

Lutz Ellrich

Armes Theater oder Medienspektakel?

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12567>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ellrich, Lutz: Armes Theater oder Medienspektakel?. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 371–380. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12567>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410646-036>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

ARMES THEATER ODER MEDIENSPEKTAKEL?

LUTZ ELLRICH

I. Die Abstraktheit der Welt und die Krise der Repräsentation

Goethe war zutiefst davon überzeugt, dass sich die Natur in die Sichtbarkeit hinein entfalte und folglich »hinter den Phänomenen nichts zu suchen sei«. Solcher Glaube an die Sichtbarkeit und an die Erkenntnispotentiale der Sprachbilder bzw. der theatralischen Darstellungsmittel schwindet in der Moderne. Man begreift jetzt, dass »die Letztelemente« von Natur und Gesellschaft »sich der anschaulichen Vorstellbarkeit oder Abbildbarkeit überhaupt entziehen«. Mit diesen Worten beschreibt Arnold Gehlen 1960 (42) die Differenz zwischen der Position, die der Autor des FAUST und der FARBENLEHRE noch vertreten konnte, und dem aktuell gültigen Standpunkt. »Die Kunst der Gegenwart ist unabwendbar Reflexionskunst« (136) geworden. Alles was sie zeigt, sinnlich präsentiert, wird nun so dargeboten, dass es den begrifflichen Kommentar als notwendige Ergänzung einschließt. Auch im Bereich der Theaterpraxis und -theorie ist die Darstellungskrise der Moderne zum Thema geworden. Die bekannten Arbeiten von Appia und Craig, Stanislawski und Meyerhold, Schlemmer und Artaud vermitteln einen hinreichenden Eindruck von den konzeptionellen Bemühungen, auf das Repräsentationsproblem angemessen zu reagieren. Brechts These, »die eigentliche Realität [sei] in die Funktionale gerutscht« (161), liefert wohl die knappste und pointierteste Diagnose. Seine Stücke und Inszenierungen sollen Modelle liefern, die die Welt so darstellen, dass ihre nicht mehr wahrnehmbaren Strukturen auf ästhetischen Umwegen in den Blick kommen und zugleich als *Konstruktionen* erkennbar werden, die durch gezielte menschliche Eingriffe zu verändern sind.

Man wird mit der Einschätzung nicht fehl gehen, dass sich die Lage inzwischen eher verschärft als entspannt hat. Die gravierenden Erkenntnis- und Darstellungsprobleme der Kunst (insbesondere der Theaterkunst) stehen immer noch auf der Agenda. Es ist daher kein Zufall, dass Patrice Pavis (243) konstatiert: »Der Einzug der Medien in die Theateraufführung [...] bestätigt und vertieft die Krise der Repräsentation«.

In dieser Diagnose erscheinen die audiovisuellen Medien teils als Phänomene, die die Krise widerspiegeln, teils als Agenten, die für einen weiteren Problem-Schub verantwortlich sind. Etwas mehr Klarheit über die Verstrickung der Medien in die aktuellen Repräsentationsprobleme, die immer auch politisch relevante Handlungsprobleme sind, lässt sich vielleicht gewinnen, wenn man zwei extreme Reaktionen auf die genannte Krise etwas näher betrachtet. Ich meine erstens ein Theater, das sich durch eine ästhetische Radikalkur von medialen Beimengungen reinigt, und zweitens ein Theater, das die Medien, die aus dem Alltag der spät-modernen Subjekte gar nicht wegzudenken sind, exzessiv integriert und *als* Medien

ostentativ ausstellt. (Damit leugne ich keineswegs die Ergiebigkeit anderer, heuristisch ebenso tauglicher Verfahren.)

II. Der Reichtum des ›Armen Theaters‹

Als Beispiel für die reduktionistische Methode greife ich auf die Theaterpraxis und -theorie von Jerzy Grotowski zurück. Dabei kommt es mir natürlich sehr gelegen, dass Grotowskis Bemühungen mit Gedanken zur Medienkonkurrenz einsetzen. So heißt es in einem Text von 1964:

»In unserem Zeitalter, wo eine Sprachverwirrung herrscht wie im Turm von Babel, wo sich alle ästhetischen Gattungen vermischen, ist das Theater vom Tode bedroht, da Film und Fernsehen seine Grenzen verletzen. Das bringt uns dazu, das Wesen des Theaters zu untersuchen, worin es sich von den anderen Kunstformen unterscheidet und was es unersetzbar macht« (Grotowski: 21).

Zunächst setzt uns bei der Lektüre dieser Passage die These von der Vermischung der Gattungen in Erstaunen. Man weiß nicht genau, ob Grotowski auf die damals äußerst beliebte Kreuzung von Tragödie und Komödie anspielt oder ob ihm schon jener erstaunliche, Genres und Formate verwischende »Flow« vor Augen steht, auf den Raymond Williams einige Jahre später aufmerksam gemacht hat.

