

Schwerpunkt | Ubueske Grotoske. Nature Theater of Oklahoma: *No President*

Janna Gangolf

Abstract

Mein Essay beschäftigt sich mit der Inszenierung des Theaterstücks *No President. A story ballet of enlightenment in two immoral acts* des Nature Theaters of Oklahoma. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie sich die Begriffe *ubuesk* und *grotesk* auf die Inszenierung, die Hauptfigur und den Inhalt des Stücks beziehen lassen. Handelt es sich bei der Inszenierung von *No President* um eine *ubueske Grotoske*? Dieses Essay kann jedoch nur einen kleinen Ausschnitt der Ergebnisse darstellen, die ich im Rahmen meiner Bachelorarbeit erforscht habe.

Einleitung

Mein Essay beschäftigt sich mit der Inszenierung des Theaterstücks *No President. A story ballet of enlightenment in two immoral acts* des Nature Theaters of Oklahoma¹.

Es soll der Frage nachgegangen werden, wie sich die Begriffe *ubuesk* und *grotesk* auf die Inszenierung, die Hauptfigur und den Inhalt des Stücks beziehen lassen. Handelt es sich bei der Inszenierung von *No President* um eine *ubueske Grotoske*? Dieses Essay kann jedoch nur einen kleinen Ausschnitt der Ergebnisse darstellen, die ich im Rahmen meiner Bachelorarbeit erforscht habe.

¹ *No President. A story ballet of enlightenment in two immoral acts. Nature Theater of Oklahoma.* Regie: Copper, Kelly/Liska, Pavol. Premiere am 14. September 2018 in der Maschinenhalle der Zeche Zweckel, Gladbeck.

Betrachtet man die aktuellen politischen Geschehnisse unter dem Aspekt des *Grotesken* und *Ubuesken*, fallen besonders die vielen Präsidenten und führenden politischen Persönlichkeiten auf, die auf konservative Werte pochen und versuchen, die Zeit zurück zu drehen. Ob Trumps „Make America great again“² oder Johnson, der für den Brexit, den Austritt Großbritanniens aus der EU, steht, ob Bolsonaro oder Erdogan, Putin oder Salvini, die populistische, *groteske* Politik dieser ‚Herrscher‘ ähnelt sich auf bemerkenswerte Weise.

Das Nature Theater of Oklahoma [Im Folgenden: NTOO] knüpft an eben diese Ereignisse an, indem es eine weitere Präsidentenfigur schafft, die eine Künstlervergangenheit als Performer hat und mit ihrem Auftreten und Handeln *groteske* Komik erzeugt. Auf die Ähnlichkeiten zu der *grotesken* Witzfigur Ubu, aus Alfred Jarrys *König Ubu*³ und der real existierenden Machtfigur Trump werde ich in diesem Beitrag näher eingehen.

Nature Theater of Oklahoma: *No President*

No President. A story ballet of enlightenment in two immoral acts handelt von den beiden Freunden Mikey (Ilan Bachrach) und Georgie (Bence Mezei). Beide sind ehemalige, enttäuschte Künstler, „former thespians, [...] actor-singer-dancers“⁴, die nun als „security guards“⁵ für eine Sicherheitsfirma arbeiten. Ihre Arbeit besteht darin, einen roten, samteneen Vorhang zu bewachen. Da das Bewachen des Vorhangs langweilig und ereignislos ist, weil kaum jemand versucht, sich dem Vorhang zu nähern und deshalb kaum Gefahr droht, dass er geöffnet wird, haben die beiden angefangen, eine Tanz-Choreografie zu ihrer Erheiterung zu entwickeln. Im weiteren

² Nader, Ralph: „What Does Trump Mean By ‘Make America Great Again’?“, https://www.huffpost.com/entry/what-does-trump-mean-by-makeamericagreatagain_b_5a341e29e4b02bd1c8c6066bgucounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZWNVc2lhLm9yZy8&guce_referrer_sig=AQAAAMe7UVPXjhFqX0JXTstHA4oMhtAHtvpMqG KJdh8Ubgj-oUXeU-qZ 57UkRmFFlvRd6UNjOcESgZMjt2pilRfQDgFG3KB 6PWBM05wwrTVCUHjtShQVMpode5aGoBbZL wL9GQk_bmUSjHYJt3fqNIFKUAj-5_DzeH0Bk8MWbH (Zugriff am 09. September 2019).

