch verwurzelte Essenz durch eine frei gewählte und neu konstruierte Identität zu

---

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Mandarin ist bekanntlich die etwas archaische Bezeichnung für sämtliche nördliche Varianten des Chinesischen, aus denen das Hochchinesisch als offizielle Nationalsprache Chinas abgeleitet wurde. Für die Fixierung von Schrift, Aussprache und Grammatik wurde im Laufe eines langen Standardisierungsprozesses wieder auf verschiedene Quellen und Formen zurückgegriffen. Im Klartext: wenn hier von 'Chinesisch' die Rede ist, so handelt es sich selbstverständlich um das Produkt einer hegemonisierenden Sprachenpolitik, die eine komplizierte und komplexe Beziehung zwischen der offiziellen Kommunikationssprache und den vielen Regionalvarianten nicht ganz ausblenden kann. Siehe u.a. Jerry Norman: *Chinese*, Cambridge UP 1988.

<sup>20</sup> Auch die Auswahl der SchauspielerInnen für *C'est du Chinois* spiegelt auf einer anderen Ebene noch einmal die performative Identitätsproblematik wieder, in dem Sinne, dass die eigens für diese Produktion zusammengestellte Gruppe aus Personen besteht, die sich vorher nicht kannten, aus unterschiedlichen Theatertraditionen (und -Generationen) stammen und sehr verschiedene Immigrationshintergründe aufweisen.

ersetzen wäre; und als ob es ein freies Subjekt gäbe, das diesem performativen Dispositiv voranginge und sich für diese oder jene Rolle, dieses oder jenes Szenario entscheiden würde. Hier hingegen wird ganz deutlich gemacht, dass die Familie sich in einer Situation befindet bzw. sich mit einer Situation abfinden muss, einer nicht-vertrauten Situation, in der sie zu einem Spiel greift, das ihr die materielle Möglichkeit einer Existenz in der ihr fremden Kultur sichern soll und das als ein durchaus ambigues Disziplinierungsspiel präsentiert wird; stellt die Rollenverteilung zwischen der lehrenden chinesischen Familie und dem lernenden Publikum doch die Pervertierung der eigentlichen Machtverhältnisse dar: der didaktische Drill samt komischer Trillerpfeife ruft die Ambivalenz von Lust und Unlust im quasi-chulischen Disziplinierungsapparat bestimmter Einbürgerungskurse samt obligatem Sprachkurs auf, die in diesem Fall eher das Los der Lehrenden als das der Studierenden ist, denn das Publikum kann das Spiel ruhig genießen und lässt sich gerne unterhalten durch das, was die lehrende Familie, in einem anderen Sinn freilich, unterhalten soll – Brecht lässt grüßen. Dennoch hat auch diese Umkehrung der Rollen einen Haken.

Was jetzt als Spaß für das westliche Publikum präsentiert wird – das chorische Nachsprechen von fremden Vokabeln nach dem anfangs skurrilen, allmählich aber irritierenden Signal der Trillerpfeife – erscheint auf einmal in einem anderen Licht, wenn man es als warnende Antizipation einer uns bevorstehenden, sich rasch nähernden Realität versteht, als lustig-drohendes Zukunftsbild, in dem das alte Europa und die westliche Welt als ganze ihre führende Rolle und damit auch das Recht, als normierender Maßstab und Bildungsideal für das Eigene und das Fremde, für Autonomie und Individualität zu fungieren, verloren haben werden.