Trotz dieser Unklarheit wird die Kernidee von Grotowskis Überlegungen deutlich: Die audiovisuellen Medien – so lautet der entscheidende Vorwurf – kolonisieren das Theater. Sie rauben es aus, indem sie bewährte Darstellungs-, Ausdrucks- und Repräsentationsmittel übernehmen. Das ist jedoch kein Grund zur Resignation. Denn »es gibt [...] ein Element, das Film und Fernsehen dem Theater nicht rauben können: die Nähe des lebenden Organismus« (Grotowski: 32). Daher empfiehlt Grotowski folgendes Vorgehen: Das Theater verteidigt nichts von dem, was ihm genommen werden kann. Es stützt sich allein auf das Material, welches ihm verbleibt; ja es begreift das an ihm begangene Verbrechen der Ausplünderung als eine unumgängliche Entschlackungskur. Es begrüßt geradezu die Reduktion, um auf ihrer Basis »Eigenkomplexität« aufzubauen, wie man mit Niklas Luhmann formulieren könnte. Die entstandene »Armut«, die Grotowskis Theaterkonzept seinen Namen gibt, lässt sich auf diese Weise als eine bislang unentdeckte Quelle des Reichtums verstehen. Der als Theater-Material übrig gebliebene Körper wird mit hin einer Selbststeigerungsprozedur unterworfen und entwickelt sich schließlich zu einem genuinen Wert, zu einer eigenen ästhetischen Totalität.

Die Arbeit mit dem Körper ist jedoch einer ganzen Reihe von Gefahren ausgesetzt, die es zu meistern gilt. Grotowski zeigt, dass die neuen Medien das Theater nur deshalb ausrauben, weil sie eine spezifische Funktion innerhalb der Gesellschaft aktiv übernehmen. Erst die Kritik an der Rolle der Massenmedien macht deutlich, warum es überhaupt sinnvoll ist, sich weiterhin der Theaterpraxis zu widmen. Das Theater erhält jetzt eine Aufgabe, die keine andere soziale Institution auf derart hohem Niveau erfüllen kann: Es geht um die Abwehr der negativen Effekte von massenmedialer Unterhaltung, Zerstreuung und ideologischer Indoktrination, letztlich um den Widerstand gegen die Erzeugung habitualisierter, in den Körper regelrecht eingeschriebener Formen des inauthentischen Daseins.

Der Körper als Basismaterial ist aber nur eine Komponente des »Armen Theaters«. Er besetzt gleichsam die Stelle der ›Armut‹ als Charakteristikum für Art und

Umfang des medialen Einsatzes. Was meint Grotowski mit dem Ausdruck »Theater«? Inwiefern handelt es sich bei dem, was er praktiziert, noch um Vorführungen oder Aufführungen?¹

Als das ›Wesen‹ des Theaters bestimmt Grotowski die Begegnung von Schauspieler und Zuschauer. Diese Bestimmung klingt zunächst reichlich trivial. Denn einsame Körper- und Stimmübungen vor dem Spiegel, Aktivitäten ohne einen Anderen, der angesprochen oder ›adressiert‹ wird, wie es neomodisch heißt, würden nicht unter die Kategorie ›Theater‹ fallen. Grotowski verknüpft die Urszene der Begegnung von Spieler und Zuschauer mit dem Konzept eines kunstvoll und gezielt durch Verarmung² angereicherten Körpers. Damit die Begegnung von Spieler und Zuschauer im strengen Sinne ›körperhaft‹ ist, muss sie durch »Nähe« charakterisiert sein. Dieser physische Direktkontakt sorgt nämlich – wie Grotowski hervorhebt – dafür, dass »jede Herausforderung durch den Schauspieler [...] zu etwas Großem, Außergewöhnlichen [wird], zu etwas, das sich der Ekstase annähert«. Im Detail bedeutet das:

»Die Distanz zwischen dem Schauspieler und dem Publikum [muss] abgeschafft werden, indem die Bühne eliminiert wird, alle Grenzschranken abgebaut werden. Die drastischen Szenen sollen Auge in Auge mit dem Zuschauer stattfinden, so dass er auf Armeslänge vom Schauspieler entfernt ist, seinen Atem spüren kann, seinen Schweiß riecht. Dies macht ein Theater von der Größe eines Kammerspiels notwendig« (Grotowski: 32).

Welches konkrete Ziel verfolgt aber die Produktion von Nähe und in welchem Verhältnis steht das Ziel, das die Schauspieler erreichen sollen, zu der angestrebten Wirkung auf die Zuschauer?