³ Jarry, Alfred: *König Ubu*. Stuttgart 2017.

⁴ Copper, Kelly/Liska, Pavol: *NO PRESIDENT. A Story Ballet of Enlightenment in Two Immoral Acts*. Last edited by Sarah Clemens. Stage directions script. Gladbeck Oktober 2018, S. 13.

⁵ Copper/Liska: *NO PRESIDENT*. S. 6.

Verlauf der absurden, komplexen und *grotesken* Handlung zerstreiten sich Mikey und Georgie, da sie in dieselbe Frau – die Aufseherin und Ehefrau des Chefs – verliebt sind. Dies führt dazu, dass Mikey seinen Chef aufisst und sich am nächsten Morgen unter dem Vorbehalt, „[...] that his official title be President.“⁶, dazu bereit erklärt, den Chefposten zu übernehmen.

Nach einer positiven Anfangszeit spürt er bald, dass die anderen Wächter hinter seinem Rücken schlecht über ihn reden. Nachdem er von seinen persönlichen Dämonen und dem Teufel verfolgt wird, erfährt Mikey, dass seine Erzfeinde, der Hausmeister und die Aufseherin, die Macht der Firma an sich gerissen haben. Er willigt daraufhin ein, an der Seite von Georgie und den Ballett Banditen, die Mitglieder einer konkurrierenden Sicherheitsfirma sind, gegen seine ehemalige Firma zu kämpfen. Georgie und er essen im folgenden Kampf alle anderen auf und vertragen sich. Sie öffnen den Vorhang und tanzen auf der nun offengelegten Hinterbühne ihre gemeinsame Choreografie in einem Pas de deux zu Adeles Song *Someone Like You*⁷.

Neben diesem Popsong aus dem Jahr 2011, der jeweils den ersten und zweiten Akt beschließt, wird das Stück die restliche Zeit von klassischer Musik untermalt. Die Musik stammt aus dem Ballettstück *Der Nussknacker*, komponiert von Pjotr IljitschTschaikowski. Der ballettartige Tanz und die klassische Musik bilden einen *grotesken* Gegensatz zum absurden Inhalt des Stücks.

Neben der Musik werden zwischendurch slapstickhafte Sounds überlaut eingespielt. Der Balletttanz ist vermischt mit teils ungewöhnlichen Posen und Bewegungen. Parallel zur Tanz- und Pantomimenebene der Performance führt der Erzähler mit seiner monumentalen Erzählung inhaltlich durch die Performance. Der englische Text, den er spricht, wird sowohl in Englisch als auch in Deutsch über dem auf alt getrimmten hölzernen Bühnenportal, das den Vorhang einrahmt, übertitelt. Tanz- und Textebene ergeben so ein inszenatorisches Ganzes.

⁶ Copper/Liska: *NO PRESIDENT*. S. 143.

⁷ Ebd., S. 132.

Die Absurdität des komplexen Inhalts wird auch anhand der Länge des ersten Akts deutlich. Erst nach fast anderthalb Stunden ruft der Erzähler den zweiten Akt aus, der jedoch nur halb so lang dauert wie der erste Akt.

No President spielt zusätzlich auf die aktuelle politische Lage der USA an. So entsteht aus einer *grotesken* politischen Situation eine *Groteske* auf der Bühne. Die Komik wird nicht durch Ironisierung, sondern durch das Ernstnehmen, Übernehmen und Darstellen von gesellschaftlichen Prozessen auf eine absurde, überhöhte Weise erzeugt. Die *grotesken* gesellschaftlichen Prozesse werden dabei Teil des Inhalts und der Form der Inszenierung.

Das NToO spielt auf inhaltlicher Ebene, aber auch im Inszenierungsprozess immer wieder mit Gegensätzlichem.

Die Herausforderung als Inszenierungsmittel des NToO

Die Kunst- und Performancegruppe NToO wurde 1996 von Kelly Copper und Pavol Liska gegründet⁸.

Die Mitglieder des NToO haben nach einiger Zeit der Beschäftigung mit konventioneller Theaterpraxis eine ganz eigene Art entwickelt, mit dem Medium Theater umzugehen und andere Stücke zu konzipieren⁹, sie haben eine eigene Theater- und Schauspieltheorie geschaffen. Ihnen ist nicht wichtig, ob es sich bei ihren Performer*innen¹⁰ um Laien oder Profis handelt.

