



**OK
THEATER**



Das **Nature Theater of Oklahoma** (benannt nach jener Wandertruppe in Kafkas *Amerika*-Fragment) wurde 2004 von Kelly Copper und Pavol Liška in New York gegründet. Unverwechselbar in ihrer Mischung aus konzeptueller Klarheit, formaler Strenge und vermeintlich trashiger Oberfläche bedienen sie sich jeder denkbaren Theatertradition und modernistischen Kunststrategie. Ihre Arbeit umfasst nicht nur Theaterarbeiten und Performances, sondern auch Choreografien, Musicals, Hörspiele, Literatur, Graphic Novels sowie Filme verschiedenster Genres.

Florian Malzacher ist Kurator, Autor und Dramaturg. 2006–2012 war er Leitender Dramaturg/Kurator des Festivals »steirischer herbst« in Graz, 2013–2017 Künstlerischer Leiter des »Impulse Theater Festivals«. Er ist Herausgeber zahlreicher Bücher zum Theater, zum Verhältnis von Kunst, Aktivismus und Politik sowie zum Kuratieren performativer Künste.

Leben und Arbeit des NATURE THEATER OF OKLAHOMA

Herausgegeben von
Florian Malzacher



Alexander Verlag Berlin

Eine Koproduktion mit:

Black Box teater, Oslo
BIT Teatergarasjen, Bergen
Düsseldorfer Schauspielhaus
HAU Hebbel am Ufer, Berlin
Kaaitheater, Brüssel
Kampnagel Hamburg
Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt/Main
Matchbox – Kulturbüro der
Metropolregion Rhein-Neckar, Mannheim
Rosendal Teater, Trondheim
Ruhrtriennale 2018–2020, Bochum
SPIELART Theater Festival, München
Zürcher Theater Spektakel

Originalausgabe

© by Alexander Verlag Berlin 2019
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

Übersetzungen:

Franziska Fuchsl (41–65; 97–107; 195–222, Zwischentexte),
Katja Karau (85–93; 195–222), Florian Malzacher (195–222,
Zwischentexte), Wilfried Prantner (69–81; 163–191).

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlag: Antje Wewerka unter Verwendung eines Fotos aus *No President*,
© Heinrich Brinkmüller-Becker/Ruhrtriennale 2018
Schlussredaktion/Lektorat Verlag: Marilena Savino, Christin Heinrichs-Lauer
Redaktionelle Mitarbeit: Lea Gerschwitz (111–120), Nadine Vollmer (195–225)
Korrekturen: Sophie Jaede, Olivia Hotz

Alle Rechte vorbehalten.

Druck und Bindung: FINIDR s.r.o., Český Těšín
ISBN 978-3-89581-512-6
Printed in the EU (October) 2019

Inhalt

- 7 **Vorwort**
- Florian Malzacher**
13 **Unbequeme Spiele, künstlerische Seitensprünge**
Das Theater von Kelly Copper und Pavol Liška
- Nature Theater of Oklahoma**
41 **Ein Telefongespräch mit Bonnie Marranca**
Über *No Dice* und andere Arbeiten
- Tom Sellar**
69 **Wie amerikanisch ist Oklahoma?**
- Karinne Keithley Syers**
85 **Niedere, gewöhnliche, heilige Geschichten**
Das unkreative Schreiben des Nature Theater of Oklahoma
- Joris Lacoste**
97 **Dies universelle kosmische Murmeln**
Erinnerungen an *No Dice*
- 111 **»Annette: Rampensau!«**
Hinter den Kulissen der *Nibelungen*
- Claus Philipp**
121 **Auf den Schultern von Erich von Stroheim**
Die Kinder der Toten und andere filmische Arbeiten
- 141 **Elfriede Jelinek**
Gehen Sie nicht zu ihnen, die Engel kommen jetzt her!

- 147 **Nikolaus Müller-Schöll**
Gegenwehr des Menschlichen
Zur Politik der skriptbasierten Performances des
Nature Theater of Oklahoma
- 163 **Pieter T'Jonck**
Ganz aus Zeit und Energie
Anmerkungen zum Choreografischen im Werk des
Nature Theater of Oklahoma
- 195 **Ein Glossar des Lebens und der Arbeit**
OK Radio in Ausschnitten
Nature Theater of Oklahoma im Gespräch mit Jérôme Bel,
Romeo Castellucci, Anne Teresa De Keersmaeker, Liesbeth Gritter,
Richard Foreman, William Forsythe, Faustin Linyekula, Rabih
Mroué, Meg Stuart, Mette Van der Sijts und Sarah Vanhee
- 226 **Werkverzeichnis**
- 238 **Autor*innen**
- 239 **Fotograf*innen**

Vorwort

Übertriebene Mimik, als wären die Schauspieler*innen gerade aus einem frühen Stummfilm gefallen. Seltsame Gesten, schwitzende Körper. Anstrengung und Konzentration, die zu keiner Virtuosität führen, nicht im klassischen Sinne: Hier soll nichts leicht aussehen, auch wenn die Wahl der Genres – Musical, Tanztheater, *show choir*, Dinner-Theater – eigentlich gediegene Unterhaltung verspricht.

Was die New Yorker Theatermacher*innen Kelly Copper und Pavol Liška seit 2004 unter dem Label Nature Theater of Oklahoma veranstalten, ist *hardcore entertainment*. Banale Alltagsgeschichten werden gewagt mit ebenso banalem, von Straße, Büro, freier Tierwildbahn oder Turnolympiaden abgeschautem Bewegungsmaterial kombiniert. Die Schauspieler*innen stecken nicht selten in Kostümen, die es nahezu unmöglich machen, sie ernst zu nehmen. Und doch ist nichts hier albern. Es geht um alles, während sich konzeptuelle Strenge, komplexe Regelwerke und überbordende Spiellust gegenseitig in Schach halten.

Was auf dem Spiel steht, ist die zusammen erlebte Zeit. Zeit, die gespürt, erlitten, vergessen, wieder erinnert, gehasst, bekämpft, umarmt wird. Bis am Ende Performer*innen und Publikum ein Ziel erreichen, das nichts anderes ist als der gemeinsam zurückgelegte Weg.

Als 2007, wie in jedem Januar, zahlreiche Kurator*innen, Veranstalter*innen und Festivaldramaturg*innen über den Atlantik nach New York geflogen waren, um auf verschiedenen parallel veranstalteten Festivals zu sehen, was es so Neues in der ehemaligen Hauptstadt der Avantgarde zu entdecken gab, war das Nature Theater of Oklahoma bestenfalls ein vager Geheimtipp. In einem heruntergekommen Bürogebäude, im eher improvisierten Probenraum eines Kindertheaters, saßen ein paar Handvoll Europäer*innen in *No Dice* und nach wenigen Minuten war klar: Wenn diese Gruppe das tatsächlich durchhalten würde – all das seltsame Grimassieren, das Nachsprechen nichtssagender und zugleich berührender Alltagsunterhaltungen, das undurchschaubare, aber sehr klare Ordnungsprinzip, dem alle scheinbar willkürlichen Bewegungen untergeordnet waren, die Kraftanstrengung, jedes kleinste Detail zu epischer Größe aufzublasen – dann wäre das nicht epigonal oder zaghaft

suchend, wie das meiste, was sonst gerade im Schatten von Übermüttern und -vätern wie Elizabeth LeCompte (Wooster Group) oder Richard Foreman (Ontological-Hysterical Theater) entstand, sondern: irritierend einzigartig. Am nächsten Morgen dann saßen Kelly Copper und Pavol Liška im legendären, sowjetisch angehauchten 24-Stunden-Restaurant Veselka im East Village und empfingen Festivalmacher im Stundentakt.