Als Edit Kaldors CRTV-Interviewer die Vorstellung “a teaching play” nennt, wird er noch einmal von ihr zurechtgewiesen; sie betrachte ihre Vorstellung doch eher als “a theatre performance” – und der chinesische Schauspieler, der ihr zur Seite steht, fügt selber halb ironisch, halb stolz “art” – “Kunst!” – hinzu. Es ist klar, dass sich C’est du chinois im Spannungsfeld dieser verschiedenen Diskurse situiert. Natürlich ist die Vorstellung eine zugleich fiktive und reale Lehrstunde und für alle Beteiligten eine Art Lehrstück, in dem nicht nur oder nicht an erster Stelle chinesische Vokabeln gepaukt werden, sondern auch hermeneutisches, diskursives und performatives Grundwissen vermittelt oder einfach geprobt wird. Und zu diesem Wissen gehören eben auch die Erfahrung des Nicht-Verstehens, des Bruchs, der nicht-so-recht gelingenden Performativität einer Identitätskonstruktion in einem anderen als dem vertrauten Kontext sowie die komplizierte Vermittlung bzw. Rezeption dieser an sich schon sehr brüchigen Identität. Es wäre lächerlich zu behaupten, die Vorstellung vermittle uns einen adäquaten Begriff einer authentischen chinesischen Familie, aber sie trennt auch nicht einfach die banale, nach außen gekehrte kommunikative Seite – die anfangs sehr lustige Sprachstunde – von einem im Dunkeln bleibenden privaten Kern. Vielmehr inszeniert die Vorstellung, wie schon gesagt, as it happens to be, den unvermeidlich unbeholfenen Versuch einiger Menschen aus Shanghai in dem unvertrauten Kontext, der die europäische Kultur für sie immerhin bedeutet, zunächst eine Gemeinschaft zu bilden, die als Familie fungieren kann. Dabei handelt es sich um Menschen, die einerseits chinesische Werte und Gewohnheiten aufrecht zu erhalten versuchen, die aber andererseits diese prekäre, alles andere denn homogene Identität auch als identifizierbare Ware verdingen müssen, um überhaupt in diesem fremden Kontext überleben zu können und die Arbeit an der Identität bzw. der mehr oder weniger gemeinsamen Existenz zu ermöglichen. Wir verstehen einiges, vor allem das, was sich im schlichten Wort und Ding-Bereich situiert, und weil wir uns Mühe gegeben haben uns etwas zu merken, sind wir imstande einiges zu ahnen von dem, was sich auch sprachlich den beschreibenden Sprechakten entzieht (wir vermuten, dass beleidigt, geflucht, geträumt wird) und wir ahnen auch etwas von dem Schmerz und dem Frust der Missverständnisse und der Konflikte, des Unverständnisses zwischen Generationen, zwischen Männern und Frauen, von Lust und Unlust, Verlangen und Angst, alles was zwischen den Zeilen gesagt und nicht ausgesprochen wird – wir brauchen es nicht wirklich zu verstehen, vielleicht irren wir uns

auch manchmal. Vielleicht treffen wir ohne unser Wissen ins Schwarze. Fast wie in unserem eigenen, vertrauten Lebenskontext.

Als Vorstellung, Performance, führt C'est du Chinois Sprache als Spiel der einfachen Kommunikation, der Verständigung und der Repräsentation auf; sie deckt aber auch den diskursiven und performativen Rahmen auf, das Disziplinierungsmodell, durch das Repräsentation und Kommunikation produziert und erlaubt werden und das hier auch ziemlich unumwunden mit einem umfassenden globalen wirtschaftlichen Zweck verbunden wird. Die Vorstellung lässt spüren, wie dieses oberflächliche referentielle Sprachspiel zwar nicht genügt um die komplexere Realität dieser Leute und ihre dramatischen Versuche "to invent some sort of identity for themselves" sowie die daraus resultierenden Konflikte adäquat zu fassen; aber sie gibt die Sprache als unzulängliches Medium auch nicht auf, um ein Verstehen jenseits der Sprache und ohne die mühselige Arbeit des sprachlichen Verstehens zu befürworten. Gerade die Lücken in der Kommunikation, die Risiken des Missverstehens und Nicht-Wissens, die Erfahrung von fremder Sprachlichkeit, deren performatives Potential außerhalb des bloßen Bezeichnens und Benennens man ahnt, ohne es wirklich ganz nachvollziehen zu können – das alles wird so ins Spiel gebracht, dass es gerade zur Möglichkeitsbedingung der Arbeit des Verstehens wird, oder wenigstens: zur Möglichkeitsbedingung des Spiels des Verstehens, der performance selber, Grund von Lust und Unlust, Aufregung und Langeweile für das Publikum, das dadurch noch einmal an die Grenzen des eigenen Willens zum Verstehen erinnert wird.

