

A Bloody Mess! Monströse De-Montagen

Die Ordnung und das Monströse

Vor der Aufführung von *Blood Show*¹ erhält man im Foyer einen transparenten Regenponcho verbunden mit dem Hinweis, die erste Reihe könne Spritzer der 75 Liter Kunstblut abbekommen, die im Laufe des Abends zum Einsatz kämen. Die nach *Monster Show* zweite Inszenierung aus Ocean Stefans *Extinction*-Trilogie aus dem Jahr 2024 beginnt mit der Warnung vor einer Grenzüberschreitung, einer Verunreinigung und drohenden Unordnung. Noch vor dem Betreten des Aufführungsraumes wird die Ordnung beziehungsweise vielmehr eine zu erwartende Unordnung inszeniert. Was sich hier bereits während des Einlasses ankündigt, entfaltet sich über den Verlauf der Aufführung konsequent weiter: Der zu Beginn noch schneeweiße Teppich, der die Bühnenfläche markiert, ebenso wie die drei weiß gekleideten Performenden werden nach und nach zu einem »bloody mess«. Im Zuge dessen verschwimmen die zunächst klaren Grenzen zwischen den arenaartig um den Teppich angeordneten Publikumsplätzen, den Performenden und den zahlreichen Eimern, Bechern und Schwämmen voll Kunstblut zusehends. Die dramaturgischen, szenografischen und choreografischen Ordnungen in *Blood Show* zeigen sich, indem sie gebrochen werden, und verweisen so auf die normative Ordnung, die durch diesen Bruch gestört wird. Ich möchte im Folgenden darüber hinaus argumentieren, dass sie auf eine monströse Weise de-montiert werden.

Die Idee von Ordnung und das Monströse sind untrennbar miteinander verbunden: ohne Ordnung keine Monstrosität. Ohne das Konzept

1 *Blood Show*, Premiere am 12.11.2024 im Chapter Arts Center Cardiff, von und mit Ocean Stefan, Craig Hambling, Tim Bromage, gesichtet am 27. Juni 2025 beim Festival Theaterformen in Hannover. Der Besuch der Aufführung und das Nachgespräch mit Ocean Stefan ist im Rahmen eines Festival-Campus mit einer Studierendengruppe verschiedener Hochschulen erfolgt.

einer binären und normativen Differenz zwischen Ordnung und Unordnung gibt es keine monströsen Phänomene. Monströse Phänomene fordern Ordnungen heraus, durchbrechen sie, bedrohen sie und stellen sie infrage. Das Monströse zeigt nie nur sich selbst, sondern verweist immer auch auf die Ordnung, die es stört: Es »entzieht sich der (sprachlichen) Ordnung und verweist gerade dadurch auf jene zurück«,² schreibt Thessa Theisen in ihrem Artikel »Monster. Das Monströse als Denkfigur in künstlerischen Schaffensprozessen«. Insofern kann das Monströse als eine Analysekategorie zur Erforschung von Ordnungen und deren Wirkungsweisen genutzt werden, wie auch Annina Klappert postuliert: »Das Monster ist [...] eine Form der Wissensgenerierung, ein Zugewinn an Wissen über die Rahmen, durch die Wahrnehmungen gesteuert werden.«³ Überträgt man diese These auf das Theater, dann lässt sich über das Monströse ein Zugewinn an Wissen über inszenatorische und damit auch dramaturgische Rahmungen und Ordnungen generieren. Das Monströse lässt sich als eine Praxis zur Offenlegung und Kritik von Ordnungen und Gesetzen beschreiben und damit kann der Begriff, gerade weil er immer eine Anomalie markiert, als Instrument zur Untersuchung von dramaturgischen De-Montage-Strukturen dienen. Denn das »Monströse« beleuchtet das Dazwischen.

Die De-Montage und das Monströse

Innerhalb der Arbeit am Theater geht es häufig darum, bestehende, angebotene oder gängige Ordnungen auf die Probe zu stellen und gegebenenfalls zu de-montieren. Oft geht es dabei nicht zuletzt auch darum, Ordnungen zu de-montieren, die vorgeben, was Theater ist, sein sollte oder wie sich Rezipierende (gefälligst) darin zurechtzufinden haben. Den Begriff »De-Montage« entwickle ich in *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation* zur Beschreibung und Analyse zeitge-

2 Tessa Theisen: »Monster. Das Monströse als Denkfigur in künstlerischen Schaffensprozessen«, *thewis* 5 (2014): S. 94–101, hier S. 96, <https://www.thewis.de/article/view/63> [26.11.2025].

3 Annina Klappert: »Monster Machen«, in: *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, hg. von Achim Geisenhanslüke, Georg Mein. Bielefeld: transcript, 2009, S. 124–164, hier S. 162.

nössischer dramaturgischer Verfahren und Strukturen.⁴ Auf Basis von Georges Didi-Hubermans theoretischen Überlegungen zu Verfremdung, Demontage und Montage, wie er sie in *Wenn die Bilder Position beziehen* entwirft, begreife ich De-Montage als ein »Demonstrieren durch Demontieren«⁵ und damit als ein Ausstellen von Strukturen, um sie der Kritik (im Sinne eines Trennens und Unterscheidens) preiszugeben.⁶ Auf diese Weise wird der Rahmen in den Fokus gerückt und zugleich der Blick auf das Gerahmte verrückt: Das »Aufzeigen durch Auflösen der Zusammenhänge«⁷ stellt Differenzen aus. Das Verfahren der De-Montage schafft also Raum für eine produktive Dissoziation von scheinbar natürlich (und historisch) entstandenen Ordnungen. Das Aufrufen, Verschieben, Auseinandernehmen und Neu-Zusammensetzen von Ordnungen kann mittels des Begriffs der ›De-Montage‹ beschreibbar gemacht werden. Dabei betont die Schreibweise ›De-Montage‹, dass es keine Montagearbeit ohne Demontage geben kann. Beispiele aus dem Gegenwartstheater verweisen auf eine Fokusverschiebung hin zur Demontage und damit auf eine künstlerische Betonung des Demontierens innerhalb montierter dramaturgischer Strukturen, die der Trennstrich in ›De-Montage‹ markiert.⁸