Längst hat sich das Nature Theater of Oklahoma zu einer der prominentesten und nach wie vor eigenwilligsten Stimmen des internationalen Theaters entwickelt. Diese erste Monografie gibt einen Einblick in die Bandbreite seiner künstlerischen Strategien anhand sehr unterschiedlicher Essays von Kritiker*innen, Theoretiker*innen, befreundeten Künstler*innen und Projektbeteiligten. Nicht zuletzt kommen Copper und Liška oft und pointiert selbst zu Wort. Und weil Theater immer eine kollektive Kunstform ist, sind die zahlreichen Fotos vor allem auch eine Hommage an die Schauspieler*innen, die diese Arbeit geprägt und sich in die Erinnerung des Publikums eingebrannt haben.

Das jahrelange Arbeitsprinzip des Nature Theater – von *No Dice* (2006) bis *Life and Times* (2009–2015) –, Text durch Telefonmitschnitte zu generieren, wird im Gespräch mit der Theaterwissenschaftlerin Bonnie Marranca greifbar: Copper und Liška zeichneten die Unterhaltung heimlich auf und schickten sie erst nachträglich zur Autorisierung. Form und Inhalt sind eins: Es ist ein Text über ihre Arbeitsweise in Form ihrer Arbeitsweise. Ähnliches gilt für die Texte zwischen den einzelnen Kapiteln, einer Auswahl bisher unveröffentlichter Probenkritikgespräche, Manifeste und Tagebuchnotizen.

Bei aller Internationalität ist das Nature Theater eindeutig im nordamerikanischen Theater und dort besonders im spezifischen – aktuellen sowie historischen – Milieu Manhattans verwurzelt, wie Tom Sellar in seinem Essay darlegt. Karinne Keithley Syers schließt an solche Überlegungen an, wenn sie den Blick auf die Rolle von Text, Sprache und Sprechen richtet und dabei neben allerlei Gegenwart auch die Spuren amerikanischer Literatur des 19. Jahrhunderts von Ralph Waldo Emerson über Henry David Thoreau bis Walt Whitman entdeckt.

Völlig ahnungslos und ohne jeden einordnenden Kontext stolperte hingegen der Regisseur Joris Lacoste in eines der frühen europäischen Gastspiele von *No Dice* – seine verwirrte Faszination dürfte sich mit den ersten Eindrücken vieler Zuschauer*innen decken.

In den letzten Jahren hat das Nature Theater die Bühne des Theaters vermehrt verlassen und Theatralität in anderen Medien, vor allem im Film, gesucht. Mit dem Medium hat sich auch das Profil der Protagonist*innen geändert: Alle Darsteller*innen der bislang drei Spielfilme sind Laien aus der jeweiligen Region, in der gedreht wurde. Nach einem Blick hinter die Kulissen von *Die Nibelungen* (2016), bei dem die Darsteller*innen selbst zu Wort kommen, widmet sich Claus Philipp dem Filmdreh von *Die Kinder der Toten* (2018), dessen Plot sehr frei auf Elfriede Jelineks gleichnamigen Mammutroman beruht: »Ich sage etwas vor, aber sie sagen es nicht nach«, beschreibt die Literatur-Nobelpreisträgerin ihren sehr persönlichen Eindruck der Arbeit von Copper und Liška, diesen »beiden Zauberer[n]/Engel[n], körperlos in ihren Körpern«.

Der oft vernachlässigten Frage des Politischen in den Arbeiten des Nature Theater of Oklahoma geht Nikolaus Müller-Schöll nach und untersucht vor allem das skriptbasierte, aus neun Teilen bestehende Großprojekt *Life and Times*, dessen kompletter Text auf insgesamt sechzehnstündigen Telefongesprächen mit dem Kompaniemitglied Kristin Worrall basiert. Besonders dessen zweite Episode weist zudem auf Copper und Liškas fortwährendes Interesse an Tanz und Choreografie hin; ein Bogen, der von *Poetics: a ballet brut* (2005) – einer der frühen Arbeiten des Nature Theater – bis hin zur derzeit letzten Theaterproduktion *No President* (2018) reicht, wie Pieter T’Jonck mit seiner tanzhistorischen Einordnung verdeutlicht.

Theater entsteht nicht im luftleeren Raum, sondern bezieht sich immer auch auf andere Diskurse, Werke und Künstler*innen; grenzt sich ab, ordnet sich ein, zitiert, widerspricht oder ignoriert vielsagend. Kelly Copper und Pavol Liška haben die Inspirationen und Einflüsse ihrer eigenen Arbeit nie verleugnet. Im Podcast *OK Radio* (2012–2013) führten sie, im Geiste von John Cage und Morton Feldman, über achtzig ausführliche Gespräche mit Kolleg*innen aus aller Welt. Bevor das Buch mit einem erstmals zusammengestellten Werkverzeichnis schließt, sortiert ein Glossar Auszüge aus diesen Unterhaltungen nach Stichworten: »Abstraktion«, »Improvisation«, »Zufall« und »Publikum« stehen wie selbstverständlich neben »Tod«, »Gefühle«, »Geister« und »Luzifer«. Spontan und ungeschützt wird hier noch einmal vieles gestreift, was Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma ausmacht.

Florian Malzacher

EIN MANIFEST FÜR MANIFESTE

Ein Manifest ist ein Bekenntnis zu einem Konzept und die hartnäckige Ablehnung eines anderen Konzepts.

Wir schreiben keine Manifeste, weil wir uns nicht zu weit aus dem Fenster lehnen wollen. Man riskiert, dumm auszusehen, sobald man zu nachdrücklich erklärt, dass man an etwas glaubt. Man riskiert, Spott und Verachtung von jenen zu ernten, deren Ideen man zurückweist. Aber genau diese Risiken müssen wir eingehen, wenn wir Größeres – nicht nur im Sinne des Messbaren – und Besseres erreichen wollen.

Ein bisschen Arroganz ist unvermeidbar für ein Manifest.

Bekannt euch! Wahrscheinlich seid ihr gar nicht arrogant, aber ihr werdet den Eindruck erwecken. Nehmt das in Kauf. Ein Manifest ist per Definition ein Akt der Arroganz. Lehnt euch so weit wie möglich aus dem Fenster. Ein Manifest muss eine waghalsige Geste sein.

Überwindet eure Angst, dumm auszusehen. Es gibt Schlimmeres.

Sprecht mit Autorität, selbst wenn ihr keine habt.

Scheut keine Ausrufezeichen und Großbuchstaben. Verteilt sie freimütig und großzügig.

**STÜRZT EUCH VOLLER WUT AUF EIN EXISTIERENDES
KONZEPT UND ERSETZT ES DURCH EIN ANDERES!
Seid AGGRESSIV, wenn auch nur dem Anschein nach.**

(Passiv-aggressive Manifeste, meist in Parenthese verfasst, oder kursiv, funktionieren nicht, leider, sonst würde es uns leichter fallen, sie zu schreiben – entsprächen sie nicht besser unserer Persönlichkeit?)

Legitimiert euer Manifest und entwaffnet eure Kritiker, schüchtert sie ein, indem ihr »Ich« durch »Wir« ersetzt. Euer Manifest wird nicht abgelehnt, wenn scheinbar viele dahinter stehen und bereit sind, es zu verteidigen.

Ein Manifest muss spitze Zähne haben und gewillt sein, sie zu Angriff und Verteidigung einzusetzen.