#### Das Theater des unwissenden Lehrmeisters

Dass Kaldor die Bezeichnung "learning play" für C'est du Chinois zurückweist und auf dem neutraleren Begriff "theatre performance" beharrt, bedeutet keineswegs eine Flucht ins Unverbindliche (wie der Ausruf "it's art!" des chinesischen Schauspielers suggerieren könnte). Obwohl sie wohl mit Recht ihrem Werk den ausdrücklich politischen und didaktischen Charakter eines 'Lehrstücks' abspricht, hat Kaldor doch eine Dramaturgie entwickelt, die sowohl die (Laien-)Darsteller als auch das Publikum in Situationen einbezieht, die als hermeneutische Experimente und Fallstudien zu betrachten sind. Wie schon oben erwähnt, geht es ihr weniger um objektiven Erkenntnisgewinn, und schon gar nicht um die Vermittlung eines (ihres) Wissens, sondern um die von allen zu teilende Erfahrung, dass Wissen keine Sammlung von Erkenntnissen sei, sondern das Produkt einer bestimmten Konstellation von Positionen, die mit sowohl institutionalisierten als auch völlig historisch-kontingenten Machtverhältnissen und Kontexten zusammenhängen. Ihre Versuche, diese Erfahrung als Künstlerin zu reflektieren bzw. zu teilen und doch wieder für ein praktisches Wissen (oder eine 'Haltung') fruchtbar zu machen, rückt ihre Dramaturgie in die Nähe von Jacques Rancières pädagogisch-philosophischer Allegorie des (historischen) "unwissenden Lehrmeisters".<sup>21</sup> Rancière entfaltet in einem recht komplexen und mehrschichtigen Diskurs die Geschichte des ab 1818 an der Löwener Universität französische Literatur lehrenden Dozenten Jacques Jacotot, der die alte pädagogische Logik der Erklärung von einer anderen, erst eigentlich emanzipatorischen absetzt.

Die alte Logik, die er als eine Politik der Verdummung bezeichnet, bestünde, so Jacotot (und Rancière), in einer strukturellen und nicht aufzuhebenden Differenz und Inkongruenz zwischen dem Lehrer als einer institutionell gesetzten, bestätigten Instanz des Wissens und den unwissenden Studierenden; deren Unwissen wird durch einen Abstand vom Wissen des Lehrers getrennt, den sie schon aus strukturellen Gründen nie einholen können, weil der Lehrmeister kraft seiner Position die Grenzziehung zwischen Wissen und Nicht-Wissen, den Abstand also zwischen ihm und den Lernenden, zu bewahren hat, um letztere immer einen Schritt weiter machen zu lassen, entsprechend einem von ihm, dem Lehrer, festgelegten (oder vermittelten) Verfahren und im Hinblick auf ein von ihm festgelegtes (oder vermitteltes)

---

<sup>21</sup> Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation* (1987), Wien 2009 (2. überarbeitete Auflage).