- 4 Ekaterina Trachsel: *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation*. Hildesheim u. a.: Olms, 2023.
- 5 Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*. München: Fink, 2011, S. 83. Didi-Huberman begreift die von ihm beschriebene Form der Montage, die das Demontieren betont und immer auch Verfremdung ist, als eine sich nicht auflösende Dialektik aus zwei Bewegungen: »Einerseits zeigt sie [montre], um zu demonstrieren; andererseits zeigt sie, um zu demontieren.« Ebd., S. 81.
- 6 Das griechische Wort für ›kritisieren‹, *krínein* (κρίνειν), kann mit »unterscheiden« oder »trennen« übersetzt werden. Tore Vagn Lid: »Institution – Apparat – Dispositive: Searching for a Reflexive Dramaturgy«, *Forum Modernes Theater* 29/1–2 (2014): S. 20–27, hier S. 23. Siehe außerdem: Miriam Drewes: »Produktion als Kritik«, in: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, hg. von Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund. Bielefeld: transcript 2018, S. 543–552, hier S. 543. Der kritische Effekt ist also auch etymologisch ein Effekt, der eine Trennung, eine Unterscheidung schafft. Getrennt wird »unsere gewohnte Wahrnehmung der Zusammenhänge«, um so zu einem anderen, neuen Wahrnehmen zu gelangen.
- 7 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 83.
- 8 Trachsel: *De-Montage im zeitgenössischen Theater*.

Monströses *zeigt sich* und *zeigt* zugleich die Ordnung *auf*, die es stört – es ist also in erster Linie ein Differenzphänomen. Der Literaturwissenschaftler Rolf Parr fasst das Monströse anhand dreier grober Kategorien zusammen, die durch die Historie hinweg unterschiedliche Gewichtung erfahren haben:

Monstrosität liegt [...] dann vor, wenn wir es mit einem ästhetisch anschlussfähigen Differenzphänomen zu tun haben, das einen Norm- bzw. Normalitätsverstoß konstituiert, hyperbelhafte Elemente wie das der »Unersättlichkeit« aufweist und einen Zwittercharakter hat, wobei das Monströse insgesamt bedrohlich wirkt.⁹

Dieses Verständnis des Monströsen als Differenzphänomen ist für meine Untersuchung zentral. Dabei kann der Verstoß gegen (normative) Ordnungen, der konstituierend ist für das Entstehen des Differenzphänomens, durch Übertreibung oder durch Zusammengesetztheit hervorgebracht werden. Beide von Parr genannten Parameter sind auch mit Blick auf De-Montage als Verfahren anschlussfähig: So betonen De-Montagen immer ihre Zusammengesetztheit und das Mittel der Übertreibung (ob bezogen auf die Menge an Verweisen, die Geschwindigkeit der Abfolge von Montageteilen, die Disparatheit des Materials usw.). Diese Übertreibung befördert das Offenlegen eben dieser zusammengesetzten Struktur, indem durch das Hyperbelhafte der Blick für das Ungereimte oder Unordentliche geschärft wird.

In der folgenden Analyse von *Blood Show* wird es mir also um eine Inszenierung von Ordnungen gehen, bei der das Ausstellen der De-Montage von Ordnungen ein zentrales Anliegen darstellt. Das Etablieren von Rahmungen und Regelsystemen im Theater ist immer auch das Etablieren einer Ordnung der Wahrnehmung für die Rezipierenden – verbunden mit gewissen Erwartungshaltungen. Und jede Ordnung bringt die Potenz mit sich, durch das Stören eben dieser Ordnung Momente der Erkenntnis durch Befremdung zu erzeugen. Didi-Huberman stellt die Begriffe Demontage und Verfremdung in direkten Bezug zueinander:

9 Rolf Parr: »Monströse Körper und Schwellenfiguren als Faszinations- und Narrationstypen ästhetischen Differenzgewinns«, in: *Monströse Ordnungen*, hg. von Geisenhanslüke, Mein, S. 19–42, hier S. 19 (Fußnote 1).