„Die Herausforderung“ ist ein vorherrschender Begriff in der Theaterarbeit des NToO. So fordern Liska und Copper nicht nur ihre Performer individuell heraus, sondern auch das Publikum, ebenso wie sich als Theatermacher selbst. Dies geschieht sowohl im

⁸ Vgl. <https://www.dhaus.de/programm/a-z/no-president/kelly-copper/> (Zugriff am 09. September 2019).

⁹ Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André: „Prinzip Krise. Pavol Liska und Kelly Copper (Nature Theater of Oklahoma) im Gespräch mit Nikolaus Müller-Schöll und André Schallenberg“, in: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin 2012, S. 10.

¹⁰ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Folgenden die männliche Form verwendet, die weibliche Form ist dabei jeweils mit eingeschlossen.

Probenprozess als auch während der Aufführung. Sie testen Grenzen aus und ermöglichen die Überschreitung von eingefahrenen Mustern und Komfortzonen, um Unvorhergesehenes und Neues zu entwickeln. Sie hinterfragen vorherrschende Sehgewohnheiten und denken die Rolle des Performers neu. Ihre Arbeitsweise wirkt oft absurd und *grotesk*, weil sie den gängigen Inszenierungsmustern konträr gegenübersteht.

Durch den Prozess der Herausforderung der Performer entsteht eine Überforderung, die NToO auch „Krisensituation“¹¹ nennt. Die Performer sollen nicht das machen, worin sie sich sicher fühlen, sondern genau das Gegenteil. Sie sollen über sich hinauswachsen. Liska und Copper geben dabei alles vor, „[j]ede einzelne Bewegung“¹², um die Performer in Bedrängnis zu bringen. Der besondere Umgang mit dem Schauspieler zeigt sich auch in der Beziehung, die er zur Rolle einnehmen soll. Die Darsteller sollen die Rolle nicht verkörpern, indem sie sich in sie einfühlen und erleben, was die Figur erlebt, sondern eine Distanz zu ihr aufbauen.

Der Schauspieler soll über die Rolle hinausgehen, sogar über das eigene Selbst. So formuliert Nikolaus Müller-Scholl zusammenfassend: „Tatsächlich oder real ist also das, was sich zeigt, wenn das Subjekt nicht länger der Souverän seiner Handlungen ist.“¹³ Das Performer „am Performen [...] hindern“¹⁴ dient Liska und Copper dazu, eine besondere Form von Realität auf der Bühne und im Austausch mit dem Publikum zu schaffen. Dieser Realismus auf der performativen Ebene wird dem inszenierten, märchenhaften Stoff entgegengesetzt.

Durch die etablierte Krise, die ein Scheitern ermöglicht und eine ständige Weiterentwicklung und Konzentration erfordert, wird die Performance zu etwas im Moment Verhandelbaren. Die einzelnen Performer werden in jeder Vorstellung immer wieder aufs Neue über- und herausgefordert.

¹¹ Ebd., S. 13.

¹² Ebd., S. 14.

¹³ Ebd., S. 14 f.

¹⁴ Ebd., S. 14.

Das Durchbrechen der vierten Wand mit dem Blick des Performers und die Provokation durch direkte Darstellung von tabuisierten Themen wie Masturbation und Kannibalismus sollen das Publikum herausfordern. Aber auch die Komplexität der absurden, vielschichtigen Handlung, die sich über zwei Stunden und fünfzehn Minuten erstreckt, beansprucht die Zuschauer stark.

Coppers und Liskas Interesse liegt nicht in der Ironie. Sie interessiert die gegensätzliche Seite, die „Ernsthaftigkeit (Sincerity)“¹⁵. Auch die Schauspieler sollen nicht ironisch kommentieren. Diese ernsthafte Haltung gegenüber dem Gezeigten erzeugt eine komische Distanz zu dem absurd überhöhten und *grotesken* Inhalt des Stücks. Dadurch fordert das NToO seine Zuschauer heraus, sich eigene Gedanken zu machen, für sich zu entscheiden, wie sie zum Wahrgenommenen stehen und wie sie sich dazu verhalten wollen.

Es ist ein Ziel von Liska und Copper, das Gegenteil von Erwartbarem in ihre Stücke zu integrieren. Sie spielen mit der Erwartungshaltung des Publikums und fordern so nicht nur die Zuschauer, sondern auch sich selbst heraus. Sie setzten sich unter Druck, um die Grenzen des Theaters auszutesten.