Scheut euch nicht, Ärger zu erregen. Beleidigt mit Hingabe. Manifeste sollen nicht zufriedenstellen. Entschuldigen könnt ihr euch später.

Einzelne Ideen innerhalb eines Konzeptes, zu dem ihr euch ausdrücklich bekannt habt, dürfen sich widersprechen.

Verkündet den vorläufigen Charakter eures nachdrücklichen Bekenntnisses zu einem Konzept und behaltet euch das Recht vor, euer Bekenntnis jederzeit zu ändern. Feiert die Inkonsistenz!

Schreibt ein neues Manifest pro Tag!

Kelly Copper & Pavol Liška (2006)



Florian Malzacher

Unbequeme Spiele, künstlerische Seitensprünge

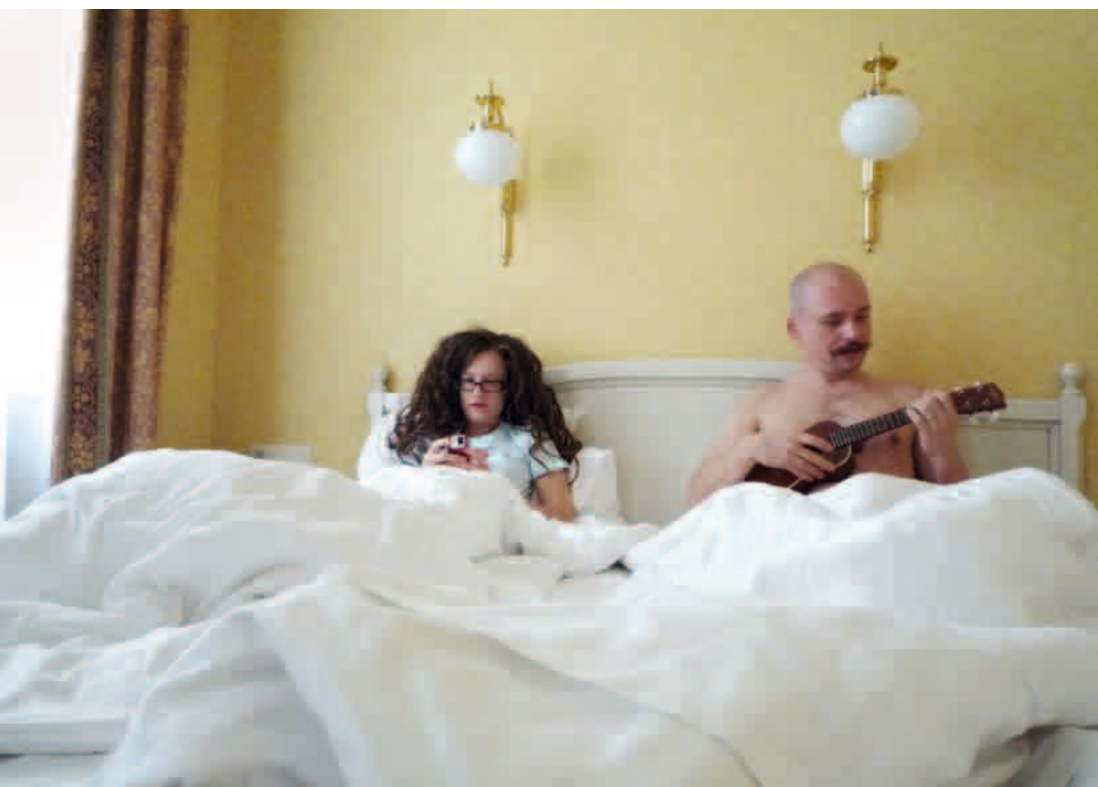
Das Theater von Kelly Copper und Pavol Liška

»Das große Theater von Oklahoma ruft euch! Es ruft nur heute, nur einmal! Wer jetzt die Gelegenheit versäumt, versäumt sie für immer! Wer an seine Zukunft denkt, gehört zu uns! Jeder ist willkommen! Wer Künstler werden will, melde sich! Wir sind das Theater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort!«

Franz Kafka, *Amerika* (auch: *Der Verschollene*)

Nur heute, nur einmal! Das große Theater von Oklahoma! Schon lange hatten Kelly Copper und Pavol Liška die extravagante Wandertruppe aus Kafkas *Amerika* als Namensgeber im Kopf für den Tag, an dem sie ihre eigene Kompanie gründen würden. Nicht nur weil der unvollendete Roman für Liška seit seiner Emigration aus der Slowakei – und somit aus der gleichen Gegend, aus der sowohl Kafka als auch *Amerika*-Protagonist Karl Roßmann stammten – geradezu eine Art Gebrauchsanweisung für das neue Heimatland geworden war. Auch die grandiose Geste des Plakats, die unfassbare Dimension des dubios-verheißungsvollen Naturtheaters von Oklahoma hatten eine starke Anziehungskraft auf die beiden unbekanntem Theatermacher*innen, die in ihrer sehr spezifischen Mischung aus Bescheidenheit und starkem Willen nicht daran zweifelten, dass sie mit ihrer Kunst Substanzielles beizutragen hätten.

Links:
Pavol Liška und
Kelly Copper



Kelly Copper und
Pavol Liška (2010)

1991, mit achtzehn Jahren, bekam Liška, der in einer Kleinstadt in der Slowakei aufgewachsen war, die äußerst kurzfristige Möglichkeit, aufgrund eines obskuren Jobangebots in die USA zu ziehen. Er war noch nie zuvor im Ausland gewesen, sprach kein Englisch und hätte eigentlich zur Armee gehen müssen – stattdessen landet er keine Woche später in Oklahoma, im Mittleren Westen der Vereinigten Staaten. Nachts lernte er die Sprache, um tagsüber (wenn er nicht arbeiten musste) den Philosophie- und Schreibklassen am College folgen zu können; immer in Angst, bei nicht ausreichenden Leistungen sein Studienvisum zu verlieren. Nach einem weitgehend verzweifelten Jahr in Oklahoma wechselte Liška schließlich aufs Dartmouth College in New Hampshire, wo er in einem Seminar über dadaistische Performance Kelly Copper kennenlernte – schnell wurden die beiden ein Paar. 1993 machte Copper ihren Abschluss und zog nach New York.

Während Liškas Weihnachtsbesuch im gleichen Jahr sahen sie zusammen kurz hintereinander in einer Art Crashkurs *Frank Dell's the*

Temptation of St. Antony der Wooster Group, Reza Abdohs *Quotations from a Ruined City* und Richard Foremans *My Head Was a Sledgehammer*. Ihr bisheriges Theaterverständnis stand Kopf, und als Liška, der am College gerade Regie für ein eigenes Stück führte, zurückkam, verkündete er seinen Mitstudierenden, »dass wir alles falsch gemacht hatten und alles ändern müssten. Diese drei Shows hatten mir gezeigt, was Theater wirklich sein konnte.«

Seither haben Kelly Copper und Pavol Liška, die sich seit 2004 Nature Theater of Oklahoma nennen, selbst einige der bemerkenswertesten Theaterarbeiten geschaffen, die in der ehemaligen Hauptstadt der Avantgarde in den letzten Jahren entstanden sind: Unverwechselbar in ihrer eigenwilligen Mischung aus konzeptueller Strenge, modernistischen Kunststrategien (zuweilen der bildenden Kunst näher als der performativen) und lustvollem Theaterspiel. Ohne Scheu vor scheinbar trashigen Oberflächen und ungehemmt wildernd in allerlei Theatertraditionen.

