

Aneta Bialecka

Matthias Warstat: Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15639>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bialecka, Aneta: Matthias Warstat: Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters. In: *[rezens.tfm]* (2012), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15639>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r241>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Matthias Warstat: Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters.

München: Fink 2011. ISBN

978-3-7705-5022-7. 247 S. Preis: € 29,90.

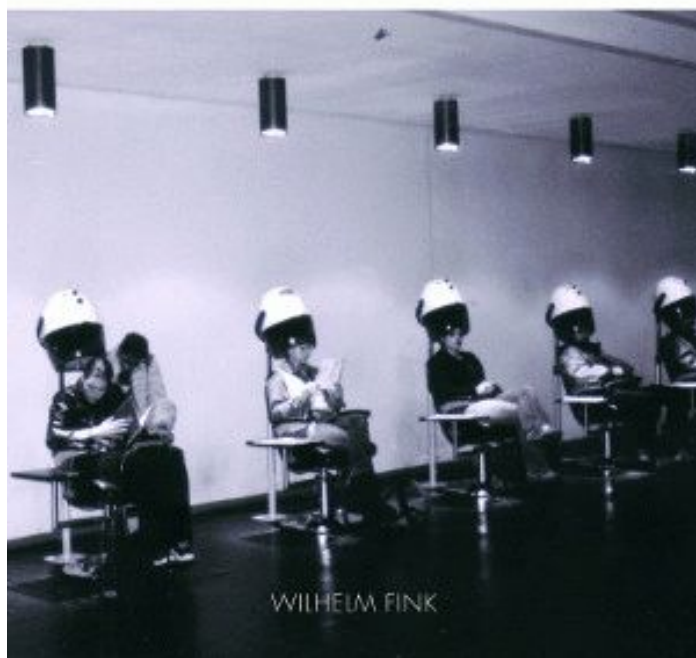
von **Aneta Bialecka**

Die 2007 von der Freien Universität Berlin angenommene Habilitationsschrift von Matthias Warstat ist ein Dialogversuch, der die wirkungsästhetischen Ansätze der historischen Theateravantgarde in einem revisionistischen Rückblick betrachtet und die aktuellen diskursiven Entwicklungen wie auch die Theaterpraxis aus diesem historischen Kontext heraus verortet. Die These der Studie, die Heilung als Krise auffasst, wird damit auf der Basis eines komplexen methodischen und thematischen Spektrums untersucht.

Die letzten Theaterproduktionen Christoph Schlingensiefs – das Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (Ruhrtriennale Duisburg-Nord 2009) und die Readymade-Oper *Mea Culpa* (Wiener Burgtheater 2009) – manifestieren eindrücklich die Aktualität des Ansatzes von Warstat. Die ekstatisch-rauschhafte Atmosphäre der Messe-Inszenierungen von Schlingensiefel, die an Forderungen Friedrich Nietzsches oder Antonin Artauds erinnert, sowie die kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Fluxus-Bewegung – insbesondere mit Joseph Beuys und Allan Kaprow – beziehen sich stets auf die Diskursivierung der Binarität von Leben und Tod. Das Repetitive der multimedialen Einspielungen, ob Video-Tagebücher oder persönliche Notizen, die die Stadien der Krankheit Schlingensiefs aufzeichnen, evoziert jene Simultaneität von Krise und Genesung, die Warstat problematisiert. Jedoch die Heilsversprechungen performativer Handlungen, die die historische Theateravantgarde noch entwarf, relativiert der Autor weitgehend.