Im Folgenden sollen nun die Begriffe *grotesk* und *ubuesk* anhand der Inszenierung und dem Drama *König Ubu* untersucht werden. Inwieweit lassen sich ubueske und groteske Verhaltensmuster bei Mikey erkennen und welche Aspekte des Genres der *Groteske* lassen sich in *No President* und *König Ubu* finden?

Das Ubueske

*Ubu roi (König Ubu)*¹⁶ ist ein von Alfred Jarry verfasstes Theaterstück, das ursprünglich als Marionettentheaterinszenierung entstand und 1896 mit Schauspielern in Paris uraufgeführt wurde.

¹⁵ Ebd., S. 19.

¹⁶ Jarry: *König Ubu*.

Aufgrund der im Stück verwendeten vulgären Fäkalsprache und der Neuartig- und Andersartigkeit des Theaterwerks löste *König Ubu* einen Skandal aus und gilt als Beginn des modernen, avantgardistischen Theaters in Frankreich.¹⁷ *König Ubu* wird zur sinnbildlichen Figur eines grotesken, autoritären, tyrannischen, grausamen, habgierigen, von niederen Trieben und Instinkten geleiteten Herrschers.¹⁸ Aus den Zuschreibungen des Figurentypus *König Ubu* bildet sich der Begriff des *Ubuesken*. Mikeys Charaktereigenschaften erinnern inhaltlich sehr an die Figur des Ubu. Die Absicht von Jarry, das Publikum gleichzeitig zu erschüttern und zum eigenständigen Denken anzuregen, ähnelt der Zielrichtung des NToO.

Ubuesk ist jemand, der „auf überspitze Weise, komisch grausam, zynisch und feige“¹⁹ ist. Es gibt *ubueske* Figuren, Charakterzüge und Zustände.²⁰ Vater Ubu wird auf diese Weise zu etwas allgemeingültig Benennbarem, zu einem zeitlosen Figurentypus. Die fiktive Figur wird zu einem realen Begriff außerhalb der Fiktion des Dramas, der Menschen und Situationen beschreibbar macht. Dies beweist die Parabelhaftigkeit der Figur Ubus und des Dramas. Im speziellen und nicht parabelhaften Sinn beschreibt Jarry in *König Ubu* einen Herrscher, der durch verräterische, unlautere Mittel den König stürzt, töten lässt und so selbst an die königliche Macht gelangt. Als Machthaber verhält er sich inkompetent, brutal und feige. Der *ubueske* Herrscher ist unberechenbar, denn er hält sich nicht an moralische Kriterien, verhält sich nicht empathisch oder regelkonform.

Auch Mikey aus *No President* ist solch eine *ubueske* Kreatur. Er handelt ebenso lustgetrieben, egozentrisch und hemmungslos als Präsident wie Ubu als König. Mikey hingegen ist nicht so offensichtlich vulgär, obszön und ekelerregend wie Ubu. Jedoch mischt sich sein brutales Verhalten mit seiner Gefräßigkeit zu tierhaften Kannibalismus-Attacken.

Da Mikey in seiner grotesk-sadistischen Art nicht vor menschlichem Fleisch zurückschreckt, verschlingt und verleibt er sich seinen Chef ein, seine „politischen

¹⁷ Vgl. ebd., S. 73.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 72-75.

¹⁹ <https://gr.bvdep.com/robert.asp> (Zugriff am 11. September 2019).

²⁰ Vgl. ebd.

Gegner“ und sogar seine ehemals große Liebe im wortwörtlichen Sinne. Beide Figuren, Ubu und Mikey, kommen in ihren Verhaltensweisen wilden Tieren, Karnivoren, sehr nahe.

Das Grotleske

Neben dem *Ubuesken* spielt das *Grotleske* und das Genre der *Grotleske* eine bedeutende Rolle in der *No President*-Inszenierung und dem Theaterstück *König Ubu*. Die theatrale *Grotleske* wird in *Brauneck* und *Schneilins* Theaterlexikon beschrieben als:

Komischer Mischeffekt der Verzerrung des Realen bis zur Skurrilität, zum Albraumhaften, zur Deformation, durch dessen Ambivalenz beim Zuschauer zugleich Lachen und Grauen erzielt werden.²¹

Das *Grotleske* als Mischung aus Lächerlichem und Grauenvollen fasst einen Zustand, „dem bloße Satire nicht mehr beikommt.“²²

Ein gleichzeitig *grotlesker* Aspekt, als auch Aspekt einer *Grotleske*, ist die Darstellung und Darstellungsweise von Mikeys Beziehungen in *No President*. Der Aspekt des Kannibalismus beispielsweise ist ebenso grausam wie komisch. Zudem wird er auf skurrile und absonderliche Weise künstlerisch verfremdet dargestellt.