Auch wenn ihr Erfolg in Europa am größten ist, bleibt ihr Theater doch unverkennbar nordamerikanisch – nicht zuletzt weil sie für ihre Arbeiten gern auf anglo-amerikanische Theatergenres zurückgreifen wie Dinner-Theater (in *No Dice*), Musical (*Life and Times – Episode 1*), *show choir* (*Episode 2*), Vaudeville-Mystery-Theater (*Episodes 3 & 4*), sowie auch auf Westernfilme (*Pursuit of Happiness*), Hollywoodklassiker wie *Citizen Kane* (*Episode 7*), nordamerikanische Landschaftsmalerei (*Episode 8*) oder *gangsta rap* (*Episode 9*).

Vor allem aber sind sie von ihrer Heimatstadt New York geprägt; die meisten Nature Theater-Hausgötter lebten oder leben in Manhattan: Marcel Duchamp als Erfinder des Readymades, Andy Warhol, der den Alltag zur Kunst erhob, John Cage und Merce Cunningham, die den Zufall zum Protagonisten machten, Ken Jacobs und Joseph Cornell mit ihren filmischen *found footage*-Kompositionen, die Wooster Group mit ihrer Faszination für technische Perfektion und exzessive Überforderung, und nicht zuletzt der einzigartige Jack Smith, der *trash* und *camp* als originäre Ästhetiken zelebrierte. Sie alle haben die Arbeiten des Nature Theater beeinflusst, das sich gerne und selbstbewusst in ihren Traditionen sieht.

Unter den Theatermacher*innen aber ist es vor allem Richard Foreman und sein Umgang mit Requisiten, Zeit und Publikum, der deutliche Spuren hinterlassen hat. Mitte der 1990er Jahre stieß Pavol Liška zum Team des legendären Regisseurs und half bei einigen Produktionen. »Für mich war das eine sehr einschneidende Erfahrung – und manchmal

glaube ich, dass ich alles, was ich übers Regieführen weiß, von Richard Foreman gelernt habe.« Foreman war es auch, der ihnen 1996 die Gelegenheit gab, ihre erste New Yorker Arbeit in seinem Theater zu zeigen. »Unsere ersten drei, vier Shows waren sicher vor allem Versuche, ihn zu imitieren.« Aber auch später, nachdem sie längst ihren sehr eigenen künstlerischen Weg gefunden hatten, blieb Foreman Mentor und Vorbild: »Von ihm habe ich gelernt, jede kleine Zeiteinheit zu gestalten, rigoros zu sein und niemals Kompromisse zu machen. Seine Aufführungen waren Skulpturen aus Wörtern, Gesten, Bewegungen, Requisiten, Bühnenbild. Er schuf perfekt konstruierte Welten, und wir kämpfen darum, das Gleiche zu tun. Richard Foreman ist nie weit von meinem Denken entfernt, wenn ich Regie führe.«

Inzwischen leben die beiden in Long Island City, Queens – Manhattan mit seiner berühmten Skyline ist etwas in die Ferne gerückt, bleibt aber immer im Blick. Zumindest noch so lange, bis sich die stetig wachsenden Hochhäuser dazwischenschieben.

Oral Histories

Sowohl Coppers als auch Liškas Faszination für Tonaufnahmen begann früh: Kelly Copper zog in den USA als Kind und Jugendliche mit ihrer Familie fast halbjährlich in eine andere Stadt. Da blieb nicht viel Zeit für dauerhafte Freundschaften, aber umso mehr für Bücher und für den Kassettenrekorder, den sie als eines ihrer ersten Spielzeuge geschenkt bekam. Ihr Vater – Gastgeber einer eigenen Radioshow – ging Tag für Tag mit einer Tasche voller Geräusch-Geräte, die keiner berühren durfte, zur Arbeit. Kelly und ihre Schwester hörten ihm zuhause zu, wenn er Stimmimitatoren, Magier oder Geräuschemacher empfing, und produzierten derweil ihre eigenen Hörspiele: Vollgestopft mit selbstgebastelten *special effects* und hergestellt aus allem, was sich finden ließ: Schlamm, Metallfedern, Hummeln in einem Plastikbecher – oder der heimischen Klospülung.

Pavol Liškas Interesse für das Theater begann unter gänzlich anderen Vorzeichen mit sechzehn, als sich 1989 in der Tschechoslowakei zahlreiche Theaterleute an der Samtenen Revolution beteiligten, die innerhalb weniger Wochen 41 Jahre kommunistischer Einparteiherrschaft beendete und einen Dramatiker zum Präsidenten machte. Im Theater war Liška bis zu diesem Zeitpunkt noch nie gewesen. Und auch jetzt nahm er es nicht live, sondern ausschließlich via Hörkassetten wahr, auf denen



Stücke von Havel, Kohout und anderen als handkopierte Audio-Mitschnitte zirkulierten: »Ich dachte, Theater würde immer so präsentiert. Mir reichte das völlig aus.« Und so war es für ihn auch kein Mangel, dass er sein erstes selbstgeschriebenes Theaterstück (das sehr an Havel erinnerte) lediglich als Kassettenaufnahme realisieren konnte. Für die Bühne hatte er keine Idee, sie interessierte ihn nicht. »Ich wollte nur eine Kasette in der Hand halten«. Später, in Oklahoma angekommen, übersetzte er das Stück buchstäblich Wort für Wort mit Hilfe eines *dictionary*.

Kelly Copper in
Home Movie (1999)

Dieses Interesse am gesprochenen Wort, an Ton als Dokument, blieb beiden erhalten: Stundenlang zeichnete Liška später Gespräche mit Coppers Mutter auf oder über zwanzig Stunden lang die Lebenserzählung seines eigenen Vaters – unzählige Kassetten, die bis heute irgendwo ungenutzt lagern. Es gab keine Verwendungsidee, lediglich das Bedürfnis, alles aufzunehmen »als eine Möglichkeit, sich lebendig zu fühlen, lebendig zu sein.« Und aus einer Ahnung heraus, dass dieses Material künstlerisches Potential haben könnte.

Denn das Bewusstsein, dass das eigene Reden aufgezeichnet wird, verändert dieses Reden – nicht nur inhaltlich, sondern auch in seiner Form. Die (ungeübten) Sprecher*innen werden sich ihrer Rolle bewusst, ihr Reden wird bemühter, was schon Andy Warhol faszinierte und dazu



links:
Pavol Liška (1999),
rechts:
Pavol Liška und
Kelly Copper (1996)

anregte, Tischgespräche mit deutlich sichtbar platziertem Rekorder aufzunehmen.

Die Idee, tatsächlich ein ganzes Stück nur aus mündlichen Berichten und Unterhaltungen zu generieren, entstand erst für die Arbeit *No Dice* (2006). Aus mehr als einhundert Stunden Telefongesprächen über Arbeit, Kunst und Leben destillierten Copper und Liška das Material für eine dreieinhalbstündige Performance. Die Aufnahmen wurden zusammengeschnitten und anders kontextualisiert, so erzeugten sie neue Bedeutungen und ließen vor allem dem Publikum jede Menge Raum, eigene Verbindungen zu knüpfen.

