

Wenn Erinnerung sich der Erzählung entzieht: Körper, Raum und Ko-Präsenz in *Papuče Pantofi Power*

von Huiru Zhu

Noch bevor ich mich *Papuče Pantofi Power* zuwende, drängt sich mir eine Frage auf, die mich seit Langem begleitet – eine Frage, die sowohl aus meiner musikologischen Ausbildung als auch aus einer immer wiederkehrenden methodologischen Verunsicherung hervorgeht: Wie weit müssen wir gehen, und wie weit können wir überhaupt gehen, wenn wir versuchen, eine zeitgenössische musiktheatrale Arbeit zu definieren?

Seit meiner Kindheit habe ich eine strenge klassische Musikausbildung erhalten, die mich daran gewöhnt hat, zunächst Koordinaten festzulegen, bevor Verständnis einsetzt. Musikalischer Stil, Gattungszugehörigkeit und ästhetische Position bilden dabei häufig den Ausgangspunkt analytischer Zugänge. Gerade diese klaren Ordnungssysteme lassen Werke als etwas erscheinen, das verortet, diskutiert und schließlich verstanden werden kann. Im gegenwärtigen Musiktheater jedoch beginnen diese Koordinaten zunehmend ihre Stabilität zu verlieren. Stile durchdringen einander, Gattungen überlagern sich, und ästhetische Positionen entziehen sich einer eindeutigen Benennung. In dem Moment, in dem Unterscheidungen nicht mehr tragen, gerät auch das Verstehen selbst ins Wanken.

Gerade vor diesem Hintergrund wurde mir allmählich bewusst, dass die Frage vielleicht nicht darin liegt, was dieses Werk ist, sondern vielmehr darin, wie zeitgenössisches Musiktheater möglicherweise auf andere Weise operiert: nicht, indem es dem Publikum über Erzählung, Themen oder Bedeutungen begegnet, sondern indem es durch die Organisation von Körpern, Raum und Interaktionsstrukturen die Art und Weise neu konfiguriert, in der das Publikum im Aufführungsmoment anwesend ist.

Mit diesem noch nicht vollständig ausformulierten, aber beständig präsenten Bewusstsein betrat ich das Werk, das den Namen *Papuče Pantofi Power* trägt – ein Stück, das ausgerechnet nach „Hausschuhen“ benannt ist.

Der Titel selbst bedurfte kaum einer Erklärung, bereits beim Lesen erzeugte er in mir eine klare innere Erwartung: Hausschuhe sind kein neutrales Bild. Sie verweisen auf das Alltägliche, das Private und auf einen Zustand stillschweigend gewährter Zugehörigkeit. Für mich bedeutet das Vorhandensein eines Paares Hausschuhe, das eindeutig „zu diesem Zuhause“ gehört, eine Form der Identitätsbestätigung: Ich bin nicht länger Gast, sondern jemand, dem erlaubt ist, langsamer zu werden und die eigene Wachsamkeit abzulegen. Ähnlich verhält es sich mit dem Platz des Schlüssels, des Trinkglases oder der Zahnbürste. Diese scheinbar belanglosen Gegenstände formen durch ihren wiederholten Gebrauch jene Vorstellung von „Zuhause“, die wir mit Sicherheit, Benennbarkeit und der Fähigkeit verbinden, Emotionen und Erinnerungen zu tragen – einen Raum, der nicht nur bewohnt, sondern auch angeeignet ist.

Gerade vor dem Hintergrund dieser Vorannahmen erscheint der Beginn der Aufführung besonders bemerkenswert. Er wird weder durch Licht, Musik noch durch irgendein eindeutig theatrales Signal markiert. Stattdessen öffnet sich der Zugang zur Aufführung über eine nahezu alltägliche Anweisung:

„Bitte ziehen Sie zunächst Ihre Schuhe aus und schlüpfen Sie in die Hausschuhe.“

Diese Handlung rief jedoch keineswegs unmittelbar jenes Gefühl von Vertrautheit oder Entspannung hervor, das ich erwartet hatte. Im Gegenteil: Die Reaktion des Körpers stellte sich schneller ein als jede begriffliche Einordnung. Die Schritte verlangsamten sich, der Körperschwerpunkt geriet ins Schwanken, und das Gehen war nicht länger eine automatisch vollzogene Bewegung, sondern etwas, das fortwährender Anpassung bedurfte. Die Hausschuhe erwiesen sich nicht als Medium des Vertrauten, sondern als eine Störung der Wahrnehmung. In diesem Moment wurde mir zum ersten Mal die Existenz meiner Füße deutlich bewusst.