Verfremden heißt: Demonstrieren durch Demontieren beziehungsweise *Aufzeigen durch Auflösen* der Zusammenhänge dessen, was zusammen gezeigt und in seinen Differenzen nebeneinandergestellt wird. Es gibt also keine Verfremdung ohne eine Arbeit der Montage, die eine Dialektik aus Demontieren und Ummontieren, aus der Dekomposition und der Rekomposition von allem ist. Diese Erkenntnis durch Montage wird aber zugleich auch eine *Erkenntnis durch Befremdung* sein.¹⁰

Es geht Didi-Huberman hier also um die Erzeugung eines Differenzphänomens und nicht um Repräsentation – darum, die gezeigten de-montierten Teile als Differenzen zu de-monstrieren. Auch Susanne Foellmer begreift das »*De-Monstrieren* als Gegenbewegung zum Repräsentieren.«¹¹ Indem sich zahlreiche zeitgenössische Choreograf*innen gegen Repräsentation auf der Bühne wenden, könne »ihre Praxis mithin als eine monströse bezeichnet werden.«¹² An dieser Stelle ist die Gleichzeitigkeit von Vorgängen hervorzuheben, die auch für das Monströse konstituierend ist. Die parallele Bewegung von Dekomposition und Rekomposition spiegelt sich im Monströsen als Phänomen, das sich nur im Kontrast zur normativen Ordnung zeigt und sich dem Literaturwissenschaftler Georg Mein zufolge durch seinen »Status des *Zwischens*, des *Übergangs*« auszeichnet: Monströses sei »zwischen den Ordnungen situiert«; seine »anomalische Devianz leitet sich gerade aus dem prekären Status des *Zwischens*, des *Übergangs* her, durch den es *zugleich* an beiden Ordnungen partizipiert und so die jeweils andere überschreitet.«¹³

Das Monströse schafft Raum für ein Denken des Dazwischen – zwischen dem Bekannten und dem Fremden, zwischen dem Ungebrochenen und dem Gebrochenen. Es eröffnet einen kritischen Blick auf die Ordnung, innerhalb derer es auftaucht, und lenkt den Fokus auf das

10 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 83.

11 Susanne Foellmer: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 106. Foellmer selbst bezieht sich in der Passage, aus der hier zitiert wird, auf David Williams: *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature* (1996).

12 Ebd., S. 106.

13 Georg Mein: »Monströse Instituierung«, in: *Monströse Ordnungen*, hg. von Geisenhanslüke, Mein, S. 165–182, hier S. 165.

Ungereimte: »Die Definition des Lateinischen *monstrum* birgt denn auch die Doppelbedeutung von Zeigen, Zeichen und Ungeheuerlichem, von ›ungereimte[n] Vorstellung[e]n‹.«¹⁴ Die De-Montagen, die im Folgenden als monströse Praxis theoretisiert werden sollen, bringen – um erneut mit Didi-Huberman zu sprechen – Ordnungen, Strukturen und Regeln in »Disposition«:

Dadurch zeigt sich, dass jede Disposition ein Zusammenprall von Heterogenitäten ist. Ebendies heißt Montage: Man zeigt nur, um zu zergliedern, man disponiert nur, um zunächst in »Disposition« zu bringen. Man montiert nur, um die Klüfte zu zeigen [*montrer*], die zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.¹⁵

Auf diese Weise werden die Rezipierenden selbst zum De-Montieren animiert und die De-Montagen dienen damit nicht zuletzt als ein Mittel zur Kritik der impliziten oder expliziten Normen innerhalb einer Ordnung. Diese Form der De-Montage ist ein dramaturgisches Verfahren, das die eigenen Sehgewohnheiten und Normvorstellungen auf spezifische Weise herausfordert. Es zielt darauf, klare Ein- und Zuordnungen zu suspendieren und betont dabei den liminalen Zustand des Dazwischen.

Dass beim Einlass von *Blood Show* Regenponchos verteilt werden, macht die Grenze zwischen Auditorium und Bühne augenscheinlich, gerade indem die Gefahr ihrer Überschreitung markiert wird. Folgen wir also Klapperts These, wonach das Monströse als Differenzphänomen Wissen über die Setzung von Rahmen hervorbringt,¹⁶ dann ist auch diese Setzung – das Verteilen der Regenponchos – in den Blick zu nehmen: Noch vor dem Betreten des Aufführungsraumes muss ich mich damit auseinandersetzen, ob ich mich in die erste Reihe setzen und damit verbunden das Risiko eingehen will, Kunstblut abzubekommen. Ich muss mich fragen, ob ich mit Grenzüberschreitungen mindestens seitens des Kunstblutes d'accord wäre, und positioniere mich entsprechend deutlich bewusster als üblich im Publikum.

14 Foellmer: *Am Rand der Körper*, S. 106.

15 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 101.

16 Klappert: »Monster Machen«, S. 162.

Das Publikum von *Blood Show* ist arenaartig um den schneeweißen und ostentativ sauberen Spannteppich angeordnet, der die recht kleine Bühnenfläche markiert. In der Mitte steht eine Plastikpflanze und am Rand der Bühne eine große Thermoskanne auf einem kleinen weißen Tischchen. Auf einem ebenfalls weißen Sessel liegt Ocean Stefan (Abb. 1).