Bei der Suche nach einer Antwort auf diese Frage stößt man auf eine merkwürdige Konstellation. Grotowski gibt dem Problem des Mimetischen, an dem sich das traditionelle Theater jahrhundertlang abgearbeitet hat, eine ebenso simple wie aufschlussreiche Wendung: Der Schauspieler soll sich auf der Bühne authentisch verhalten, er soll keine Gefühle, charakteristischen Gesten etc. imitieren, sondern den Zuschauer dazu anleiten, die Schauspieler als Avantgarde der Echtheit und Unverstelltheit zu betrachten und ihrem Vorbild nachzueifern. Ort und Funktion des mimetischen Vollzugs werden also markant verschoben: An die Stelle der Schauspielkunst als Wiedergabe von Realität durch mimetische Praxis tritt das ›Modell-Lernen‹ des Zuschauers, das mit Akten der Nachahmung einsetzt. Während die Schauspieler, vorbereitet durch lange intensive Übungen und Meditationen, sich vor den Augen des Publikums die Alltagsmaske herunterreißen, sind die Zuschauer gehalten, diese Leistung als Anstoß und Leitlinie für eigene Anstrengungen zu nehmen. Und wenn den hingebungsvollen Schauspielern eine glaubhafte Präsentation gelingt, geben sie den Zuschauern »die Möglichkeit, einen ähnlichen Prozess der Selbstdurchdringung zu beginnen« (Grotowski: 205). Heilsame Funktionen besitzt eine solche mimetische Annäherung des Zuschauers an die Theater-

- 1 In den 1960er Jahren stand die Differenz von Aufführung qua Performance einerseits und Darstellung im Sinne einer symbolischen Repräsentation realer Dinge und Ereignisse andererseits noch nicht im Zentrum der Diskussion. Sie gehörte aber bereits – wie sich an der breiten Artaud-Rezeption und Derridas dekonstruktivistischer Artaud-Kritik (1967/1972) ablesen lässt – zu den wichtigen Themen der Zeit.
- 2 Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen: Dies hat nichts mit den Verfahren der ›Art of Impoverishment‹ zu tun, die das Bedeutungslose und Banale ins Zentrum der Betrachtung zu stellen sucht.

Akteure, weil sie den ureigensten, unter den gegenwärtigen Bedingungen aber systematisch verstellten Intentionen der Zuschauer entspricht. Grotowski begründet diesen quasi-therapeutischen Anspruch seines Theaters mit einer sozialpsychologischen Diagnose, die nicht nur für die kommunistischen Verhältnisse, sondern auch für die westlichen Industriegesellschaften zutreffend sein soll: Der medial geprägte

»Lebensrhythmus in der modernen Zivilisation ist charakterisiert durch Tempo, Spannung, ein Gefühl des Unheils, durch den Wunsch, unsere persönlichen Motive zu verbergen, durch das Annehmen einer Reihe von Rollen und Masken im Leben (unterschiedliche in unserer Familie, bei der Arbeit, unter Freunden oder im geselligen Leben usw.)« (Grotowski: 26).

Zahlreiche Menschen sehnen sich zwar nach einem anderen Zustand, aber es gelingt ihnen nicht, den fatalen Lebensrhythmus, den die Moderne ihnen auferlegt, zu durchbrechen. Die notorischen Ausbruchsversuche scheitern oder führen auf Abwege. »In unserer Suche nach Befreiung geraten wir ins biologische Chaos. Am meisten leiden wir unter einem Mangel an Totalität, während wir uns wegwerfen und vergeuden« (Grotowski: 205).

Das »Arme Theater« versteht Grotowski als Anleitung zu einer bewussten und kontrollierten Form der Befreiung, deren Pointe darin liegt, jedem, der sich dieser Prozedur zu unterziehen bereit ist, genau das zu nehmen,

»woran er für gewöhnlich sehr hängt: seine Widerstände, Beschränkungen, seine Neigung, sich hinter Masken zu verbergen, seine Halbherzigkeit, die Hindernisse, die sein Körper dem kreativen Akt in den Weg stellt, seine Gewohnheiten und sogar seine normalen »guten Manieren« (Grotowski: 211).

Die praktische Umsetzung des ambitionierten Projekts ist nun allerdings mit mancherlei Schwierigkeiten behaftet. Die Darsteller sind zweifach gefährdet: Wenn sie für das Publikum spielen, so erliegen sie allzu leicht ihren narzisstischen Neigungen; spielen sie aber für sich selbst, so mündet das oft in Heuchelei oder Hysterie. Grotowski ersinnt daher ein aufwendiges Regelwerk, das nicht allein das Verhältnis des Schauspielers zum Publikum betrifft, sondern auch die Beziehungen des Spielers zu den anderen Mitgliedern der Truppe. So werden etwa die gängigen Klatschgeschichten unter Schauspielern und die nicht minder üblichen Liebesaffären mit einem Tabu belegt.