In diesem Moment dachte ich nicht unmittelbar an „Themen“ oder „Bedeutungen“.

Vielmehr wurde mir auf eine nur vage Weise bewusst, dass eine Form der Anwesenheit, die sonst keiner Aufmerksamkeit bedarf, gerade unterbrochen wurde. Das Theater hatte noch keinerlei Inhalte präsentiert – und begann dennoch bereits, in meinen körperlichen Zustand einzugreifen.

Nachdem ich in die Hausschuhe geschlüpft war und den Ausstellungsraum betrat, erwies sich der Raum als deutlich enger, als ich ihn erwartet hatte. Vitrinen, Puppen und provisorisch aufgestellte Sitzgelegenheiten zerschnitten den Raum in schmale Durchgänge, in denen sich die Menschen nur stockend fortbewegen konnten – immer wieder anhalten, sich seitlich drehen, den Kopf senken, um dann weiterzugehen. Das Aneinandervorbeigehen zwischen den Zuschauer:innen war nicht länger bloß eine Frage höflicher Distanz. Häufig kam man sich so nahe, dass Schultern, Stoffe der Kleidung, ja selbst der Atem für einen kurzen Moment einander streiften.

Ich hatte zunächst angenommen, ich würde ruhig an einem bestimmten Ort sitzen und „zusehen“. Doch sehr schnell wurde deutlich, dass dies kaum möglich war. Dieser Raum ließ weder einen stabilen Blickpunkt zu noch ein Vorankommen, das unbeeinflusst von anderen gewesen wäre. Das Zuschauen versagte hier als Haltung, an seine Stelle trat eine Form des erzwungenen Zusammenseins. So betrat ich weniger die Aufführung, als dass ich vielmehr in ein Beziehungsgeflecht hineingestellt wurde, das sich aus der räumlichen Struktur und den Körpern der anderen Anwesenden gemeinsam konstituierte.

Inmitten dieses Zustands des erzwungenen Zusammenseins wurden wir eingeladen, eine Karte zum Thema „Zuhause“ zu beschriften. Auf der Karte befand sich lediglich ein unvollständiger Satzanfang: „Ich ...“ Es gab kein Beispiel, keine Erklärung und keinerlei Hinweis darauf, was geschrieben werden sollte. Die Menschen schrieben im Stehen, an die

Wand gelehnt, hastig, im Gedränge des engen Raums. Kaum war der Satz zu Ende gebracht, wurden die Karten rasch eingesammelt – ohne Kommentar, ohne Reaktion.

Diese Intervention wirkte wie eine bewusst gesetzte Unterbrechung. „Zuhause“ wurde leicht ins Spiel gebracht, um im selben Moment wieder entzogen zu werden – ohne zu einer Geschichte ausgefaltet, ohne in seiner Referenz bestätigt zu werden. Die Erfahrung wurde im Augenblick ihres Aktiviertwerdens zugleich suspendiert und konnte sich nicht weiter in Richtung Bedeutung fortsetzen. Ausdruck diente hier nicht dem Zweck des Verstandenwerdens, sondern passierte die Körper der Anwesenden lediglich für einen kurzen Moment.

Unmittelbar danach traten die Performer:innen in die Menge und luden uns ein, gemeinsam aus den Getränken in unseren Händen zu trinken. In diesem Moment wurde mir zum ersten Mal deutlich bewusst: Der Mund war in dieses Geschehen einbezogen. Saugen, Schlucken, das Reiben des Flaschenrands an den Lippen – Geräusche, die im öffentlichen Raum gewöhnlich bewusst gedämpft werden, weil sie als zu intim gelten. Hier jedoch wurden sie nicht verdeckt. Stattdessen verbanden sie sich mit den Schritten, dem Reiben der Hausschuhe auf dem Boden und den Atemgeräuschen zu einem Klangfeld von solcher Nähe, dass es sich dem Ausweichen entzog.