Bis auf einen perfekt weißen, kurzärmeligen Overall ist Stefans Körper komplett mit Blut beschmiert. Haare und Haut – ja auch die Fußsohlen – sind vollständig mit dunkelrotem, im Bühnenlicht samtig schimmernden Kunstblut überzogen. Wie hat Stefan es in dieses Kostüm und in den Stuhl geschafft, ohne Flecken auf dem weißen Teppich oder Stoff zu hinterlassen?! Ich denke an die im Beschreibungstext auf der Website angekündigten 75 Liter, die da noch kommen werden. Mein dünner und recht kurz geratener Regenponcho fühlt sich nicht so richtig nach dem optimalen Schutz dagegen an: Wohin zum Beispiel mit den Schuhen? Und mein Gesicht ist durch den Poncho auch nicht geschützt ... Während nach und nach das Publikum Platz nimmt, entsteht ein erwartungsvolles Tuscheln und Kichern unter den Zuschauenden. Es werden verschiedene Strategien beraten, wohin man Schuhe und Taschen am besten stellen, und diskutiert, ob man wirklich in der ersten Reihe bleiben sollte. Sorgenvoll werden die Blicke auf die Grenze zwischen dem roten Spannteppich, der unter den Stühlen der Zuschauenden verlegt ist, und dem perfekt weißen gerichtet, auf dem demnächst wohl eimerweise Kunstblut vergossen werden wird. Beobachtet wird man dabei von einem weißen Gespenst (Tim Bromage) und einem weiß geschminkten, ebenfalls einen weißen Overall tragenden Performenden: Craig Hambling steht gegenüber der Eingangstür, durch die das Publikum den Aufführungssaal betritt und blickt die Eintretenden stoisch an. Hamblings Gesicht sieht aus, als hätte er etwas fahrig die Grundierung für Clownsschminke aufgetragen. Auch die Arme und nackten Füße sind etwas unregelmäßig mit dieser weißen Schminke bedeckt. Bromage wiederum erkennt man unter seinem Kostüm nicht: Mehrere Lagen schneeweißer Laken, in die lediglich für die Augen Löcher hineingeschnitten sind, bedecken diese stets leicht auf- und abwippende Gestalt, die sich komplett geräuschlos über den Teppich bewegt. Obschon Hambling und Stefan keine Laken über dem Gesicht tragen, kann ich auch sie nicht gut erkennen: Die weiße und rote Farbe verdeckt ihre jeweiligen Gesichtszüge und im Falle von Stefan habe ich keine Chance,



Abb. 1: Szenenfoto aus *Blood Show* von Ocean Stefan, Craig Hambling und Tim Bromage

zu erkennen, welche Haarfarbe sich unter dem dickflüssigen Kunstblut verbirgt.

Diese drei Figuren vollführen im Verlauf der etwa 60-minütigen Performance choreografische Abläufe, die in Kombination mit den 75 Litern Kunstblut zu einer kompletten Umordnung und radikalen optischen Veränderung der minimalistischen Szenografie führen. Zentrales Element der Performance sind streng choreografierte Bühnenkämpfe, die Hambling und Stefan ausführen: Eine über die erste Zeit nahezu exakt gleichbleibende und sich erst im späteren Verlauf immer mehr verändernde und weiterentwickelnde Choreografie zwischen den beiden wird so inszeniert, dass jeweils nur für eine der vier Tribünenseiten der Kampf realistisch wirkt – die Schläge zu treffen scheinen und entsprechend brutal aussehen. Für die anderen drei Seiten ist dagegen völlig klar, wie riesig die tatsächlichen Abstände zwischen den Kämpfenden bei ihren Schlägen und Tritten sind. Die Kampfchoreografie wird zunächst von Stefan allein in einem markierenden Durchlauf vorgestellt; mit langsamen, konzentrierten Bewegungen führt Stefan alle Posen aus. Erst nach diesem vorbereitenden Durchgang tritt Hambling hinzu. Nun wird die Choreografie mehrmals wiederholt, wobei sie jeweils um 90 Grad gedreht ausgeführt wird, sodass jede Tribünenseite einmal die-

jenige Perspektive einnimmt, aus der der Kampf realistisch erscheint. Zwischen jeder Wiederholung betritt das Gespenst Bromage, das sich während des Kampfs auf dem roten Teppichbereich in der Ecke des Aufführungsraumes aufhält, den weißen Bereich und schwebt einmal auf- und abwippend über die Fläche. Wie in einer Art *reset*-Modus schminken sich jeweils nach diesem Gang des Gespensts die beiden anderen Performenden. Hambling bekommt im Kampf stets Blut von Stefan ab und schminkt sich entsprechend wieder weiß. Da das Kunstblut von Stefan auf den Boden und auf Hambling abfährt, muss auch dies wieder neu aufgetragen werden: Bei der Thermoskanne, die sich als Kunstblutdepot entpuppt, steht ein Becher bereit, aus dem Stefan das dickflüssige, dunkelrote Kunstblut auf Haut und Haare schmiert.

Ich fühle mich angesichts dieser ruhigen Sorgfalt und dieses gezielten Spiels mit Perspektive bislang noch ganz sicher in meinem Regenponcho. Nach den ersten Wiederholungen wird der Kampf jedoch immer stärker durch Kunstblut unterstützt, wird komplexer und vor allem unübersichtlicher. Die Perspektivenveränderungen auf die Kampfchoreografie erfolgen nun sehr viel häufiger, sodass ich mal erschreckt werde durch die scheinbare Intensität eines Schlages oder Tritts und kurz darauf wieder über die entsetzten Gesichter der Zuschauenden gegenüber schmunzle, wenn ich gerade die Perspektive einnehme, in der die Sicherheitsabstände ganz deutlich zu sehen sind. Mir ist absolut klar, dass der Kampf, wenn er auch komplexer wird, weiterhin äußerst präzise choreografiert und ausgeführt ist. Unordentlich ist an dieser Kampfchoreografie nichts! Und doch verändern die Handlungen der Performenden die Szenografie nach und nach so, dass sie unordentlicher und unordentlicher wirkt: Die Bühne wird langsam, aber sicher zu einem »bloody mess«. Wie schon die Thermoskanne entpuppen sich auch die wenigen weiteren auf der Bühne angeordneten Objekte – das Innenleben des weißen Sessels oder der Blumentopf der Plastikpflanze – als Kunstblutreserven, die nach und nach zum Einsatz kommen, bis der weiße Teppich durch und durch mit Kunstblut getränkt ist und es nur so in alle Richtungen spritzt während der Kämpfe. Sobald alles Kunstblut aus diesen zu Beginn gut kaschierten Reserven vergossen ist, überschreitet Stefan plötzlich die Grenze zwischen dem (einst) weißen und roten Teppich und holt aus dem Off schwarze Eimer, aus denen nun die weiteren vielen Liter fließen.