MATTHIAS WARSTAT

KRISE UND HEILUNG WIRKUNGSÄSTHETIKEN DES THEATERS



Warstat nähert sich dem Thema seiner Studie zunächst durch eine knappe Untersuchung der ästhetischen Schriften von Artaud, Jakob Levy Moreno, Nietzsche und Alfred von Berger, um nur einige Namen zu nennen. Im zweiten Schritt konzentriert sich der Verfasser auf die Performance-Kunst der Neoavantgarde sowie gegenwärtige Theaterproduktionen, die von Arbeiten Frank Castorfs bis zum 'social theater' reichen. Dieser Themenkomplex wird stets durch aktuelle philosophische, politische und gesellschaftliche Diskurse erweitert und vertieft. Durch diese Kontextualisierung entsteht ein lebendiger Dialog zwischen der Theaterpraxis und der diskursiven Metaebene, der die Qualität der Publikation entscheidend bestimmt.

Warstat fragt nach therapeutischen Wirkungsmöglichkeiten eines Theaters in Zeiten wirtschaftlicher und psychischer Depression, des Terrors und der

Ausgrenzung sozialer, ethnischer und religiöser Minderheiten. Jedoch innerhalb der latenten Zirkulation von Definitionen, Thesen und Annahmen besteht die Gefahr einer beiläufigen Nivellierung der Argumentation. So wird die Hauptthese der Studie, die Simultaneität von Krise und Heilung, knapp wie in einem Nebensatz behandelt: Die Parallaxe nach Slavoj Žižek bezieht sich dann auf Elemente, die "minimal gegeneinander verschoben sind" (S. 217) – wie zwei Seiten einer Medaille, die nicht exakt übereinstimmen, da sie gegensätzliche Erfahrungen und Wahrnehmungen von Krise und Heilung umfassen. Ob diese Verschiebung Konsequenzen für das Heilversprechen hat und überhaupt von Relevanz für theatrale Praktiken ist, bleibt offen. Auch die Auswahl der fünf Kategorien Katharsis, Rausch, Destruktion, Gestaltung und Diskursivierung, die eine Art Rasterkonstruktion für die gesamte Studie bilden, wird nicht näher begründet und scheint nur wenig überzeugend in Anbetracht der Komplexität der Untersuchung.

Die historische Theateravantgarde erblickte signifikanterweise in diametraler Entgegensetzung zu therapeutischen Positionen gerade in den krisenhaften, destruktiven Erfahrungen das heilende 'Wirkungsversprechen'. Als Artaud 1933 in seinem Sorbonne-Vortrag "Le Théâtre et la Peste" eine visionäre Metaphorik ansteckender, zerstörerischer Epidemie entwarf, forderte er die Darstellenden und Zuschauenden auf, in einem Akt des Rausches und der Selbstauflösung die Barrieren des traditionellen Kunsttheaters zu überwinden. Die von ihm geforderte Schauspieltechnik basierte auf einem unkontrollierten, exzessiven Ausleben von Affekten, das stark die Ästhetik dionysischer Raserei bediente. Artauds Metapher der Pest umfasst jedoch abseits der theatralen Praktiken vor allem instabile gesellschaftliche Ordnungen: Die Epidemie bricht nur dort aus, wo bereits degenerierte politische, soziale oder kulturelle Strukturen im Auflösen begriffen sind.

Gerade der gesellschaftliche Anspruch der Artaud'schen Metaphorik erlaubt Warstat, in der Neoavantgarde und im Theater nach 9/11 die Suche

nach parallelen Erscheinungen von Krise und Heilung fortzusetzen. Die historische Parabel der Pest, den Topos des Destruktiven in Form von Ansteckung und Infizierung, demonstriert Warstat am Beispiel der Taktik des Angriffes, des "binary terrorism" (S. 144). Dieser Angriff auf archetypische Denkmuster bedeutet ein Fusionieren von antagonistischen Einheiten bzw. Attributen (weiblich/männlich, schwarz/weiß, sakral/profan, aktiv/passiv, etc.), was unausweichlich zu einer Explosion, einem "Kurzschluss" (S. 141) der binären Oppositionen führt. Feministische Performerinnen der 1960er-Jahre griffen dieses Verfahren auf, um westliche Lebensstile und Denkweisen radikal zu hinterfragen. Shigeko Kubota reflektierte in der Fluxus-Performance *Vagina Painting* (1965) mittels eines in ihr Geschlechtsorgan eingeführten Pinsels und der damit (in einem hockenden Gang) erstellten abstrakten Bildkomposition die Rolle der Frau im Kunstbetrieb: Das vermeintlich passive Natur-Objekt wird zu einem selbstbestimmenden, handelnden Subjekt.