Telefongespräche haben einen deutlich anderen Duktus als Unterhaltungen von Angesicht zu Angesicht. Der Wegfall sichtbarer Gestik und Mimik führt dazu, dass Nuancen übertrieben, einfachste Inhalte überdeutlich ausformuliert und permanent Bestätigungen erfragt oder gegeben werden. Versetzt man solche Gespräche dann in eine direkte



Kommunikationssituation auf der Bühne, werden kleinste Details plötzlich übergroß und die Sprache bekommt eine irritierende Künstlichkeit. Es entsteht ein eigenwilliger Texttypus und zugleich eine unverwechselbare Sprechweise; eine Variation naturalistischer Ästhetik à la Gerhart Hauptmann: in hohem Maß authentisch und artifizuell zugleich.

Pavol Liška und
Kelly Copper filmen
The Dump (1999)

Diesen Sprachduktus aber über unzählige Vorstellungen hinweg zu erhalten, ist nicht einfach. In *No Dice* (wie später auch in *Romeo and Juliet* und *Rambo Solo* [2008]) wurde der Text deshalb weder transkribiert noch von den Schauspieler*innen auswendig gelernt. Stattdessen sprachen sie ihre jeweiligen Passagen, die während jeder Aufführung über In-Ear-Kopfhörer via synchronisierter iPods eingespielt wurden, simultan mit. Auch wenn sie den Text mit anderen Bedeutungen füllten, episch aufluden oder mit starkem (beispielsweise französischem) Akzent verfremdeten, blieben doch der Rhythmus und die Intonation immer erhalten.



Elisabeth Conner
Skjærvold,
Anne Gridley und
Robert M. Johanson,
(Istanbul, 2009)

Für *Life and Times* (2009–2015) wurde der Umgang mit aufgezeichneten Telefongesprächen als Textgrundlage weiter radikalisiert: Insgesamt sechzehn Stunden dauerten die Telefonate, in denen Kristin Worrall – Musikerin und Performerin in *No Dice* – ihr Leben erzählt; das Leben einer nicht gerade untypischen, damals 34-jährigen Amerikanerin, das vor allem deshalb interessant ist, weil es in vielem an unser eigenes erinnert. Wort für Wort, ohne jede Kürzung oder Korrektur, wurde das transkribierte Telefongespräch zum Libretto von *Life and Times*. Mit allen Pausen, Versprechern, Irrtümern und allem Gestotter der Vorlage.

Alles, was zur Hand ist

Das Verwenden von Geschichten, die andere erzählen, ist Teil von Cop-pers und Liškas Strategie, mit vorgefundenen Materialien zu arbeiten. Explizit ordnen sie sich in eine künstlerische Tradition ein, die von Marcel

Duchamps gefundenen und zur Kunst umdefinierten Readymades über experimentelle *found footage*-Filme vor allem der 1960er Jahre bis zu heutigen Verbatim-Theaterformen reicht. Bedeutsam wurde das Recyclen und Bearbeiten von gefundenem Material für Copper und Liška, als sie Ende der 1990er für vier Jahre dem Theater gänzlich den Rücken kehrten und sich ausschließlich mit bildender Kunst beschäftigten: Alte Familien-Super-8-Filme vom Flohmarkt und Fotos aus dem Müll interessierten sie mehr als große, originäre Kunstanstrengungen: »Man konnte als Künstler kaum etwas machen, was schöner gewesen wäre als diese Filme und Fotos.«

Als sie 2002 wieder zur Bühne zurückkehrten, übertrugen sie diese Überlegungen auch auf das Theater: Nicht nur bei der Generierung von Text, sondern oft auch bei Bewegungsmaterial, Kostümen und Mimiken. *Poetics: a ballet brut* (2005), eine der ersten Arbeiten unter dem Label Nature Theater of Oklahoma, ist ein Tanzstück, das im Wesentlichen aus Alltagsbewegungen choreografiert ist. Viele davon sind Gesten, die man im Sitzen ausführen kann: Die Proben fanden – mangels anderen Raums – vor allem am Küchentisch statt. *No Dice* wurde dann im Studio eines Kindertheaters geprobt, wo es nicht nur mehr Platz gab, sondern auch Cowboyhüte- und Piratenkopftücher. Die Frage nach den passendsten Kostümen für das Stück war also schnell beantwortet.

Es gehört zu den Prinzipien von Copper und Liška, Einschränkungen ebenso wie sich zufällig ergebende Möglichkeiten unmittelbar in die Arbeit zu integrieren. Wie Richard Foreman fordert: Lass die Inszenierung das werden, was sie werden will. Und: Erkenne stets das radikalste Element in den Proben und mach es zum eigentlichen Gegenstand der Performance. Beides braucht Zeit. Und es bedeutet, dass man nicht auf einem fertigen Plan beharren kann, sondern sich gemeinsam auf eine Suche mit ungewissem Ausgang begibt.

Life and Times spiegelt nicht nur das Leben von Kristin Worrall. Der Monolog, immer auf mehrere Schauspieler*innen verteilt, wird zur multiplen Biografie. Für die Inszenierung der ersten Episode verwendete Liška zahlreiche Bewegungen und Bilder aus seiner eigenen Kindheit, etwa aus dem Repertoire der Spartakiaden, kollektiven sozialistischen Sportwettkämpfen in der Tschechoslowakei (und in anderen Ländern des Ostblocks), deren Höhepunkte gigantische Massen-Gymnastik-Choreografien waren. Personen- und Ortsnamen in Worralls Erzählung wurden, um den Bericht etwas zu anonymisieren, teils durch Namen ersetzt, mit denen Kelly Copper ähnliche Kindheitserinnerungen verbindet.

Für *Life and Times – Episodes 3 & 4* wurden das Bühnenbild und die Kostüme quasi eins zu eins der berühmten, bis heute gespielten Londoner West-End-Produktion von Agatha Christies *Mausefalle* (Premiere 1952) entlehnt. Und weil man sich ja irgendwie bewegen musste, wurden während der Probenzeit lange auch deren Regieanweisungen verwendet.

Solche Strategien stellen immer auch die berühmte Frage nach der Autorschaft. Die Antwort, die Copper und Liška in ihrer Arbeit darauf geben, ist keine bescheidene: Zwar verwenden sie fremdes Material, aber sie sind es, die selbstbewusst auswählen, kontextualisieren, formen. Sie sind es, die Kunst daraus machen: Eine Kunst, die gefälligst größer sein soll als das, was sie sich selbst ausdenken könnten, und die dennoch immer unverkennbar die ihre ist.

Das gilt auch dann, wenn in letzter Zeit die Texte des Nature Theater nicht mehr auf Gesprächsaufnahmen basieren, sondern – quasi konventionell und im stillen Kämmerlein – von ihnen als alleinigen Autoren geschrieben werden. Nachdem das Prinzip der aufgenommenen Telefongespräche erst einmal durchschaut war, hatte es seine Unschuld verloren; es hatte plötzlich selbst einen klaren Zweck und eine letztlich vorhersehbare Form. Nach fast zehn Jahren dieser Art des Arbeitens war es nun plötzlich das Selberschreiben, das ungewohnt, herausfordernd, bedrohlich erschien.

Epischer Alltag

In gewisser Hinsicht ist für Pavol Liška auch die englische Sprache ein *objet trouvé*: Er lernte sie schnell und gründlich, nachdem er achtzehnjährig in die USA kam. Auch wenn heute seine Ausdrucksmöglichkeiten die der meisten gebürtigen Amerikaner deutlich übersteigen: Wie bei vielen emigrierten Schriftstellern, die nicht in ihrer Muttersprache schreiben, bleibt eine gewisse Distanz und die Faszination der Beobachtung.