Spätestens jetzt ist klar: Wir Zuschauenden gehen hier nicht ohne Kunstblutspitzer raus und die Regenponchos bieten dagegen nur be-

dingt Schutz. Haare und Gesicht werden getroffen. Längst bin ich aber eingeschworen auf dieses seltsame Ritual, dem ich hier beiwohne, und fasziniert von dem Vorgang, in dessen Verlauf das, was üblicherweise *in* Körpern verborgen ist, diese Körper zunehmend von *außen* bedeckt. Die Grenzen zwischen dem kunstblutgetränkten Bühnenboden und den beiden kämpfenden Performenden verschwimmen dabei zusehends. Das Kunstblut wird zu einer Art Hülle oder Überzug, der die Performenden und die Szenografie gleichermaßen umgibt – und damit auch bis zu einem gewissen Grad verbirgt.¹⁷ Ich denke über mein Blut nach – wie wenig ich davon habe im Vergleich zu diesen Eimern von Kunstblut auf der Bühne – und darüber, dass bei Körpern, die »in Ordnung sind«, das Blut im Inneren verborgen zu sein hat. Ich schmunzle darüber, dass in *Blood Show* das Kunstblut in Blumentopf, Sessel und Thermoskanne verborgen ist, und frage mich, zu was für einem »Körper« diese Bühne im Verlauf des Abends wird.¹⁸ Auf jeden Fall hat die Unordnung – das »bloody mess« – die Szenografie und die Performenden verwandelt: Ich weiß zum Ende nicht mehr genau, was ich da für eine Szenerie vor mir habe, wie diese zu benennen oder womit sie am ehesten zu assoziieren wäre. Viel zu sehr wurde ich hineingezogen in diese durch extrem ordentlich choreografierte Vorgänge erzeugte Unordnung – ja

17 Stefan spricht im Nachgespräch mit unserer Studierendengruppe darüber, dass ein Forschungsinteresse im Rahmen der *Extinction*-Trilogie das Verbergen von Körpern ist und dass bereits länger eine Faszination für Kunstblut im eigenen Kunstschaffen herrschte: dafür, das Innen nach Außen zu bringen. Stefan erwähnt auch, dass die Motivation dazu u. a. durch die eigene Erfahrung einer Transition erwachsen ist. Darauf geht auch der Ankündigungstext zur Inszenierung ein: »Dieser zyklische Kraftakt aus Ausdauer und Präzision ist eine euphorische trans Feier der Zerstörung – auch unserer selbst – um etwas Neues zu schaffen.« »Blood Show«, <https://www.theaterformen.de/programm-2025/blood-show> [26.11.2025]. Weiterhin formuliert Stefan im Gespräch, dass es durchaus eine Absicht der Inszenierung ist, die Unordnung zu feiern (»celebrating the mess«). Das Gespräch am 28. Juni 2025 wurde im Rahmen eines Festival-Campus-Programms geführt. Ich referiere hier auf meine eigenen Erinnerungen an das Gespräch und auf meine Notizen.

18 Im Nachgespräch mit Stefan gehen wir auch auf diesen Aspekt ein und Stefan bestätigt, dass der zentrale Körper dieser Inszenierung im Grunde die Szenografie selbst sei und dass dieser Körper zu bluten beginne (»the set is bleeding«). Dies deckt sich mit vielen Beschreibungen von Studierenden und auch meiner eigenen Wahrnehmung der Inszenierung.



Abb.2: Szenenfoto aus *Blood Show* von Ocean Stefan, Craig Hambling und Tim Bromage

wortwörtlich kontaminiert mit dieser Feier von Kunstblut –, um hier noch einen Überblick zu haben oder haben zu wollen.

Sehen statt Wiedererkennen

Das zeitweilige Ausbleiben einer klar benennbaren Kategorie, in die das Gezeigte einzuordnen ist, zeichnet die Rezeptionsästhetik von De-Montagen im Sinne einer monströsen Praxis aus. Ein solches temporäres und unerwartetes Suspendieren von Ordnung beschreiben Achim Geisenhanslüke, Rasmus Overthun und Georg Mein denn auch in ihrer Einführung zum interdisziplinären Sammelband *Monströse Ordnungen*.¹⁹ Sie zitieren dazu Michel Foucault, der in seiner Einführung zu *Die Ordnung der Dinge* wiederum Jorge Luis Borges zitiert,

19 Achim Geisenhanslüke, Georg Mein, Rasmus Overthun: »Einführung«, in: *Monströse Ordnungen*, hg. von Geisenhanslüke, Mein, S. 9–15.

welcher sich seinerseits auf eine »gewisse chinesische Enzyklopädie«²⁰ bezieht:

- a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.²¹

Die Monstrosität dieser Aufzählung besteht laut Foucault darin, dass »der gemeinsame Raum des Zusammentreffens darin selbst zerstört wird. Was unmöglich ist, ist nicht die Nachbarschaft der Dinge, sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinandertreten könnten.«²² Der Rahmen dieser Aufzählung von Borges liegt im Aufzählen selbst: Die alphabetisch geordnete Reihung, die als eine Enzyklopädie benannt wird, ist der Raum, in dem die Dinge nebeneinander treten sollen (und der gleichsam durch dieses Nebeneinander zerstört wird). Der deutlich ausgestellte Rahmen schafft diesen Raum erst und ist etwas, das für die Rezipierenden als Sichtweise gesetzt wird, *bevor* die einzelnen Montageteile (im Falle von Borges' Text die Tierbeschreibungen) wahrgenommen werden. Nur indem ein Rahmen postuliert wird, kann dieser Raum, wie Foucault beschreibt, nachher zerstört werden.²³ Und nur durch die vorgängige klare Setzung eines Rahmens ist es möglich, dass

20 Diese »gewisse chinesische Enzyklopädie« ist eine Schöpfung von Borges selbst. Foucault bezieht sich auf: Jorge Luis Borges: »Die analytische Sprache John Wilkins'«, in: *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*. München: Hanser 1966, S. 209–214, S. 212. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 2015 [1974], S. 17.

21 Borges: »Die analytische Sprache John Wilkins'«, S. 212.

22 Michel Foucault: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*. Berlin: Suhrkamp, 2016 [2007], S. 19.

23 Hier sei erneut auf Annina Klappert verwiesen: »Das Monster ist eine Figur, die Wissen über die Setzung von Rahmen generiert und ist damit Teil einer Theorie der Rahmung. In Bezug auf die Perspektivität ist daher immer der Beobachterstandpunkt zu beschreiben, von dem aus etwas als monstros erscheint oder nicht, d.h. also, es ist zu beschreiben, welche Sichtweise der Rahmen eröffnet.« Klappert: »Monster Machen«, S. 162.

etwas als monströs und den Rahmen sprengend gesehen wird – sich das Differenzphänomen entfalten kann.

Ausgehend von dieser Beschreibung einer monströsen Aufzählung lässt sich zu *Blood Show* herausstellen, dass eben gerade der weiße Raum die Bedingung dafür ist, dass sich ein »bloody mess« darin entfalten kann. Die rigide und geradezu penible Anordnung aller Dinge und Körper und die ausgestellte Sauberkeit der Szenerie zu Beginn machen eine monströse De-Montage überhaupt erst möglich. Das Herausholen des Kunstblutes aus dem weißen Sessel, das Auseinandernehmen der Topfpflanze, um an die Kunstblutreserve im Topf zu gelangen, und das Verwischen und Überschreiten der Grenze zwischen weißem und rotem Teppichboden kann gut mit dem Begriff der »De-Montage« gefasst werden: Es wird hier mittels eines Auseinander-Nehmens und Um-Ordners überhaupt erst ausgestellt, wie die Dinge zusammengesetzt waren. Die Demontage betont die Montage und es wird die Gleichzeitigkeit der Vorgänge betont: die De-Montage. Wie am Beispiel von *Blood Show* deutlich wird, kann De-Montage zu einer monströsen Praxis werden. Im Anschluss an die Überlegungen von Mein, Overtun und Geisenhanslücke zur »gewissen chinesischen Enzyklopädie« ließe sich sagen, dass De-Montage als monströse Praxis den gesetzten Rahmen gezielt ausstellt und damit den Raum selbst infrage stellt, in dem ein Nebeneinander unterschiedlicher De-Montage-Teile stattfindet. Was bei *Blood Show* über den Verlauf des Abends monströs wird, ist das weiße, das unbefleckte und ausgesprochen ordentliche Anfangssetting – und nicht etwa das Vergießen von Kunstblut. Es ist nicht der »Splatter-Effekt«, der hier monströs erscheint, sondern die extreme, weiße Ordnung zu Beginn des Abends.

In seinen Überlegungen zur chinesischen Enzyklopädie beschreibt Foucault das Lachen, das die oben zitierte monströse Aufzählung von Borges bei ihm auslöst. Er beschreibt es als ein Lachen, das einem Gefühl des Unbehagens geschuldet sei.²⁴ Das Lachen erscheint hier als ein liminaler Zustand, der durch das Suspendieren von gewohnter Ordnung erzeugt wird. Denn gerade ein Lachen aus Unbehagen kann gemeinhin als eine menschliche Äußerung gewertet werden, die in Momenten der Unsicherheit bezüglich des Rahmens einer Situation entsteht und einen Zustand des Dazwischen markiert: den liminalen Zustand des Befremdens, wenn Bekanntes unerwartet fremd erscheint. Dieses Be-

24 Foucault: *Die Anormalen*, S. 19.

fremden ist deshalb immer auch eine Erkenntnis, weil etwas Bekanntes *als fremd erkannt* wird. Ein solches Lachen entwischt auch mir immer wieder während *Blood Show*: Der Moment, in dem ich sehe, wie eine Person mir gegenüber im Publikum von der Kampfchoreografie und deren Spiel mit Perspektive getäuscht wird, lässt mich auf diese Art auflachen. Denn ich weiß, dass ich selbst wiederum im nächsten Moment die »Getäuschte« sein werde – obwohl ich um den Trug der Perspektive sehr wohl weiß. Meine Wahrnehmung befindet sich immer wieder auf dieser Schwelle – der Schwelle zwischen dem Fremdwerden des Bekannten und dem sich als bekannt Entpuppen des Fremden. Ich kenne die Kampfchoreografie nach den ersten Wiederholungen gut und doch wird sie mir immer wieder für Momente ganz fremd – nur um dann sofort wieder bekannt, lustig und vertraut zu werden. Mit Didi-Huberman kann hier von einem Position-Beziehen gesprochen werden, das durch das Verfahren der De-Montage evoziert wird und eng mit Verfremdung verknüpft ist:

Verfremdung [französisch: *distanciation*, wörtlich: Distanzierung]: Das wäre die hervorragendste Art und Weise, *Position zu beziehen*. Man muss sich jedoch klar darüber sein, dass eine solche Geste alles andere als einfach ist. Beim Verfremden [franz. *distancier*, wörtlich »distanzieren«] begnügt man sich nicht damit, etwas in die Ferne zu rücken, durch Entfernen aus dem Auge zu verlieren, im Gegenteil: Verfremden setzt voraus, den Blick zu schärfen.²⁵

Die inszenierten Perspektivwechsel innerhalb der Choreografie und die verschiedenen Blickwinkel der um alle vier Seiten der Bühne angeordneten Zuschauenden ergeben eine solche Form der Distanzierung (*distanciation*) bei gleichzeitiger Schärfung des Blicks. Die Kampfchoreografie wird in Disposition gebracht: In *Blood Show* wird »nur montiert [...], um die Klüfte zu zeigen [*montrer*], die zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.«²⁶

25 Didi-Huberman bezieht sich bei dieser und bei den im Folgenden zitierten Formulierungen auf Bertolt Brecht. Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 78. [Hervorhebungen und Bemerkungen in eckigen Klammern in Original].

26 Ebd., S. 101.

Monströse Montagen operieren mit dem Verfahren der Verfremdung, um statt eines Wiedererkennens einen Moment zu erzeugen, in dem sich etwas *zeigt* – »*Verfremden heißt Zeigen*«,²⁷ betont Didi-Huberman. Es geht nicht darum, starre Gegensätze oder Grenzen aufzustellen, sondern diese durch den Modus des De-Monstrierens in eine produktive Dynamik zu überführen: Das Fremdwerden des Bekannten löst im Idealfall eine De-Montage bei den Rezipierenden aus. Jacques Derrida formuliert in einem Gespräch zum Thema Übergänge folgende Überlegung zum Monströsen in Texten:

Ein Monstrum ist eine Gattung, für die wir noch keinen Namen haben, was jedoch nicht bedeutet, daß diese Gattung anormal ist, beziehungsweise sich aus bereits bekannten Gattungen durch Hybridisierung zusammensetzt. Sie *zeigt* sich einfach (*elle se montre*) – das ist die Bedeutung des Wortes ›Monstrum‹ –, sie zeigt sich in einem Wesen, das sich noch nicht gezeigt hatte und deshalb einer Halluzination gleicht, ins Auge fällt, Erschrecken auslöst, eben weil keine Antizipation bereit stand, diese Gestalt zu identifizieren.²⁸

Was Derrida hier beschreibt, ist eine Potenz des Monströsen, die für die Produktion und Rezeption künstlerischer Arbeiten, die mit der hier beschriebenen Art der De-Montage operieren, von großem Interesse ist: der Moment der Überraschung, in dem die Kategorisierung und damit die Bewertung dessen, was *sich zeigt*, suspendiert wird. Das Differenzphänomen beginnt sich zu entfalten, ist aber noch nicht beschreibbar. In diesem Moment findet nämlich ein Sehen anstelle eines Wiedererkennens statt. *Blood Show* operiert sehr gezielt damit, dieses Sehen zu provozieren und das Wiedererkennen mehr und mehr in Unordnung zu bringen: Das Kunstblut verliert über den Verlauf der Auf-führung die semiotische Dimension des Blutes, das bei einem Kampf vergossen wird. Stattdessen wird es Teil der Szenografie, verändert den Raum und tangiert die Zuschauenden ganz wörtlich. Ich erkenne in dem Kunstblut immer weniger das Blut wieder, das symbolisch für das Blut steht, das in unseren Adern fließt. Stattdessen wird es selbst zu

27 Ebd., S. 79.

28 Jacques Derrida: »Übergänge – Vom Trauma zum Versprechen«, in: *Auslassungspunkte. Gespräche*, hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1998, S. 377–398, hier S. 390.

einem Wesen – zu einem Wesen, für das ich noch keinen Namen habe, das jedoch die eingangs etablierte (weiße) Ordnung stört, infrage stellt und zuletzt aushebelt.

Derrida beschreibt weiterhin, dass, sobald das Monströse als solches erkannt wird, ein Prozess der Zähmung einsetze.²⁹ Dieser Prozess muss nicht per se ein gewaltvoller oder negativ behafteter sein. Sein unausweichliches Einsetzen bedeutet jedoch, dass das Monströse eine flüchtige Erscheinung ist, ein Übergang – eine Schwellenerfahrung. Hierzu bemerkt Susanne Foellmer: »Ist das Monströse erst einmal gebannt und klassifiziert und somit seiner marginalen Existenz entrissen, ist das Fremde einverleibt, kann von einem grotesken Erlebnis nicht mehr die Rede sein.«³⁰ Das Erleben des Monströsen ist also ein flüchtiges. Es wird hier ein Moment der Liminalität im Sinne Erika Fischer-Lichtes beschrieben: »Wenn Gegensätze zusammenfallen, das eine zugleich das andere sein kann, dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Übergang von einem Zustand zum anderen. Es öffnet sich der Raum zwischen den Gegensätzen, ihr Zwischen-Raum.«³¹ In *Blood Show* wird das Blut, das eigentlich *im* Körper ist, herausgeholt aus dem Körper der Bühne und entfaltet durch seine raumgreifende Dynamik monströses Potenzial. Wir erfahren durch diese dramaturgische Strategie, wie sich ein Raum öffnet zwischen Gegensätzen: zwischen der schneeweißen Sauberkeit und der nur bedingt kontrollierbaren roten Flüssigkeit. Auch der Zwischenraum zwischen den beiden Performenden während der Kampfchoreografien ist ein solcher Raum zwischen Gegensätzen, da je nach Perspektive täuschend echte Brutalität oder aber rührende Vorsicht zutage tritt.