Aber auch das Publikum ist ein riskanter Faktor; denn es kann sich von Fall zu Fall durch Ignoranz, Borniertheit, oberflächliche Neugier, Sensationslust etc. auszeichnen.

Angesichts dieser Probleme nimmt es nicht wunder, dass Grotowski auf dem Höhepunkt seines Erfolges eine radikale Wende vollzog und sich auf die Durchführung so genannter »para-theatralischer« Experimente konzentrierte. Die Differenz von Schauspieler und Zuschauer wurde nun völlig aufgehoben.³ An die Stelle von

3 Dieses Programm ist vergleichbar mit Bertolt Brechts Konzept eines politisch-pädagogischen Theaters. Die sogenannten Lehrstücke sollen (zumindest im Prinzip) nicht vor einem Publikum gespielt, sondern als Textvorlagen für szenische Übungen genutzt werden, die Akteure, in jeweils wechselnden Rollen, sich selbst die unterschiedlichen Aspekte eines sozialen Konflikts vor Augen führen und schließlich zu einem begründeten Urteil gelangen, das die politische Praxis anzuleiten vermag.

Aufführungen traten Gruppenprozesse. Das Leben selbst wurde zum Drama gemacht. Praktisch lief dies darauf hinaus, dass man gemeinsam eine Scheune baute oder nachts durch unwegsames Gelände streifte und versuchte, ein bestimmtes Ziel (z.B. eine alte Burg) zu erreichen.

III. Medienspiel ohne Grenzen

Bevor ich versuche, den aktuellen Wert von Grotowskis reduktionistischem Programm zu bestimmen, möchte mich einer anderen, ähnlich radikalen Antwort auf die Krise der Repräsentation, nämlich dem exzessiven Medieneinsatz, zuwenden. Als Beispiel wähle ich Frank Castorfs Inszenierungen.⁴ Sie bieten sich insbesondere deshalb an, weil sie Medien nicht bloß »als Fremdkörper« (Pavis: 243) zur Schau stellen, die alles vereinnahmen, sondern als vielschichtige kulturelle Errungenschaften, die Erfahrungswelten ebenso eröffnen wie verschließen.⁵ Zunächst einmal nutzt Castorf neue mediale Techniken, um eine den heutigen gesellschaftlichen Verhältnissen angemessene Darstellungsform zu erreichen. Sodann bilden Medien ein konstitutives Element in Aufführungen, die den Zusammenhang von »Kapitalismus und Depression« (Hegemann) einsichtig machen sollen.⁶ Und schließlich fungieren Medien als Katalysatoren in einem Prozess, der das prekäre Dasein des Schauspielers in neuer Manier offenlegt.

Mit dem ersten Punkt sind Fragen der Wahrnehmung, der Erkenntnis, der Rezeption angesprochen. Hier illustriert der Medieneinsatz auf der Bühne die Vermutung, dass wir die Welt kaum noch unmittelbar wahrnehmen können. »Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen«, so heißt es bei Niklas Luhmann (9), »wissen wir durch die Massenmedien«. Herrscht dieser Eindruck vor, so lässt sich von jeder medialen Darbietung auf mögliche Manipulationen schließen. Baudrillard spricht in diesem Zusammenhang vom »perfekten Verbrechen«, das die Medien begehen, um alle Zuschauer in die paradoxe Lage von passiv Beteiligten versetzen, die zwischen Täter und Opfer nicht mehr sinnvoll unterscheiden können. Das Theater des exzessiven Medieneinsatzes setzt aber auch noch einen weiteren wichtigen Aspekt des aktuellen Diskurses in Szene: Denn neben diesem Manipulationsverdacht, der unweigerlich aufkommt und doch keinen Halt mehr finden kann, bieten die elektrischen und elektronischen Medien auch Anlass für die Vorstellung, dass nur sie und keine anderen Erkenntnismittel tiefe Einblicke in jene Räume der Macht gewähren, die vorher verborgen waren. So gelten bekanntlich das Fernsehen und das Internet als Informationstechniken, die nicht nur Oberflächenreize (vgl. Reckwitz) bieten und auf den »Vorderbühnen« der Ereignisse verweilen, sondern »Hinterbühnen« öffnen und damit Demokratisie-

4 Ein aufschlussreiches Beispiel liefert auch die Arbeit von Erwin Piscator aus den 1920er und 30er Jahren. Als Theaterregisseur setzt Piscator das gesamte Arsenal vorhandener Medien ein, um die totalisierende Struktur des kapitalistischen Systems und die komplexe Situation des Klassenkampfes aufzuzeigen.