Doch diese Form von Nähe wirkte nicht beruhigend, sondern machte jene körperlichen Geräusche, die sonst verborgen bleiben, umso unausweichlicher. Allmählich wurde mir bewusst, dass es hier nicht darum ging, den Erfahrungen anderer zuzuhören, sondern dass mein eigener Körper in einem gemeinsamen Geschehen zurückgelassen wurde. Der Körper fungierte dabei nicht länger lediglich als Medium der Wahrnehmung, sondern wurde unmittelbar in die Organisationslogik der Aufführung einbezogen – als eine ihrer grundlegenden Voraussetzung.

Im weiteren Verlauf der Aufführung sprachen die Performer:innen über Familien, Städte, Muttersprachen und Erfahrungen des Weggehens. Sie stammten aus unterschiedlichen sprachlichen und geografischen Kontexten, doch diese Inhalte wurden nicht zu Geschichten organisiert, denen man linear hätte folgen können. Sätze brachen ab, Orte wurden nur flüchtig gestreift, Gefühle tauchten kaum auf, um im nächsten Moment bereits von einer weiteren Handlung oder einem Klang unterbrochen zu werden. Ähnlich verhielt es sich mit den Videoeinspielungen: ein schlafender Hund, eine Hand, die Kaffee umrührt, Kühe auf einer Wiese, Landschaften, die vor dem Zugfenster vorbeiziehen. Zwischen den Bildern bestand weder ein kausaler Zusammenhang noch eine zeitliche Abfolge.

Mehrfach versuchte ich, diese Fragmente zu einem Zusammenhang zu fügen – doch jedes Mal scheiterte der Versuch. Zunächst nahm ich an, die entscheidenden Hinweise seien noch nicht vollständig erschienen oder die Erzählung werde bewusst hinausgezögert. Vielleicht, so dachte ich, würde sich mit fortschreitender Dauer schließlich eine Bedeutung einstellen. Mit dem weiteren Verlauf der Aufführung jedoch blieb diese Erwartung unerfüllt. Allmählich wurde mir bewusst, dass das Problem nicht in einer möglichen Komplexität der Erzählung lag, sondern darin, dass die Erzählung selbst als Mechanismus des Verstehens hier außer Kraft

gesetzt war. Die Fragmente zu Familie, Stadt, Muttersprache und Weggehen wurden weder zu einem verfolgbaren Pfad organisiert noch auf ein eindeutig bestimmtes Ziel hin ausgerichtet. Die nachvollziehbaren Bezüge zwischen Sprache, Bild und Handlung wurden fortwährend unterbrochen, sodass sich die Erfahrung nicht erneut zu einer kohärenten Zeitlinie oder Bedeutungsstruktur zusammenschließen konnte. Die Arbeit suchte die Begegnung mit dem Publikum nicht über das Erzählen. Im Gegenteil: Sie unterbrach fortlaufend die Möglichkeit des Erzählens – und entzog dem Verstehen selbst die Bedingungen seines Weiterfunktionierens.

Im Anschluss rückten die Geräusche der Hausschuhe in den Vordergrund. Sie wurden geworfen, fielen zu Boden, rollten weiter, prallten auf unterschiedliche Materialien und erzeugten kurze, prägnante Klänge. Gleichzeitig wurde auch das Publikum zum Klingen aufgefordert: Unter Anleitung versuchten wir, eine dreistimmige Tonleiter zu singen. Die Stimmen tasteten sich aneinander heran, gerieten gegeneinander in Verschiebung, fanden für einen Moment zusammen – nur um gleich darauf wieder auseinanderzufallen.

Gerade in diesen fortwährenden Verschiebungen der Positionen begann ich zu erkennen, dass sich auf der Bühne nicht bloß ein Zusammenspiel von Klängen entfaltete, sondern ein Zustand, in dem die eigene Position immer wieder im Verhältnis zu den anderen neu bestimmt werden musste. Dieses fortgesetzte Annähern, Abweichen und erneute Annähern erzählte die Ungewissheit von „Zuhause“ nicht symbolisch. Vielmehr reproduzierte es auf struktureller Ebene eine Form von Anwesenheit, die dauerhaft unabgeschlossen blieb.

