

Florian Fischer



»Tragödienbastard« hätte eigentlich bereits im April Premiere gehabt, die Proben wurden aber durch den Lockdown unterbrochen. Wie hat das die Arbeit beeinflusst?

Durch den Lockdown gibt es eine andere Wahrnehmung von Zeit. Tatsächlich hat er geholfen, aus einer hetero-normativen Zeitlogik auszubrechen. Man fängt an zu proben, hat sechs bis acht Wochen, die linear auf eine Premiere hinlaufen, und schließlich ein fertiges Produkt. Nun hatte die Probenzeit sozusagen queerere Elemente, weil es zeitweise so aussah, als gäbe es überhaupt keine Premiere. Man konnte mit dem Text in der Quarantäne sitzen und Zeit mit ihm verbringen, ohne eine Zielführung. Das hat sehr gutgetan. Dranzubleiben und mit dem Material zu leben, ohne zu wissen, in sechs Wochen muss es fertig sein, und dann fahre ich wieder weg.

Kannst du etwas zum Titel des Stückes sagen? Wie liest du ihn?

In dem Stücktitel liegt die ganze Geschichte des Projekts, denn Ewelinas Idee war es anfangs, die Tragödie umzuschreiben. Da ging es um Chöre, um die Frau, die erste Frauenmaske, denn die Spieler waren ja eh alle Männer. Bastard ist ein interessantes Wort, weil da geht es um ein Hybrid. Bastard ist auch das Vaterlose, der, der vom Vater nicht angenommen wurde, der Namenlose, weil der Name ja patriarchal weitergegeben wurde. Und der Zusammenschluss, der weder das eine noch das andere ist. Bastardisierung ist ein Wort, das gegen Reinheitskonzepte verstößt.

Wenn es um die Verschiebung von binären Logiken geht – ist es nicht auch ein interessanter Aspekt, sich an einer Grenze aufzuhalten und überhaupt erst einmal ihre Beschaffenheit zu betrachten, statt direkt nach Grenzüberschreitung zu streben?

Die Grenze, wie sie oft verwendet wird, basiert auf der Idee: es gibt ein Drinnen und ein Draußen, und es trennt sich genau. Gloria Anzaldúa schreibt in ihrem Buch »Borderlands/La Frontera« zu Beginn: „The borderlands are the lands where you can't distinguish.“ Weil das eine ins Andere fließt. Und das ist der Sumpf: Wo man nicht weiß, ist das Wasser oder ist das Boden, sondern wo es sich vermischt und jeder tief einsinkt. Die deutsche Sprache hat eine große Nähe zu Reinheit, zu Sauberkeit, zu Hygiene. Das sind keine Ideen, die per se faschistisch sind, aber eine direkte Anschlussmöglichkeit haben an faschistoide Ideen. Was Corona betrifft: Wir werden nie wieder ohne dieses Virus leben. Statt mit dem Gedanken zu spielen „wir müssen es besiegen“, müssen wir beginnen, damit zu leben, in einer Ko-Existenz.

Beim Stichwort Ko-Existenz fällt mir auf inszenatorischer Ebene auf, dass du mit der Überlagerung von Ton, Schrift und live Sprechen arbeitest, eine Form des pluralen Erzählens entwickelst. Was eröffnet das, welche Stimmen finden dadurch Eingang?

In dem Fall geht es mir um eine Form von Spektralität. Etwas aufzudröseln und ein Spektrum zu bilden. Und da der Text stark mit Wiederholungen arbeitet, ist für mich auch eine Frage: Ist eine Wiederholung das Gleiche oder die Differenz? Ob man Texte live gesprochen hört, oder von einem Medium abgespielt, oder Texte liest – das ist etwas ganz Unterschiedliches.

Judith Butler hat die Strategie der abweichenden oder der verändernden Wiederholung formuliert. Das Potential, Wortbedeutungen und Normen zu verschieben, indem man sie anders performiert. Ließe sich bei der ständigen und notwendigen Arbeit an Begriffen vielleicht aber auch sagen: Manche Kategorien sind für den Moment gut genug definiert?

Die Frage von never ending-Kritik hat auch etwas Zersetzendes. Darin liegt eine große Gefahr und die sehe ich in der Linken viel stärker verankert als in der Rechten, weil wir uns damit fragmentieren und es nicht schaffen, in eine gemeinsame Stoßrichtung zu kommen. Die immer umfassendere Sprachkritik ist wie ein Zoom-in auf ein Bild. Wir sehen erst das ganze Bild und zoomen immer näher heran. Man kriegt dadurch zwar immer wieder neue Informationen, aber lernt am Schluss etwas über einen einzigen Pixel. Wenn man nur noch den einzelnen Pixel betrachtet, haben wir das Gesamtbild verloren. Und da muss man sich fragen: An welcher Stelle muss man zurücktreten und eine Aussage machen, von der man weiß, dass sie zu grob ist? Gleichzeitig ermöglicht genau das aber auch erst wieder, irgendwo hin zu gehen.

Im »Tragödienbastard« geht es viel um Körpergedächtnis und um Erinnerungsräume. Was bedeutet die Arbeit an und mit Archiven für dich?

Ich habe im Bachelor Geschichte studiert und liebe Archive. Es ist völlig klar, Archive bilden niemals die Gesamtheit ab, aber das wäre auch eine unmögliche Forderung. Die Person, die ein Archiv benutzt, muss um die Auslassungen des Archivs wissen, denn dann beginnt der Umgang mit den Lücken. Manchmal sind Körper besser als Papier, denn sie speichern auch die Dinge, die nirgends aufgeschrieben sind.

Die Erzählstimme im Stück setzt sich mit Diskriminierungserfahrungen auseinander, mit Klischees, die ihr begegnen, und Ungerechtigkeit, die ihr widerfährt. Dabei eröffnet sich das Nachtleben als ein Möglichkeitsraum für andere Formen von Identität. Kannst du diesen Gedanken ausführen?

Das ist eine Szene, die super klug geschrieben ist, denn es gibt immer wieder einen Ruf nach Sichtbarkeit und mehr Sichtbarkeit. Und das ist zu kurz gedacht. Weil die interessanten Dinge nicht immer in der Sichtbarkeit stattfinden. Oder weil Sichtbarkeit wiederum viel mit Überwachung zu tun hat und mit einem Regime von Zugriff. Letztlich ist es die Nacht und die Dunkelheit, in der sich die Dinge entfalten können. Die Freiheit findet nicht unbedingt in der Sichtbarkeit statt.

TRAGÖDIENBASTARD
30.10. -18.11.20

Hoch die Treppen, denn es ist Nacht.!!