5 Als weitere mögliche Beispiele hätte man auch die Zusammenarbeit von Heyme und Vostell, die Produktionen der Wooster Group oder die Inszenierungen von Robert Lepage heranziehen können.

6 Mit dieser morbiden Zusammenstellung, die Alain Ehrenbergs Theorie aufgreift, wird die bekannte, weit optimistischere Kombination von Kapitalismus und Schizophrenie (vgl. Deleuze/Guattari) verabschiedet. Zur Kritik der Depressionstheese aus normalistischer Warte vgl. Ellrich 2007.

rungsprozesse initiieren oder unterstützen (vgl. Meyrowitz). Allem Anschein nach verringert sich der Abstand zwischen Männern und Frauen, zwischen Regierenden und Bevölkerung, zwischen Eltern und Kindern. Man erfährt sehr viel mehr als früher voneinander. Diskretion und Intimität sind Phänomene, die im gleißenden Licht der medial generierten Öffentlichkeit entschwinden. Zugleich wird deutlich, dass diese Art des Wissens, das alle ehemaligen Arkanzonen erhellt, die Probleme nicht verringert.

Und genau an diesem Punkt im Veranschaulichungs- und Erkenntnisprozess verändern die von Castorf eingesetzten Medien ihre Rolle. Sie fungieren nicht mehr nur als Darstellungsmittel, die ostentativ vorgezeigt werden, sondern verwandeln sich selbst in Elemente der Darstellung. Sie sind nun Teil der Handlung. Die Darstellung wird nicht mehr reflexiv gebrochen, sondern erhält einen quasi-realistischen Charakter.

Dieser Umschwung markiert auch die Wende von der Komödie zur Tragödie. Bei der Inszenierung einer Komödie verlässt man sich darauf, dass die reflexive Brechung der Handlung durch das Mit-Darstellen der Darstellungsmittel komische Effekte erzeugt. Die Erkenntnis, dass die Welt nicht so erscheint wie sie ist, sondern durch Medien konstruiert wird, gepaart mit der Einsicht, dass dennoch alles so bleibt, wie es ist, löst jenes Gelächter aus, das sich nach einer überstandenen Gefahr einstellt.

Aber diese Erheiterung schlägt in Erschrecken um, wenn die Medien als reale Mitspieler im sozialen Leben identifiziert werden. Dann geht die Komödie in die Tragödie über. Die Medien treten nicht länger als Agenturen der Weltkonstruktion in Erscheinung, sie sind jetzt vielmehr Instanzen des Sollens. Ihnen obliegt es, die neuen Werte und Normen zu verkünden. Sie flüstern uns diese Richtlinien und Forderungen förmlich ein. Und sie tun dies weit weniger offensichtlich und direkt als die einstigen Sozialisations- und Disziplinierungsinstanzen (Familien, Schulen, Kirchen, militärische Einrichtungen, Behörden, Firmen, Fabriken etc.). Wir aber – so zeigen es Castorfs und Hegemanns Arbeiten mit pathetischer Inbrunst – sind diesen Forderungen kaum gewachsen. Denn die neuen, medial präsentierten Ansprüche sind weit schwieriger zu erfüllen als die früheren Befehle. Statt Folgsamkeit und Gehorsam verlangen sie in erster Linie Eigeninitiative, Genussbereitschaft, Verantwortung etc. Aber die neuen Ich-Leistungen können von den vorhandenen Subjekten nicht oder noch nicht in vollem Umfang erbracht werden. Depressionen stellen sich ein und das Leben wird als verfehltes Leben sichtbar.

Castorfs Medienspektakel erweisen sich folglich als Tragödien. Es sind jedoch Tragödien, die durch den spezifischen Einsatz der Medien zugleich auch immer die Tragödienform in Frage stellen. Denn mit den Medien wird in den Inszenierungen beständig gespielt. Im Rahmen des theatralischen Arrangements sind sie nicht nur Quellen sozialer Pathologien, sondern auch stets Objekte eines distanziert ironischen, mitunter gar albernen Umgangs mit den Basiselementen unserer Weltkonstruktion und unserer Neigung, den Verlockungen des Sollens nachzugeben.

Mithin kehrt die Komödie von Szene zu Szene als medien-verspielte Meta-Tragödie⁷ zurück. Diese doppelbödige Art der Komödie spielt sich aber nie als Pädagogik der emanzipatorischen Medienverwendung auf. Die mögliche Alternative ist nicht Gegenstand des Spiels, sie scheint nur auf. Sie wird nicht etwa durchgespielt, sondern nur angespielt.

Die totale, geradezu totalitäre Präsenz der Medien auf und hinter der Bühne scheint folgende Diagnose zu veranschaulichen: Wir leben heute zwar nicht mehr

7 Zum Begriff der Meta-Tragödie vgl. Abel sowie Menke (152ff).

in einer Disziplinargesellschaft voller repressiver, geschlossener Institutionen, aber in einer pseudo-liberalen Kontrollgesellschaft, in der die mediale Überwachung eine zentrale Rolle spielt (vgl. Ellrich 2006).