Es ist dieser rahmende Blick, der – in *No Dice* und *Life and Times*, aber eben auch in den neueren Arbeiten *Pursuit of Happiness* (2017) und *No President* (2018) – im Alltäglichen das Epische entdeckt; sowohl im Brechtschen Sinne des Gestischen, Zeigenden, als auch in der spielerischen Fortführung epischer Traditionen, die gekennzeichnet sind durch ihre erzählende Haltung, durch die direkte Ansprache des Zuhörers (fern jeden Gedankens an eine vierte Wand), durch die ermüdend ausführliche Darstellung einzelner Gegebenheiten und eine gewisse Lust am Ver-



weilen – das Wort von der epischen Länge und Breite kommt nicht von ungefähr. So dauerte *No Dice* dreieinhalb Stunden, *Life and Times – Episode 1* rund vier Stunden und bei den wenigen Gelegenheiten, zu denen alle neun Teile zusammen aufgeführt wurden, verbrachten die Zuschauer*innen rund 18 Stunden im Theater. »Hardcore musical entertainment« – überproportioniert und maßlos will das Nature Theater sein: »Wir sind so ausdauernd unterhaltend, dass es schon wieder schmerzhaft wird.«

Das Epische setzt nur selten auf das Dramatische, auf Zuspitzung von Konflikten, auf Tempowechsel. Es ist ein Erzählfluss, der sich zuweilen verästelt, aber immer wieder zu seinem Hauptstrom zurückfindet. Eine große Geschichte, die sich aus vielen kleinen zusammensetzt. So steht es in genau jenem Spannungsverhältnis zwischen freier mündlicher Sprache (beispielsweise beim frei überlieferten Märchen) und gebundener Rede (griechischer oder mittelalterlicher Heldenepen), mit dem *Life and Times* spielt. Das Banale, das Legere, das Alltägliche wird überhöht, die Anweisung an die Schauspieler*innen lautet: »Suche immer nach der

Schauspieler*innen
von *No Dice*
(Portland, 2007)



Julie LaMendola
und Anne Gridley
(Avignon, 2011)

größtmöglichen Bedeutung.« Jedes Füllwort, jedes »anyway« wird so zu einer Setzung. Wie in allen Epen werden auch die gewöhnlichsten Geschichten allegorisch und kollektiv: Es geht immer auch um uns.

Würfel, Münzen und Spielregeln

Zufallsentscheidungen, *tasks* und Spielregeln sind das Rückgrat in der dramaturgischen Struktur des Nature Theater, die unverkennbar von John Cages und Merce Cunninghams kompositorischem bzw. choreografischem Prinzip der *chance operation* beeinflusst ist. Dass Coppers und Liškas Inszenierungen über Jahre hinweg entscheidend von Würfeln, Kartendecks und Münzen mitgestaltet wurden, ist nur scheinbar ein Widerspruch dazu, dass sie durchaus bekennende *control freaks* sind und niemals unvorbereitet oder auch nur nachlässig an die Arbeit gehen: Gerade der große Anteil von Zufallsentscheidungen zwingt sie, ihre Kontrolle immer wieder neu zu behaupten und zu hinterfragen.

Wie Cage halten sie den Zufall oft für überlegen gegenüber ihren eigenen Vorlieben – zumal, wie Cage es beschrieb, der Zufall nicht etwas völlig Beliebigen ist, sondern etwas, das einem eben zufällt und damit quasi gehört. Etwas, dem man sich als Herausforderung stellen muss und das Flexibilität im Denken erfordert. Bestimmte Entscheidungen dem Zufall zu überlassen, macht nicht weniger Arbeit, sondern verlagert sie lediglich.

Erstmals 2002, bei *E.F.W. (Extreme Family Wrestling)*, einer kleineren Arbeit, die ihre vierjährige Theaterabstinenz beendete, und anschließend bei der sehr freien Tschechow-Adaption *The Chicken* weigerte sich Pavol Liška, vordergründige Regielösungen zu finden. Den Darsteller*innen zu sagen, wo sie stehen, wie laut sie sprechen, welche Gefühle sie zeigen sollten, war langweilig geworden – also warfen sie Münzen oder Würfel, die darüber entschieden, ob die Schauspieler*innen saßen oder standen. Mit Hilfe eines Kartenspiels wurden ihnen Bereiche auf der Bühne zugeteilt, in denen sie sich aufhalten konnten, und auch Lautstärke, Dynamik und Emotionen bestimmt. Copper und Liška inszenierten den Text – aber mieden die Falle, ihn durch eigene Interpretation inhaltlich zu doppeln und so zu vereinfachen. Der Zufall bürstete die Stücke gegen den Strich und erzeugte unerwartete Lesarten, die später nicht nur vom Publikum gedeutet werden mussten, sondern zuallererst von den Regisseur*innen selbst. Die Aufführungen und ihre Interpretationen wurden durchlässig, die Zuschauer*innen zu aktiven Mitwirkenden, deren Sicht grundsätzlich gleichberechtigt war mit jener der Macher*innen. Dabei ist der Wunsch nach Kausalität, nach Linearität und Geschichten in der Regel so stark, dass das Publikum ununterbrochen eigene narrative Logiken auf das Geschehen projiziert. Aber eben zufällige.

Von da an waren *chance operations* aus der Arbeit des Nature Theater für lange Zeit nicht mehr wegzudenken: Würfel generierten in *Poetics* komplette Choreografien und wurden so dominant, dass die nächste Arbeit den trotzigen Titel *No Dice (Keine Würfel)* bekam und die Entscheidungsgewalt stattdessen einem Kartenspiel zugeteilt wurde. Das Rommé-Deck verteilte mögliche Positionen im Raum und generierte Gestik wie Tanzmaterial: Der Körper wurde schematisch gevierteilt (jeder Arm, jedes Bein eine Farbe), dazu kamen dreizehn mögliche Bewegungen für die einzelnen Kartenwerte.

Anything goes allein jedoch erzeugt keine Ästhetik; Zufall und Freiräume als Prinzip künstlerischer Praxis sind nur innerhalb klarer Regeln interessant. Regeln, die den Schauspieler*innen jeden Abend neue Entscheidungen erlauben, diese aber eben auch einfordern. Am deutlichs-

ten zeigte sich dieser Spielcharakter in *No Dice*: Jede Entscheidung hatte Folgen für das, was die Schauspieler*innen als Nächstes tun oder lassen konnten. So verband sich größtmögliche Einschränkung mit unzähligen Möglichkeiten, die weniger den Abend in seiner Erscheinung gravierend veränderten als vielmehr die permanente Aufmerksamkeit, die besondere Präsenz der Performer*innen im Zuschauerraum physisch spürbar machten – so wie Zinédine Zidane in Douglas Gordons und Philippe Parrenos gleichnamigen Film stets das ganze Feld im Auge behält, um seinen besten Standort immer wieder neu zu bestimmen. Nicht jedes Detail kann geplant werden – »man trainiert, um in der Lage zu sein, auf das andere Team zu treffen: das Publikum.«

Solche dramaturgischen Strategien dienen vor allem dazu, die Routine des Theaters zu durchbrechen und jeden einzelnen Abend wirklich *live* zu bestreiten. Denn das Theater kokettiert zwar immer damit, ephemere, flüchtig zu sein, und beansprucht diesen Moment des Vergänglichen, des Nicht-Reproduzierbaren als *unique selling point*, der es von allen anderen Künsten unterscheidet – zugleich aber legt es seit Jahrhunderten vor allem Wert darauf, Abend für Abend möglichst exakt wiederholbar zu sein. Dieses Paradox interessiert viele experimentelle Theatermacher*innen, denn es zielt genau in das Herz des Theaters: Dass es sich eben tatsächlich in der gemeinsamen Gegenwart von Künstler*innen und Zuschauer*innen ereignet, dass es tatsächlich gemeinsam verbrachte Zeit ist, in der Unvorhergesehenes, auch Unerwünschtes geschehen kann. Jeder Fehler im System erzeugt mehr Bewusstsein für die Fragilität, die allem Lebendigen innewohnt, als die perfekte Dramaturgie.