Ziel. Nicht nur weiß der Lehrmeister grundsätzlich mehr als die Schüler, er weiß auch um deren Nicht-Wissen und lenkt den Prozess, der zu dessen (freilich nicht endender) Aufhebung führen soll. Die von Jacotot durchgeführte Reform versucht diese verdummende und Ungleichheit fortsetzende pädagogische Dramaturgie umzuwerfen, freilich nicht durch das Aufheben oder Tilgen der Differenz zwischen Wissen und Nicht-Wissen, sondern dadurch, dass diese Differenz nicht mehr zwischen Lehrer und Lernenden situiert wird; beide sind Partner in einer gemeinsamen Auseinandersetzung mit einem Dritten (*le tiers*), sie sind mit ihrem jeweils eigenen Wissen und Nicht-Wissen beteiligt an einem Prozess der ständigen Beobachtung, des Vergleichens, der Übersetzung, des Weiter- und Anders-Erzählens dieses Dritten. In dieser geteilten Aufmerksamkeit für etwas anderes begegnet man sich. Die Fiktion der Klasse, des Schulraums, kreierte den immerhin geschlossenen Freiraum für diese Aufmerksamkeit, der unwissende Lehrmeister ist freilich nicht der sprichwörtliche Türöffner, der *facilitator* der modernen Wissens- und Leistungsgesellschaft, sondern er steht, so Rancière, an der Tür, bewacht sie, damit nichts von der geteilten Aufmerksamkeit für das Dritte ablenke. In dem Sinne behält er (oder sie) auf eine bestimmte Weise eine Überlegenheit, die sich aber nicht länger auf die Ebene des Wissens bezieht, sondern sich auf die des Willens verlagert hat. Rancière hat in einem späteren Aufsatz, „*Le spectateur émancipé*“, diese Analyse zum Anlass einer Kritik des Theaters und ganz besonders der Beziehung zwischen Publikum und Aufführung gemacht.<sup>22</sup> So wie er der Aufklärung eine Fortsetzung der alten verdummenden Pädagogie vorgeworfen hat, so wirft er den großen Theaterreformern des 20. Jahrhunderts, Artaud und Brecht voran, eine ähnliche Verdummung vor. Er sieht – mit Recht oder zu Unrecht – in beiden Programmen den entweder ausgesprochenen oder impliziten Wunsch, das Theater als Spektakel aufzuheben, d.h. das Theatralische oder Mediale des Theaters als Mittel zum Zweck in einen Prozess zu überführen und aufzulösen, um das Theater, das Medium, mit der romantischen, auch von Rousseau vertretenen Idee einer nicht-repräsentierenden, sondern sich unmittelbar als erlebend, denkend und handelnd präsentierenden Gemeinschaft konvergieren zu lassen.

Rancière plädiert dafür, die Distanz des Theaters zum Realen und damit auch dessen Autonomie aufrecht zu erhalten und als Form und Bedingung eines fruchtbaren Dissens und eines Austausches zu betrachten. Die Theatervorstellung (*performance*), so Rancière, sei nicht „die Übermittlung des Wissens oder des Atems vom Künstler zum Zuschauer. Sie ist jene dritte Sache, die niemandem gehört, über deren Bedeutung niemand verfügt und, die sich zwischen ihnen hält und jede identische Übertragung, jede Identität von Ursache und Wirkung unterbindet.“<sup>23</sup>

Die Analogie zwischen Rancières Analyse und den Möglichkeitsbedingungen eines interkulturellen Theaters im Allgemeinen sowie dem Einsatz von Kaldors Werk (und im Besonderen *C'est du Chinois*) lässt sich unschwer ahnen. Was steht hier auf dem Spiel: eine Annäherung zwischen dem Fremden und dem Eigenen, dem Anderen und dem Selbst? Geht es hier um die Verringerung einer Kluft oder Distanz, die doch nicht restlos zu überbrücken ist? Anstelle dieses verdummenden und frustrierenden Aufschubs einer unerreichbaren, fiktiven Konvergenz von Nicht-Wissen des/vom Anderen zum Wissen sowie von falscher, entstellender Repräsentation zu einer angeblich gelungenen Ko-Präsenz tritt aus Rancières Perspektive die Sicherung eines gemeinsamen, zugleich virtuellen und faktischen Zwischenraums, den es zwar zu durchmessen gilt, nicht jedoch im Sinne eines Überbrückens der Distanz zwischen uns hier und dem Fremden dort, sondern verstanden als ein gemeinsames, geteiltes Durchqueren und Fortschreiten im gleichen Raum, ein

---

<sup>22</sup> Jacques Rancière, „*Le spectateur émancipé*“, in: J.R., *Le spectateur émancipé*, Paris 2008, S. 7-29 (dt. Der emanzipierte Zuschauer, Berlin 2010). Der Aufsatz geht auf eine Einladung zur Eröffnung der Internationalen Sommer Akademie (Frankfurt a.M., den 20. August 2004).