Freilich lässt sich das politische Klima, welches in Kontrollgesellschaften herrscht, auch mit herkömmlichen Theatermitteln ausgezeichnet darstellen. Wenn man Jan Kotts Beschreibung jener berühmten Krakauer Hamlet-Inszenierung vom 30. September 1956 (Regie: Roman Zawistowski, Bühnenbild: Tadeusz Kantor) liest, kann man durchaus den Eindruck gewinnen, dass die buchstäbliche Bühnendemonstration der neuesten Video-Überwachungstechnik das Phänomen eher banalisiert als nachhaltig ins Bewusstsein hebt (vgl. Kott: 72ff).

Castorfs forcierte Mediennutzung in seinen Inszenierungen ermöglicht den Aufbau eines komplexen Spannungsfeldes zwischen zwei Polen: Auf der einen Seite die Tragik post-fordistischer Arbeits- und Lebensverhältnisse, die zwangsläufig jene subjektiven Defizienzgefühle erzeugen, denen die Schauspieler durch ihre Bereitschaft zur Selbstentblößung das Bühnen-Siegel der Echtheit aufdrücken. Auf der anderen Seite die komische Verwandlung der neuesten Kollektivmentalität ›Depression‹ in das kulturelle Kapital einer pubertären Verspieltheit, die im Notwendigen den Zufall und in allen Konsumgütern den Abfall entdeckt.

Es handelt sich um ein Programm, das – trotz mancher Vorbehalte, die es im Detail erwecken mag – sowohl in gesellschaftstheoretischer als auch ästhetischer Hinsicht auf hohem Niveau angesiedelt ist. Wir haben es hier mit raffinierter Reflexionskunst zu tun, die mit legeren Improvisationen aufwartet, naive Unmittelbarkeit und fröhlichen Dilettantismus pflegt und sich zuweilen als psychodramatische Kur hochneurotischer Darsteller geriert, die unbedingt Einblicke in die Abgründe ihres Seelenlebens gewähren wollen.

IV. Engführung und Ausblick

Konzeptionell lässt sich diese Art des Theaters, das perfekt auf die »neue Unübersichtlichkeit« (Habermas) der Gesellschaft zugeschnitten ist, schwerlich überbieten; dennoch wirken die Ergebnisse auf der Bühne oft blass, zerfahren und flau. Vergleicht man Castorfs Arbeiten mit den verfügbaren Dokumenten und Aufnahmen von Grotowskis Projekten, so gewinnt man leicht den Eindruck, dass sich Grotowskis Inszenierungen – trotz des veränderten historischen Kontextes – eine Intensität des Ausdrucks bewahrt haben, die man in der Berliner Volksbühne vergeblich sucht.

Um Klarheit über diesen bemerkenswerten Effekt zu erhalten, möchte ich den Blick noch einmal zurück auf Grotowski wenden. Denn bei ihm lässt sich eine anti-mediale Stoßrichtung erkennen, die tiefer zielt als der bloße Versuch, den Übergriffen von Film und Fernsehen angemessen zu begegnen. Es geht buchstäblich um die Vermeidung von Medialität im Sinne von Vermittlung. Ziel des »Armen Theaters« ist Unmittelbarkeit, Echtheit, Authentizität, Präsenz. Ein ähnliches Anliegen hatte schon Antonin Artaud in seinen Schriften aus den dreißiger Jahren vorgebracht. Grotowski sieht sich deshalb gezwungen, die Differenz zwischen seinen und Artauds Ideen deutlich zu markieren. Vorbereitet durch die eher beiläufige Kritik an Artauds Atmungstheorie (Grotowski: 98) entfaltet er sein zentrales Argument: Im ›Armen Theater‹ ist das verwendete Zeichen »artikuliert«, kein Schrei, kein Delirium des in Szene gesetzten Körpers (101). Die angestrebte »Trance« (29) entbehrt der fatalen Nähe zur Hysterie, die für Artaud so charakteristisch ist, sie

besitzt eher den Charakter jenes nüchternen Rausches, den Walter Benjamin beschrieben hat.

Es geht Grotowski folglich um das Herstellen, nicht um das Ausstellen von Authentizität. Als völlig verfehlt würde ihm daher die heute grassierende Praxis erscheinen, echte Arbeitslose, Ausländer, Krüppel, geistig Behinderte und sonstige stigmatisierte Personen auf die Bühne zu stellen, um den theatralischen Mehrwert des Authentischen zu erwirtschaften.