Als die Kommunikation mit dem slowenischen Tanzensemble En-Knap, das sie vorher kaum kannten, bei den Proben zu *Pursuit of Happiness* in einer Sackgasse steckte – wie soll eine auf Perfektion getrimmte Kompanie auch verstehen, dass Fehler, dass das Nichtperfekte eine ganz eigene Kraft haben können? – zeigten Copper und Liška ihnen das YouTube-Video von Patti Smiths Auftritt bei der Verleihung des Literaturnobelpreises 2016, den sie stellvertretend für Bob Dylan in Empfang nahm: »Sie beginnt, *A Hard Rain's a-Gonna Fall* zu singen und vergisst, kaum nachdem sie angefangen hat, den Text. Sie stoppt, sie zögert. Und sie geht damit um. Und die Energie, die sie und das Publikum aus dieser Unterbrechung ziehen – und die Weise, wie sie sich dem Text voller Angst, Peinlichkeit und Leidenschaft hingibt – ist knisternd. Das Publikum steht hinter ihr, weil es mit ihr drinhängt – und das ist reine Magie.«

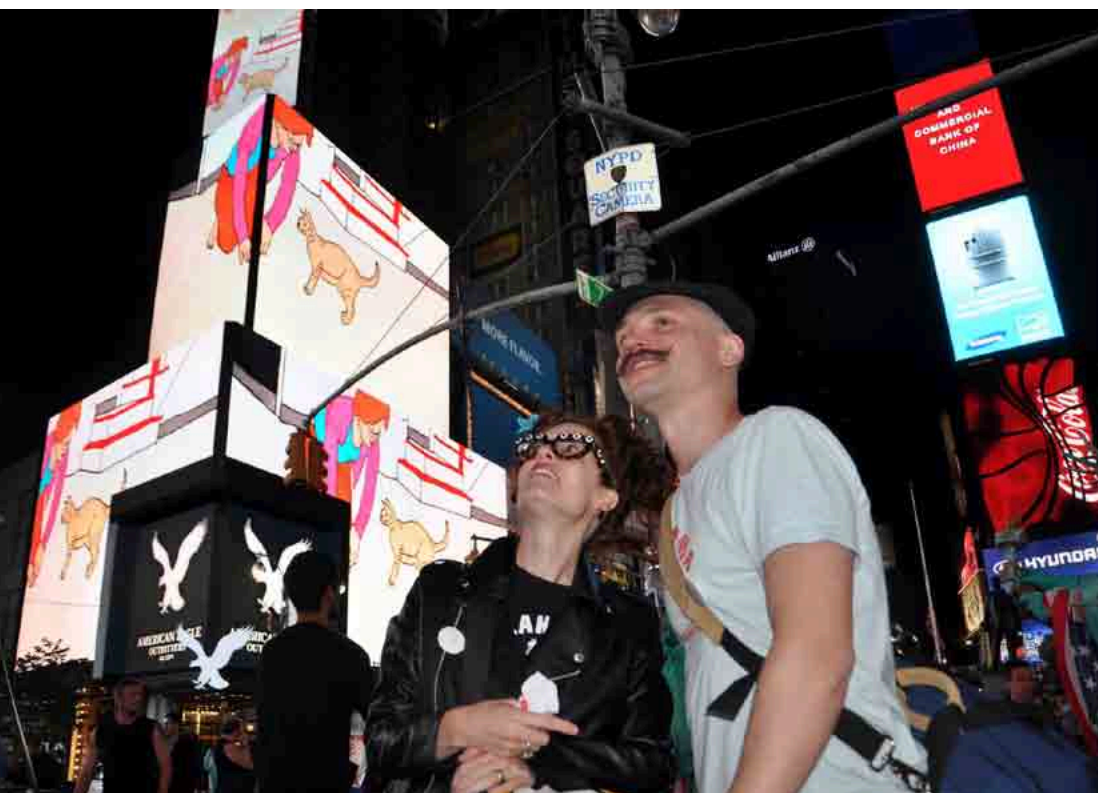


Ein Fehler, ein Versagen kann sich in Stärke verwandeln. Es ermöglicht den Zuschauer*innen, teilzuhaben.

Fumiyo Ikeda,
Elisabeth Conner und
Robert M. Johanson
(NYC, 2010)

Dramaturgie der Hindernisse

Nicht zuletzt dienen solche Zufallsoperationen und Spielregeln in der Arbeit von Copper und Liška dazu, Hürden und Einschränkungen zu schaffen, mit denen sie als Regisseur*innen und Autor*innen ebenso umgehen müssen wie die Performer*innen. Hindernisse erzeugen eine Balance zwischen den Freiräumen für die Performer*innen und der Kontrolle der Regisseur*innen, zwischen Unberechenbarem und Eigenem. Schon das Erscheinungsbild der beiden verrät dieses dramaturgische Prinzip: Der gezwirbelte Schnurrbart von Pavol Liška, die aufgesteckte, oft mit Plastikblumen oder -vögeln verzierte Frisur von Kelly Copper, die meist extrovertierte Kleidung: Wollen sie ernst genommen werden, bedarf es einer besonderen Anstrengung.



Copper and Liška
bei der Projektion
von *Ancho* am Times
Square (NYC, 2013)

Sie glauben grundsätzlich nicht daran, dass etwas, das zu einfach ist, wirklichen Wert haben kann – im Leben wie im Theater. Sie wollen Schauspieler*innen arbeiten sehen, gerade wenn es darum geht, unterhaltend zu sein. Scheinbar mühelose Virtuosität interessiert sie nicht, denn sie sehen sie lediglich als ein Zeichen dafür, dass sich jemand nicht genug anstrengt und noch nicht an die eigenen Grenzen gekommen ist.

Wie schaffen es Schauspieler*innen, die mit den Beinen wippen und dazu Grimassen schneiden, etwas Existenzielles zu vermitteln? Durch sichtbar harte Arbeit. Ihre Mimik, ihre Bewegungen – normalerweise im Theater neben dem Text ihre wichtigsten Verbündeten – kämpfen gegen sie, nicht für sie. Vergleichbar vielleicht mit Menschen mit einer starken körperlichen Behinderung: Ihre äußerlichen Ticks und Einschränkungen verstellen unsere Wahrnehmung, sie müssen sich besonders konzentrieren und überartikulieren, um zu sagen, was sie sagen wollen. Und wir müssen uns besonders konzentrieren, um ihnen zu folgen.

