

**Erika Fischer-Lichte (Hg.): Theater Avantgarde.**

**Wahrnehmung – Körper – Sprache**

Tübingen, Basel: Francke 1995 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 1807), 472 S. ISBN 3-8252-1807-4, DM 39,80

Dieser weitere Band der produktiven Herausgeberin und Autorin (vgl. *Medienwissenschaft* 3/95) versucht in zehn teils umfangreicheren Beiträgen der Veränderung theateravantgardistischer Ansätze seit der Jahrhundertwende nachzugehen, die vor allem den medialen und gesellschaftlichen Kontext des Theaters von Strindberg bis Artaud reflektieren. Zugrundeliegende These, die einzelne Autorinnen und Autoren aufgreifen, ist die Annahme, daß eine präsupponierte „triadische Relation“ (S.6) von Sprache, Wahrnehmung und Körper sowohl im Zentrum des allgemeinen kulturellen Bruchs als auch der Neuerungen im Theater stand.

Joachim Fiebach fügt in seinem Beitrag zahlreiche Informationen zusammen, die diese These stützen, ohne jedoch aus einem eher diffusen Gesamteindruck heraus konkrete theatrale Zusammenhänge benennen zu können. Während im Titel dieses Aufsatzes eher spekulativ auf einen Zusammenhang von „Warenhäusern“ und Theateravantgarde hingewiesen wird, gelingt es Gabriele Brandstetter einen triftigen Konnex zwischen der Badereisekultur des späten 19. Jahrhunderts und dem Zeigen des Körpers auf der Tanzbühne herzustellen, der in den Unterbrechungen der medialen Wahrnehmung sich immer wieder neu konstituiert. Die durch Hygiene- und Lebensreform sich durchsetzenden Formen der Ritualisierung im badearchitektonischen Ensemble von Passagen und Panoramen fokussieren bei Emile Jacques-Dalcroze und Rudolf von Laban die neuen Tanz- und Bewegungskuren, deren künstlerischen Fluchtpunkt Brandstetter abschließend in Jean Cocteaus „Operette dansée“ *Le train bleu* von 1924 herausarbeitet, an der Darius Milhaud, Coco Chanel, Serge Diaghilev u.a. mitarbeiteten: „Gezeigt wird moderne Freizeit-Kultur im Bad: Körper-Präsentation beim Strandvergnügen, bei Spiel und Sport in den Disziplinen Schwimmen, Tennis, Golf; und Simulations-Experimente der Wahrnehmung mit den Medien-Techniken

### Photographie und Film.“ (S.149)

Daß gerade für die Bühne das neue Medium Film eine Herausforderung bedeutete, belegt Klaus Schwind am Beispiel der Piscator-Aufführung 1927 von Erich Tollers *Hoppla, wir leben!*, deren Wirkung anhand der Rezensionen von Zeitgenossen rekonstruiert wird. Piscator suchte die vielbeschworene „Theatralisierung des Theaters“ als Semantisierung und Funktionalisierung aller Dimensionen des Bühnenraums zu realisieren (S.69). Die überwältigende Wirkung dieser „Theatermaschine“ führt Schwind auf Piscators Zusammenarbeit mit Künstlern wie Mary Wigman, John Heartfield, Edmund Meisel, Curt Oertel und besonders dem Filmregisseur Walter Ruttmann zurück, der laut Regiebuch die Gesamtleitung der filmischen Einsätze innehatte.

Während Thomas Koebner mit seiner „Leibesvisitation“ der Stummfilm-Ikone Asta Nielsen den Bereich des Theaters verläßt, um die von der Avantgarde eher vernachlässigte Schauspielkunst zu behandeln, widmet sich Hans Peter Bayerdörfer in einem aspektreichen und differenzierten Aufsatz dem totesagten Dialog im avantgardistischen Theater. Gegen die häufigen Absagen an das Zwiegespräch kann Bayerdörfer zeigen, wie der moderne Zweifel an den mimetischen Kunsttheorien und der Einfluß des kommerziellen Varietés sowohl die Grenzen zwischen Mono- und Dialog verwischte als auch die nonverbalen Theaterformen bevorzugte. Aber gerade der Monolog ermöglichte die Neufundierung des Dialogs, als das psychologische Theater in der Nachfolge Strindbergs und O'Neills die „multiplicité du moi“ aufführte und über die moderne Sprachkrise hinweg fruchtbar machte. Den konkreten Inszenierungen von Strindbergs *Intima Teatern* gilt eine Studie von Willmar Sauter. Daß ein altes Theatermittel wie der „Deus ex machina“ auch für die Avantgarde noch interessant blieb, zeigt Freddie Rokem am Beispiel von Strindbergs *Traumspiel* und Vachtangovs Inszenierung von 1922 der jiddischen Legende vom *Dybbuk*, die die Anwesenheit Gottes in hebräischen Schriftbändern andeutet. „Die Habima-Inszenierung von *Der Dybbuk* zeigt, wie sich die konkrete Aktivierung einer ultimativen, mystisch-sprachlichen Realität auf der Bühne vollzieht und in einen aktiven Agenten der Theatermaschinerie verwandelt.“ (S.356)

Die innovative Rezeption außereuropäischer Theaterformen und dramatischer Themen am Ende des 19. Jahrhunderts nimmt die Herausgeberin zum Anlaß, ihre Konzeption der semiotischen Interpretation des Theaters ausführlich darzulegen. Die Konfrontation mit dem Fremden wirkte als Katalysator in einer umfassenden Kultur- und Sprachkrise (Fischer-Lichte verweist wiederholt auf Hofmannsthal's „Lord Chandos“-Brief und die Erkenntniskritik Ernst Machs), die die Notwendigkeit scharf hervortreten ließ, „die überlieferten semiotischen Systeme prinzipiell umzustrukturieren“ (S.172). Regisseure wie Max Reinhardt oder André Antoine adaptierten in Inszenierungen japanischer und chinesischer Stücke nicht nur den Steg durch das Publikum (hanamichi) und die „episierende“ Funktion der Bühnendiener, sondern hoben damit auch die „spezifische Materi-

alität der theatralen Zeichen in den Vordergrund“ (S.180). Dieses Merkmal der Theateravantgarde vor dem Hintergrund der angenommenen Kulturkrise beobachten die beiden letzten Beiträge des Bandes von Malgorzata Sugiera und Herta Schmid an osteuropäischen Beispielen. Sugiera arbeitet im Vergleich mit dem „Theater der Grausamkeit“ von Antonin Artaud die Theorie der „Reinen Form“ des polnischen Regisseurs und Autors Stanislaw Ignacy Witkiewicz heraus, während Schmid Witkiewicz' Konzeption in den Zusammenhang mit Vsevolod Mejerchol'd (Sowjetunion) und Jindrich Honzl (CSR) stellt. Sie kommt in ihrer theoretisch-konzeptuell ausgerichteten Untersuchung zur Unterscheidung der metaphysisch (Polen), strukturalistisch (CSR) und konstruktivistisch (SU) begründeten Theaterexperimente der osteuropäischen Avantgarde, die aus ihrer Sicht alle an der Politik des Totalitarismus scheiterten.

Markus Bauer (Marburg)