In diesem Punkt stimmen Grotowski und Castorf trotz aller Unterschiede bzw. Gegensätze überein. Beide versuchen von vorn herein, eine Gefahr zu meiden, auf die seit 1924 mit besonderer Eindringlichkeit Helmuth Plessner hingewiesen hat: Gemeint ist »die bekannte Erfahrung, daß der Schauspieler, welcher sich seinem echten Gefühl überläßt, um eine Rolle überzeugend zu machen, an Evidenz verliert« (Plessner: 311). Grotowskis und Castorfs Regiearbeiten setzen sich – anders als etwa Stanislawski – nicht primär zum Ziel, durch bestimmte Techniken eine Bühnenrolle überzeugend zu machen. Vielmehr wird das Rollenspiel als Medium genutzt, um zum Kern des Individuums vorzustoßen. Allerdings verbinden beide ganz unterschiedliche Erwartungen mit ihrem Vorgehen. Während Grotowski einen verschütteten Ursprung freilegen möchte und sich heilsame Wirkungen erhofft, hat es Castorf eher auf die Entdeckung des traumatischen Kerns im Subjekt abgesehen, dessen Offenbarung bei Akteuren wie Betrachtern ein mitunter recht schmutziges Genießen – eben jene durch Lacan (1975) und Žižek (1999) berühmt gewordene ›jouissance‹ – auslöst.

Grotowskis praktizierte Reduktion des Theaters auf das ›Wesentliche‹ lässt sich in zwei Aspekte zerlegen: Einerseits löst die radikale Fixierung auf den menschlichen Körper und die Essenz der Schauspieler-Zuschauer-Beziehung letztendlich das Theater in Gruppenexperimente und Workshops auf. Im günstigsten Falle führt dies zu einer Verbesserung der Lebenskunst. Andererseits erzeugt die formalistische Komponente des theatralischen Reduktionsverfahrens eine Leere, die extrem anfällig für semantische Aufladungen ist. Und nichts eignet sich für derartige Sinn-Aufladungen besser als eine strenge Moral. Daher ist Vorsicht geboten: Jeder radikale – ästhetische ebenso wie politische – Reduktionismus produziert das Verlangen nach Fülle. Dann paaren sich der Wille zur Askese mit der Inbrunst des Glaubens an uralte Ideen oder brandneue Werte.

Wir können daher »nicht einfach zu Grotowski zurückkehren« (Pavis: 243). Wenn aber ein umstandsloses Revival unmöglich geworden ist, dann drängt sich die Frage auf, ob sich vielleicht ein komplizierter und raffinierter Weg finden lässt, auf dem man die Intensität des ›Armen Theaters‹ retten und bewahren könnte. Besteht überhaupt noch die Möglichkeit, puristische Theaterarbeit so zu betreiben, dass ihre Radikalität nicht zu unbedarften und obsoleten Positionen führt? Lässt sich (mit anderen Worten) mediale Armut und szenische Intensität zu Formen der Theaterkunst verbinden, die eine ästhetisch stimulierbare Ethik der Reflexion attraktiv machen und nicht mit naiven moralischen Appellen oder Provokationen Eindruck zu schinden suchen?

Als Studienobjekt könnte man die aktuelle Performance-Kunst in Betracht ziehen. Ein schon legendäres Beispiel – nämlich Marina Abramovićs Performance LIPS OF THOMAS – liefert wertvolles Anschauungsmaterial. Mit der ausführlichen Analyse dieses Ereignisses startet Erika Fischer-Lichte ihr Buch zur ›Ästhetik des Performativen‹. Bemerkenswert an Abramovićs Vorführung ist der Versuch, die Zuschauer in eine Krise zu stürzen: Sollen die Betrachter sich schlicht und einfach moralisch ansprechen lassen, Fürsorge und Anteilnahme zeigen und eine exzentrische Künstlerin vor Akten der Selbstschädigung bewahren? Oder sollen sie –

ganz im Gegenteil – die Warte ästhetischer Distanzierung und Reflexion einnehmen, die Freiheit des Subjekts respektieren und die Trennung von Kunst und Moral genießen, welche sich zu Beginn des 19. Jahrhundert durchzusetzen begann und in Thomas de Quinceys Lippenbekenntnis *ON MURDER CONSIDERED AS ONE OF THE FINE ARTS* von 1827 eine Art Programmschrift besitzt?⁸

Ist aber nicht allein schon der intentional hochambitionierte Versuch, die Betrachter mit derartigen Entscheidungsproblemen zu konfrontieren, erstaunlich mühsam und überdreht? Abramović predigt keine Moral mehr, lässt auch das Authentische in der Schwebe, sondern unterzieht das Verhältnis von ästhetischer Coolness und moralischer Betroffenheit einem Test. Doch dieser Test, wie auch immer er jeweils ausfällt, ist ohne jede praktische Bedeutung. Er sagt nichts über tatsächliche moralische Gesichtspunkte, Affekte und Begründungsformen aus. Die Betroffenheit aller Beteiligten speist aus dem mehr oder minder deutlichen Wissen um die historisch generierte Differenz des ästhetischen und moralisch-praktischen Diskurses. Und diese Diskursgeschichte hat den Status eines Rahmens, der auch von der radikalsten Performance nicht aufzusprengen ist. Keine noch so angestrenzte Produktion theatralischer Intensität kann dahinter zurückführen.