Ähnlich produziert der von Stummfilmen abgegruckte Spielstil in *No Dice* oder *Die Nibelungen* (2016) theatralische Formen, die längst auch fürs Theater zu groß sind. Überzeichnet und chargiert bis zur Schmerzgrenze erinnern sie an eine Zeit, als die Darsteller*innen noch sichtbar mit den Grenzen und Chancen von Kino als neuem Medium zu kämpfen hatten. Auch in *Life and Times* waren die Hürden für die Darsteller*innen mannigfaltig: Die Sprache des Telefonmonologs ist restriktiv, folgt eigenen Regeln und widersetzt sich den theatralen Rahmungen, die Copper und Liška dafür erfinden. Die sinntragenden Elemente stehen nicht selten in Konflikt miteinander und einigen sich nicht auf eine gemeinsame Syntax. Zudem sind den Darsteller*innen oft noch die Mittel und Tricks genommen, mit denen sie sich am besten verteidigen können: die Sängerin Julie LaMendola muss schauspielern und tanzen, in *Episodes 3 & 4* darf sie nicht einmal mehr singen. Fumyo Ikeda, prominente Tänzerin der berühmten belgischen Kompanie Rosas, bekommt es in *Episode 2* mit ziemlich merkwürdigen Choreografien zu tun und muss darüber hinaus, wie alle anderen, singen – was unverkennbar nicht ihre Stärke ist. Die Musikerin und Sounddesignerin Kristin Worrall wird auch als Schauspielerin eingesetzt, die Schauspieler*innen als Sänger*innen und Tänzer*innen (was nur wenige von ihnen sind). Und Robert M. Johanson, seit vielen Jahren tragender Darsteller der Kompanie, bekommt mit der Partitur für *Episode 1* seinen ersten Kompositionsauftrag überhaupt.

Wo immer sich zeigt, dass ein*e Schauspieler*in Muster entwickelt, Strategien zur Selbstrettung, werden genau diese verhindert – Rettung ist langweilig. Also wird die Latte immer höher gehängt, etwa durch das kontinuierliche Hinzufügen neuer Tänze. Überforderung ist kein Mangel (wie normalerweise im Theater), sondern beabsichtigt: »Da sitzen hundert Leute und schauen dir zu – warum solltest du dich wohlfühlen?«

Höher, schneller, weiter

Man kann die Arbeit des Nature Theater also gut entlang seiner selbst geschaffenen Herausforderungen beschreiben. Während *Episode 1* nicht zuletzt von den Schwierigkeiten lebte, die es bereitete, dreieinhalb Stunden lang einen Text zu singen, der dafür wahrlich nicht gemacht war (und nebenbei immer neu gemischten Stichwortkarten zu entnehmen, welche Gesten man gerade verwenden sollte), stellte *Episode 2* vor allem wegen ihrer scheinbar einfachen, tatsächlich aber oft sehr komplexen Choreografie keine leichte Aufgabe dar. In *Episodes 3 & 4* beka-

men die Schauspieler*innen das Skript im Vorfeld nie ausgehändigt, sondern mussten es Abend für Abend von altmodischen Pappen ablesen, wie sie früher (vor der Erfindung von Telepromptern) bei Fernsehshows verwendet wurden. Und damit sie ihre Passagen auf keinen Fall zur Premiere auswendig konnten, verwendeten Copper und Liška für den Großteil der Proben einfach den Text von Agatha Christies *Mausefalle*. Ähnlich dem Gebrauch von iPods in früheren Arbeiten und der Partitur in *Episode 1* und *Episode 2* gaben die Pappschilder den Regisseur*innen zudem Kontrolle über Zeit und Timing der Aufführung. Und erforderten von den Darsteller*innen durch wechselnden, selten mit der tatsächlich benötigten Redezeit korrespondierenden Rhythmus permanente Konzentration.

Am Ende solch eines ohnehin schon langen Theaterabends stehen oder sitzen schließlich alle Schauspieler*innen in regungslosen Posen im naturalistischen Bühnenbild während Robert M. Johanson dreißig Minuten lang einen sehr ausführlichen und nicht gerade sonderlich unterhaltenden Text aufsagt. Alle müssen die Spannung halten, präsent bleiben, ohne sich zu bewegen. Man spürt die Anstrengung mehr, als man sie sieht.

Dieses Gefühl von Dauer, von Zeit als einer Hürde, die man gemeinsam nehmen muss, zieht sich durch die Stücke; wobei auch zweieinhalb Stunden schon eine Herausforderung sein können, wenn sie nicht als Marathon, sondern – wie bei *No President* – als Sprint angegangen werden. Immer geht es darum, Situationen zu erzeugen, in denen »die Fassade der Schauspieler*innen bröckelt und die Zuschauer*innen die menschliche Anstrengung sehen können, diese Sache hier live vor dir herzustellen«.

Aber irgendwann beherrschen die Schauspieler*innen auch dieses Spiel und etwas anderes muss her, um sie auf Trab zu halten. Deshalb sind Würfelentscheidungen und regelbasierte Systeme aus der Arbeit des Nature Theater inzwischen weitgehend verschwunden. Stattdessen sind es jetzt vor allem enge Regie- und Choreografiekorsette, die scheinbar körperlich unmögliche Ansprüche stellen: In *No President* kämpft der füllige Schauspieler Ilan Bachrach ohne kaum je die Bühne zu verlassen als eine Art *prima ballerina* mit der komplexen, rasanten Choreografie, tanzt, hüpfert und rennt schweißgebadet während Conférencier Robert M. Johanson im atemlosen Nonstop-Monolog das eskalierende Geschehen erläutert.

Erst ganz am Ende, nach all dem detailgenau geplanten und doch nie völlig kalkulierbaren Chaos, wird es endlich ruhig. Die Musik des *Nuss-*



knackers verebbt. Und zu Adeles *Someone Like You* vereinen sich Bachrach und Bence Mezei (die in ihren Tutus an den Schluss von *Poetics* erinnern) in einem träumerischen *pas de deux*. Zum vergeblichen Bemühen um Synchronität und Schönheit wippen unter den Röckchen versteckte Requirisitenpenisse taktlos auf und ab. So albern, so anrührend, so menschlich.

Frühe Proben
von *Life and Times -
Episode 1*
(NYC, 2009)

In den bislang drei Spielfilmen des Nature Theater of Oklahoma besteht ohnehin kaum Bedarf an zusätzlichen Spielregeln oder künstlich generierten Herausforderungen: Mit Besetzungen ausschließlich aus vor Ort gefundenen Laiendarsteller*innen ist das reine Schauspielen und Befolgen von Regieanweisungen in aller Regel *challenge* genug. (Was Copper & Liška allerdings nicht davon abhielt, die Beteiligten in *Germany Year 2071* [2017] jede Bewegung, jeden Gang inklusive der Massenszenen rückwärts machen zu lassen. Die Laufrichtung des Materials wurde dann beim Schnitt geändert und erzeugte so einen traumähnlichen Schwebeszustand.)



Während der
Aufnahmen zu
Die Nibelungen (2015)

So ist das, was schließlich im Film zu sehen ist, zu keinem geringen Teil tatsächlich dem Zufall geschuldet. Denn zu den Aufgaben, die die Laien bewältigen müssen, kommt die Fragilität der *low budget*-Dreharbeiten hinzu. Probleme gilt es sofort zu lösen; an knapp getakteten Drehtagen reiben sich Kontrollversuche permanent mit improvisierten Schadensbegrenzungen, wenn zum Beispiel bei den Dreharbeiten zu den *Nibelungen* der romantische Held Siegfried aus religiösen Gründen seine geliebte Kriemhild nicht einmal berühren will – oder die Horde nackter Außerirdischer auf der Flucht vor einem Sumpfmonster in *Germany Year 2071* sich plötzlich inmitten eines Großmarathons wiederfindet, der überraschend auf der gleichen Strecke ausgetragen wird.

Am Ende bleibt, was auch immer gefilmt wurde. Und selbst das noch als Überraschung am Schneidetisch, wenn – wie bei *Die Kinder der Toten* (2018) – auf Super 8 gedreht wird: »Dann haben wir halt, was immer wir haben. Oft müssen wir etwas ganz anderes aus dem tatsächlich gefilmten