Gerade in diesem Moment wurde mir plötzlich bewusst, dass mir dieser Zustand deshalb so vertraut erschien, nicht weil die Arbeit ein bestimmtes Erinnerungsinhalt berührte, sondern weil sie sich in ihrer Struktur in hohem Maße mit meinen eigenen Lebenserfahrungen deckte. Als jemand, der seit vielen Jahren selbstständig im Ausland lebt, fällt es mir bis heute schwer, auf die Frage zu antworten, wo mein Zuhause ist. Berlin bietet mir Ordnung und Autonomie: Ich kann meinen Alltag strukturieren, stabile Routinen etablieren und in dieser Form von Selbstständigkeit sogar ein Gefühl von Sicherheit entwickeln. Doch diese Stabilität bedeutet kein Ankommen. Immer wieder bin ich gezwungen, meine Position innerhalb sprachlicher, sozialer und kultureller Differenzen neu auszurichten. Gerade in diesem fortwährenden Zustand des „Noch-nicht-Angekommenseins“ konnte ich die Logik der sich ständig verschiebenden Positionen auf der Bühne wiedererkennen – nicht als einmalige Bewegung, sondern als eine Form von Existenz, die sich kontinuierlich vollzieht.

Im Epilog erhielten wir erneut eine Karte zum Thema „Zuhause“. Diesmal stammte sie jedoch nicht von uns selbst, sondern von einer unbekannt Person, die gemeinsam mit uns an dieser Aufführung teilgenommen hatte. Der Satz, der mit „Ich ...“ begann, lag in meiner Hand – und gehörte doch nicht mehr einem eindeutig identifizierbaren Subjekt. Er konnte ebenso auf die Person verweisen, die ihn geschrieben hatte, wie er in diesem Moment vorübergehend derjenigen anvertraut war, die ihn las. „Zuhause“ erschien hier nicht länger als eine persönliche Erzählung, die sich rückverfolgen ließe. Vielmehr wurde es zu einer instabilen Zuschreibung und einer Form der Weitergabe, die zwischen den Anwesenden

zirkulierte – als etwas, das sich nur im Dazwischen, im Verhältnis zu den anderen, momenthaft konstituierte.

Erst als ich meine Schuhe wieder anzog und das Museum verließ, wurde mir allmählich bewusst, dass diese Arbeit nicht versucht hatte, mich zu einem konkreten Herkunftsort zurückzuführen, noch für irgendjemandes Erinnerung einen geschlossenen, erzählbaren Weg zu entwerfen. Was sie stattdessen leistete, war nicht die Repräsentation von Erinnerung, sondern eine Verschiebung der Bedingungen, unter denen Erinnerung überhaupt erscheinen kann.

Den Körper vorzuschicken, die Erzählung als Mechanismus des Verstehens vorübergehend außer Kraft zu setzen und Beziehung, Distanz sowie Ko-Präsenz selbst als Bedingungen der Erfahrung zu etablieren – diese operative Logik durchzieht *Papuče Pantofi Power* in allen Phasen und prägt die Funktionsweise der Arbeit auf konkrete Weise. Die Aufführung führt das Publikum weder zu einer eindeutig bestätigbaren Bedeutung hin noch stellt sie einen interpretierbaren Pfad bereit, dem sich folgen ließe. Stattdessen hält sie die Zuschauer:innen durch die fortwährende Justierung von Körpern, Raum und Interaktionsstrukturen in einem Zustand beständiger Rückbindung an die eigene Position, Wahrnehmung und die Anwesenheit der anderen.

In dem Moment, in dem dieser Prozess wirksam wird, verliert der anfängliche Impuls, das Werk über Begriffe und Definitionen verstehen zu wollen, seine Notwendigkeit. Musiktheater erscheint hier nicht länger als ein Objekt, dessen Bedeutung zu entschlüsseln wäre, sondern als eine Anordnung, in der Erfahrung selbst zwischen Körpern und Raum hervorgebracht und situativ verankert wird. Gerade auf dieser Ebene eröffnet die Arbeit eine mögliche Perspektive für die Analyse zeitgenössischen Musiktheaters: den Fokus von Bedeutung und Erzählung auf die Bedingungen der Anwesenheit selbst zu verschieben.