Wer unter diesen Bedingungen eine »Ästhetik der Präsenz« beschwört, die »mit existentiellem Einsatz spielt« und davon ausgeht, dass »der Moment intensiver Präsenz [...] eine intrikate Verbindung zum Tod und zur Sterblichkeit« (Kolesch: 67) unterhält, wiederholt nicht allein Michel Leiris' überspanntes Programm von 1939, »Literatur als Stierkampf« in Szene zu setzen, sondern nährt auch Illusionen, gegen die die forcierte ästhetische Reflexion gerade immun macht.

Wahrscheinlich – so möchte man beim gegenwärtigen Stand der Dinge räsieren – kann man einstweilen nur Meta-Betrachtungen anstellen (wie Fischer-Lichte sie am Beispiel der Abramović-Darbietung vorexerziert hat) oder statistische Erhebungen über die Zuschauerreaktionen bei reduktionistisch angelegten Performances durchführen und diese dann in geeigneten Publikationsorganen veröffentlichen, um die Rückkopplungseffekte zu studieren. Offensichtlich ist jedenfalls, dass die performative Entfernung aller anrühigen medialen Repräsentationstechniken den gleichen Effekt erzeugt wie eine medial hochgerüstete Fernsehshow, die die Zuschauer mit dem Versprechen anlockt, echte Prominente im echten Urwald in echten Stresssituationen auf dem Bildschirm zu präsentieren. Das ist nicht intensiv, sondern echt fade. – Die Recherche nach dem Theater der Zeit geht also weiter.

8 Dass Abramović mit ihrer Performance auf den wahrhaft ungläubigen Thomas de Quincey anspielt, liegt auf der Hand, steht aber selbstverständlich nicht außer Frage.

Literatur

- Abel, Lionel (1963): *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Artaud, Antonin (1964 [1938]): *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, Jean (1996 [1995]): *Das perfekte Verbrechen*. München: Hanser.
- Brecht, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke 18*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Felix Guattari (1974 [1972]): *Anti-Ödipus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Ehrenberg, Alain (2004 [1998]): *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Frankfurt/New York: Campus.
- De Quincey, Thomas (1977 [1827]): *Der Mord als schöne Kunst betrachtet*. Frankfurt/M.: Insel.
- Derrida, Jacques (1972): »Das Theater der Grausamkeit«. In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 351-379.
- Ellrich, Lutz (2006): »Die Überwachungstechnik als Herausforderung der Kritischen Theorie und Praxis«. In: Barbara Becker/Josef Wehner (Hg.): *Kulturindustrie reviewed*. Bielefeld: transcript, S. 127-142.
- Ellrich, Lutz (2007): »Normativität und Normalität«. In: Christina Bartz (Hg.): *Spektakel des Normalismus*. München: Fink, S. 25-51.
- Gehlen, Arnold (1986 [1960]): *Zeitbilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, 3. erw. Aufl. Frankfurt/M.: Klostermann.
- Fischer-Lichte (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Grotowski, Jerzy (1969 [1968]): *Für ein Armes Theater*. Velber: Friedrich.
- Hegemann, Carl (Hg.) (2000/2001): *Kapitalismus und Depression, Bde. I-III*. Berlin: Alexander.
- Kolesch, Doris (1999): »Ästhetik der Präsenz«. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit, S. 57-69.
- Kott, Jan (1970 [1965]): *Shakespeare heute*. München: Pieper.
- Lacan, Jacques (1975): *Encore*. Paris: Editions du Seuil.
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Menke, Christoph (2005): *Die Gegenwart der Tragödie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Meyrowitz, Joshua (1985): *No Sense of Place* (2. Aufl.). New York: Oxford University Press.
- Pavis, Patrice (2001): »Die zeitgenössische Dramatik und die Medien«. In: Josef Früchtle/Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 240-259.
- Plessner, Helmuth (1983 [1967]): »Der Mensch im Spiel«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften VIII*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 307-313.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt*. Weilerswist: Velbrück.
- Williams, Raymond (1975): *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books.
- Žižek, Slavoj (1999): *Liebe Deinen Nächsten? Nein, Danke! Die Sackgasse des Sozialen in der Postmoderne*. Berlin: Volk & Welt.