In ihrer *Ästhetik des Performativen* bemerkt Fischer-Lichte zudem: »Indem die Aufführungen scheinbar gegensätzliche oder auch nur verschiedene Rahmen miteinander kollidieren lassen, versetzen sie die Zuschauer zwischen alle hier aufgerufenen Regeln, Normen, Ordnungen.«³² Und Didi-Huberman wiederum betont, dass dieser Zustand des Dazwischen einen zentralen Aspekt der De-Montage-Arbeit darstellt: Es gehe beim Montieren darum, den Zwischenraum zwischen

29 Ebd.

30 Foellmer: *Am Rand der Körper*, S. 104.

31 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 305.

32 Ebd., S. 309.

Einzelteilen zu zeigen, der durch Demontage entstanden ist, also um das »Aufzeigen durch Auflösen der Zusammenhänge«³³ – es geht um die De-Montage. Zentral an diesen beiden Beschreibungen ist, dass Ordnungen oder Zusammenhänge sowohl »aufgerufen« oder »aufgezeigt« als auch »aufgelöst« werden. Dass das Monströse als Phänomen genau dieses doppelte Zeigen – schon allein durch die oben nachvollzogene Etymologie – in sich trägt, erklärt das theaterwissenschaftliche Interesse an dem Begriff: Das Monströse kann zur Theoretisierung von inszenierten Ordnungen dienen, die mit den Mitteln der De-Montage der Ent-Ordnung Raum geben; Inszenierungen, die sich durch ihr Interesse am Dazwischen zwischen verschiedenen Ordnungen auszeichnen.

Zeigen, indem man zeigt, dass man zeigt

De-Montagen de-monstrieren als eine monströse Praxis also ihren eigenen Rahmen und betonen die Zwischenräume. Das Wissen, das über dieses Betonen der »weißen Stellen«, wie Foucault sie nennt, hervorgebracht wird, ist dabei ein Wissen über den Raum, in dem Dinge unerwartet zusammentreffen.³⁴ De-Montage als monströse Praxis bringt Beziehungen zwischen den Rezipierenden und der als monströs erfahrenen Ordnung hervor, die sich durch ein Wechselspiel von Offenbarung und Ärgernis, von Anziehung und Abstoßung auszeichnen und eine Erkenntnis durch Befremdung begünstigen – diese Gleichzeitigkeit äußert sich beispielsweise durch ein Lachen aus Unbehagen. Zuletzt erfordern De-Montagen als monströse Praxis aber auch einen Darstellungsmodus, der als ein »Zeigen, indem man zeigt, dass man zeigt«³⁵ oder auch als ein De-Monstrieren³⁶ beschrieben werden kann.

Zusammenfassend lässt sich unter De-Montage eine monströse Praxis verstehen, die ein künstlerisches Montage-Demontage-Verfahren beschreibt, das sich als Denkbewegung in der Rezeptionsästhetik widerspiegelt, welche sich durch den liminalen Zustand des Befremdens auszeichnet. Es sind in *Blood Show* nämlich die Rezipierenden, die die

33 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 83.

34 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 18. Siehe auch Geisenhanslüke, Mein, Overthun: »Einführung«, S. 10.

35 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 80.

36 Foellmer: *Am Rand der Körper*, S. 106.

ganze Zeit diese sich immer weiterentwickelnde, aber auch stetig wiederholende Kampfchoreografie zusammensetzen und wieder auseinandernehmen. Und es sind die Rezipierenden, die trotz voranschreitender Ausbreitung des Kunstbluts noch die extrem weiße Sauberkeit vom Anfang des Abends erinnern. Und dabei geht es eben nicht um das monströse Potenzial des inszenierten Exzesses von Gewalt zwischen den bluttriefenden, scheinbar kämpfenden Körpern auf der Bühne als vielmehr um eine andere Form von Gewalt: eine Gewalt, die durch (normative) Ordnungen entstehen kann. Und das monströse Potenzial dieser Gewalt wird nicht dargestellt, sondern gezeigt, indem gezeigt wird, dass gezeigt wird. Die dramaturgische Ordnung von *Blood Show* ist geprägt durch ein stetiges Montieren und Demontieren: Bis zuletzt wird nach jeder Kampfunde immer wieder Kunstblut und weiße Schminke aufgetragen, auch wenn längst so viel Kunstblut auf der Bühne ist, dass kaum noch zwischen den Körpern der Performenden und dem Teppich zu unterscheiden ist. Das Zeigen der extremen Ordnung ermöglicht hier die Aufführungen einer totalen Unordnung: Die Performenden zeigen die Ordnungen, die in dieser Inszenierung am Werk sind, indem sie zeigen, dass sie zeigen. Und so de-montieren sie diese choreografischen, dramaturgischen und szenografischen Ordnungen auf eine monströse Weise – auf eine Weise, die die Unordnung ebenso wie die Ordnung nicht repräsentiert, sondern de-monstriert.