Seine animalische Gefräßigkeit und Habsucht stehen bei Mikey in direktem Zusammenhang mit Wut. Diese Wut scheint zu entstehen, sobald er das Gefühl hat, zurückgewiesen zu werden und nicht die Aufmerksamkeit bekommt, die ihm seiner Meinung nach zusteht. Für Mikey, der sich immer noch als Performer wahrnimmt, sind mangelnde Aufmerksamkeit und fehlende Wertschätzung die Schwachstellen, die ihn zur Raserei bringen. Der Vorgang der Einverleibung ist in Mikeys Wahrnehmung fast die einzige Möglichkeit, wie er eine ‚Verbindung‘ mit Menschen eingehen kann und wird zu einem monströsen Sinnbild für seine *grotlesken* Beziehungen.

²¹ Schneilin, Gérard: „Grotleske“, in: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 427.

²² Heidsieck, Arnold: *Das Grotleske und Absurde im modernen Drama*. Stuttgart 1969, S. 25.

Trotz ihrer Vulgarität und ihrem unmoralischen Verhalten erlangen Ubu und Mikey im Verlauf der jeweiligen Dramenhandlung Macht und Ansehen, beide auf betrügerische und barbarische Weise, da sie inkompetente Herrscher sind. Später im Drama verlieren sie ihre Macht wieder und werden zu feigen, schwachen Witzfiguren.

Anspielungen auf Präsident Trump lassen sich häufig in der Figur Mikeys erkennen, der im Laufe des Stücks ebenfalls Präsident seiner Sicherheitsfirma wird. Mikey verwendet dieselbe Wortwahl wie Trump. Diese Anspielungen erinnern das Publikum immer wieder an die ‚reale Welt‘ außerhalb des Theaters. Bei Jarrys *König Ubu* und NToOs *No President* entsteht keine Welt, in die man sich einfühlen kann. Der Aspekt, dass es sich um ein inszeniertes Theaterstück handelt, wird immer wieder sichtbar gemacht. Die gespielte Welt ist zu *grotesk*, um als real angenommen zu werden.

Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* und Foucault: *Die Anormalen*

Karl Marx hat sich in seinem *Text Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*²³, ebenso wie Michel Foucault in *Die Anormalen*²⁴ mit realen Machtfiguren auseinandergesetzt. Beide zeigen das *Ubueske* und *Groteske* dieser mächtigen Figuren, die real existierten, auf.

Louis Bonaparte spielt den Präsidenten und Kaiser auf der Bühne, auf die Marx metaphorisch das politische Treiben verlegt²⁵. Er übernimmt als ‚Performer‘ von seinem Onkel die Rolle des Kaiser Napoleon I. Für Marx ereignet sich die Weltgeschichte nicht nur angelehnt an Hegel zweimal, sondern sie verändert auch ihre Darstellungsweise. Sie zeigt sich „das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.“²⁶ Deshalb verhält sich Louis Bonaparte als eine *groteske*, politische Witzfigur.

²³ Marx, Karl; Holzinger, Michael (Hg.): *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. 4. Aufl. Berlin 2016.

²⁴ Foucault, Michel: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*. Frankfurt am Main 2003.

²⁵ Vgl. Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. S. 20.

²⁶ Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. S. 7.

Für Foucault gehört „[d]ie Grotteske [...] zu den entscheidenden Verfahren der willkürlichen Herrschaft.“²⁷ Durch sie wird das Paradox erkennbar, dass der Souverän gleichzeitig mächtig ist, während er „disqualifiziert wird“²⁸. Diese „infame[...] Souveränität“²⁹ ist eine Form „unwürdige[r] Macht“³⁰. Sie lässt sich erkennen durch die absurde, witzfigurenhafte Außenwirkung des despotischen Herrschers. Durch ein Übermaß an Macht, wird er „zu einer gemeinen, grotesken und lächerlichen Person“³¹.