<sup>23</sup> „Elle [la performance] n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste ou spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet.“ Ebd., S. 21 (meine Übersetzung)

Fortschreiten von dem, was man schon weiß oder zu wissen meint zu dem, was man noch nicht weiß, sowohl über die eigenen performativen Selbstdarstellungsversuche als auch über die der anderen. Rancière begreift dieses Fortschreiten nicht als einen von einer kognitiven Teleologie gesteuerten Progress. Er spricht vielmehr von einem nach allen Richtungen offenen Prozess des Übersetzens und des Erzählens in einem diskursiven und performativen Raum, in dem die Distanz kein Übel ist, sondern die normale Bedingung der Kommunikation. Die hier gemeinte Distanz ist also grundverschieden von der institutionalisierten Kluft zwischen Lehrer und Schüler.

Edit Kaldor setzt in *C'est du chinois* ihre Erfahrung als nicht-wissende Lehrmeisterin ein, ihre Expertise als eine Person, die sich durch Übersetzen, Vergleichen und Erzählen einen Weg durch diese Dimension der Distanz zu bahnen versucht, und die zu verringern sie gar nicht beabsichtigt, im Gegenteil; ihr "teaching play" ist vor allem a "theatre performance", ein durchaus autonomes Medium, das die von sämtlichen Beteiligten (Theatermacherin, Schauspieler, Publikum...) verfolgten Zielen und Aufgaben zwar ermöglicht, ohne jedoch mit solchen Intentionen zusammenzufallen. Sie steht gewissermaßen an der Tür des fiktiven Klassenzimmers und zwingt uns auf spielerische Weise unsere Aufmerksamkeit einem Dritten zu schenken. Das Dritte ist auf der ersten oberflächlichen Ebene die Fremdsprache bzw. der Sprachkurs (der für beide Parteien, Zuschauer und Schauspieler, eine je eigene Aufgabe darstellt), auf einer anderen Ebene dürfte es aber die mit den Schauspielern geteilte Aufgabe sein, "to invent some identity for ourselves", das tägliche performative und diskursive Theater, in dem wir uns alle zusammen befinden, und in dem wir uns vergleichend und übersetzend vorantasten, "as it happens to be". Ob es uns nun chinesisch, spanisch, griechisch, Latein, polnisch oder double dutch vorkommt, das Dritte, mit dem wir uns auseinanderzusetzen haben, lässt sich nicht mehr auf die Opposition vom Eigenen und Fremden zurückführen, geschweige denn auf die linguistische Distribution von Fremd- und Muttersprache(n). Das 'Dritte' (le tiers) dürfte doch vor allem das Theater selbst sein, Kaldors "theatre performance", wie sie mit Nachdruck sagt. Denn die gemeinsame Beschäftigung und Aufmerksamkeit der Schauspieler und des Publikums gelten letzten Endes dem ästhetisch-performativen Spiel selber, für das "language no problem" ist, obwohl/weil es gerade um sie geht. Damit ist nicht diese oder jene (Fremd-)Sprache gemeint, die wir (und sie, die 'anderen') können oder nicht können, sodass diese (fehlerhaften) Kenntnisse uns die praktische Kommunikation erleichtern (oder eben erschweren) könnten. Gemeint ist vielmehr jene Sprachlichkeit, die uns alle sowohl trennt als auch verbindet, weil sie jenseits der mehr oder weniger anekdotischen Sprachstunde und der sowohl kommunikativen als auch ökonomischen Zweckmäßigkeit des Sprachkurses den Raum einer Unmittelbarkeit der Mitteilung eröffnet; eines Mit-Teilens also im Medium der Sprache(n), dem Begreifen im emphatischen Sinne weniger bedeutet als das Versprechen einer Begegnung in einer Dimension, die weder die des vermeintlich Eigenen noch die des ebenso vermeintlich Fremden ist (sie gehört keinem). Der Bruch, über den man sich vergleichend und übersetzend nähert, mag dazu führen, dass man dort nicht nur einen anderen, sondern auch sich als einen anderen wiederfindet. Damit wäre tatsächlich "ein wichtiger Schritt in die Zukunft" getan.