Fazit

Alle behandelten Texte und Inszenierungen stellen den despotischen ‚Herrscher‘ als eine lächerliche, absurde, *ubueske*, triebgesteuerte, autoritäre Figur dar, die auf unterschiedlichste Art an die Macht gelangt, obwohl sie nach außen ungeeignet und lachhaft erscheint. Ihre Art zu handeln vereint sowohl Grausamkeit als auch Komik und wird dadurch zu etwas *Groteskem*. Deshalb ist das Genre ihrer ‚Performance‘, sei es auf der wirklichen Bühne oder der ‚politischen Weltbühne‘, eine *Grotteske* oder auch *groteske* Farce.

In der *No President–Grotteske* wird keine Wahrheit, keine Realität erzeugt und jede aufkommende Illusion wird in ihrem Ansatz vereitelt. Auch die populistischen politischen Performer schaffen keine Wahrheit, vielmehr lügen sie und versuchen, eine Illusion zu erzeugen, die mit ihrem politischen Programm übereinstimmt. Dies führt zu einer *grotesken* Art von Politik, zu einer Art *Grotteske* auf der Weltbühne. Die populistischen Politiker werden zu *ubuesken* Karikaturen ihrer selbst, die Macht durch Aufmerksamkeit gewinnen. Sie ähneln damit Mikey in seiner Sucht nach Aufmerksamkeit.

Eine weitere real existierende populistische Machtfigur ist Donald J. Trump.

Trump handelt in seiner populistischen, politischen ‚Präsidenten-Performance‘ nicht wie ein typischer, vertrauenswürdiger Präsident. Er verändert die Wahrheit, weil seine

²⁷ Foucault: *Die Anormalen*. S. 29.

²⁸ Ebd., S. 30.

²⁹ Ebd., S. 29.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 28.

Lügen, die er als ‚alternative Fakten‘ tarnt, besser in sein Weltbild passen und ihn vorteilhafter wirken lassen. Er erscheint unmoralisch und wird von seinen Gegnern als lächerliche Witzfigur wahrgenommen. In seinen Verhandlungen kehrt er zu seinen unternehmerischen Strategien zurück, bei denen sich seine politischen Feinde zu Freunden entwickeln können und umgekehrt.

„Beispiele für Aufstieg und Fall *ubuesker* Kreaturen und für die Korrumpierbarkeit der Massen durch sie hat die Geschichte hinreichend geliefert und liefert sie bis heute“³², heißt es im Nachwort zu *König Ubu. Trump*, so scheint es, ist nur ein neues Beispiel in der Geschichte.

³² Jarry: *König Ubu*. S. 79.

Referenzen

- Copper, Kelly/Liska, Pavol: *NO PRESIDENT. A Story Ballet of Enlightenment in Two Immoral Acts*. Last edited by Sarah Clemens. Stage directions script. Gladbeck Oktober 2018.
- <https://www.dhaus.de/programm/a-z/no-president/kelly-copper/> (Zugriff am 09. September 2019, Anm. d. Red.: Link konnte nicht aktualisiert werden).
- Foucault, Michel: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*. Frankfurt am Main 2003.
- <https://gr.bvdep.com/robert.asp> (Zugriff am 11. September 2019, Anm. d. Red.: Link konnte nicht aktualisiert werden)).
- Heidsieck, Arnold: *Das Grotteske und Absurde im modernen Drama*. Stuttgart 1969.
- Jarry, Alfred: *König Ubu*. Stuttgart 2017.
- Marx, Karl: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Holzinger, Michael (Hg.). 4. Aufl. Berlin 2016.
- Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André: „Prinzip Krise. Pavol Liska und Kelly Copper (Nature Theater of Oklahoma) im Gespräch mit Nikolaus Müller-Schöll und André Schallenberg“, in: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin 2012.
- Nader, Ralph: „What Does Trump Mean By ‘Make America Great Again’?“, https://www.huffpost.com/entry/what-does-trump-mean-by-make-america-great-again_b_5a341e29e4b02bd1c8c6066b vom 15.12.2017 (Zugriff am 09. September 2019, Anm. d. Red.: Link aktualisiert am 27.03.2025)
- Schneilin, Gérard: „Grotteske“, in: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2007.

Gangolf, Janna: „Schwerpunkt | Ubueske Groteske. Nature Theater of Oklahoma: No President“, in: Prof. Dr. Jörn Etzold, Dr. Leon Gabriel, Marie Hewelt, Lioba Magney, Rika Sakalak (Hg.): Grenzen der Repräsentation – Krise der Demokratie (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2021 / Vol. 8 / Ausg. 1), S. 137-149, DOI 10.21248/thewis.8.2021.101