Wie reagiert aber das Theater auf reale terroristische Anschläge? 9/11 löste differenzierte Reaktionsmuster in der US-amerikanischen Theaterszene aus: Sie reichten von der Betonung der Normalität (Fortsetzung des vorgesehenen Spielplans) über die Zelebrierung von Trauer- und Erinnerungsritualen hin zu Manifestationen ethnischer, geschlechtlicher oder politischer Diversität in Entgegensetzung zu der restriktiven Amtsführung von George W. Bush. Es lag sicherlich an der Besonderheit der kommunikativen Vorgänge am Theater, an dessen unmittelbarer Diskursivität, dass an diesen Abenden öffentliche und doch intime Räume der Begegnung und Reziprozität konstituiert werden konnten. Die Angst, mit der das Betreten von allgemein zugänglichen Arealen verbunden war, konnte zeitweise durch ein lokales Gemeinschaftsgefühl von Sicherheit nivelliert werden.

Das Erzeugen von geschützten Räumen in krisenhaften Regionen gehört zu den grundlegenden Aufgaben des 'social theater'. Guglielmo Schininà, der führende Vertreter dieser Richtung, leitete u. a. 1999 ein Projekt im südserbischen Flüchtlingslager von

Velika Kopasnica. Eine ehemalige botanische Schule beherbergte Hunderte von Familien, die verwahrloste Einzelzimmer bewohnten. Der einzige Gemeinschaftsraum blieb für Monate verschlossen, sodass soziale Kontakte stark beschränkt waren. Schininà und sein Team begannen zunächst mit der Ermittlung der Bedürfnisse und Wünsche der Flüchtlinge. In der zweiten Phase des Projekts wurde ein spezieller Raum errichtet ('creative corner'), in dem Kreativgruppen (Erzählkreise, Chöre, Malzirkel etc.) ihren individuellen Interessen nachgehen konnten. Die abschließende Aufgabe bestand darin, diese Aktivitäten einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In der zweitgrößten Stadt Serbiens, Niš, wurde etwa ein sogenannter 'common room', eine Art Bühne installiert, wo den Partizipanten und ihren Werken eine neue Sichtbarkeit verliehen und unterbrochene Kommunikation neu hergestellt wurde. Gerade das Sichtbarmachen der Ausgegrenzten und Rechtlosen betrachten Jacques Rancière und Giorgio Agamben als Einbruch des Politischen. Für Rancière besitzt die wiedergewonnene Präsenz der 'Anteillosen' einen metaphorisch-theatralen Charakter, da diese "nur auf der Bühne der Gemeinschaft" (S. 193) überhaupt wahrgenommen werden können.

Warstat verbindet den Aspekt der Diskursivierung grundsätzlich mit dem politisch engagierten Theater der 1990er-Jahre. Die Ursprünge dieses Prozesses sieht er allerdings im Psychodrama und der Stegreifbühne Morenos. Der Psychotherapeut und Theatermacher, der in Wien seit 1910 darstellende Spiele mit Kindern in Parkanlagen improvisierte, die sozialen Bedingungen für Prostituierte untersuchte und mit den Insassen des Flüchtlingslagers Mitterndorf bei Wien arbeitete (1915), nutzte die imaginäre Lebensbühne als Diskussionsplattform für zwischenmenschliche Beziehungen.^[1] Moreno betrachtete die Bedeutung des Theaters in seiner Kollektivität als Erlebnis gelungener Gruppenintegration, das kathartische Erfahrungen ermöglicht. Sein Theaterbegriff ist jedoch ein durch und durch spiritueller: Er sah im sensuellen Erleben eines multimedialen Theaters eine durch Säkularisierungsprozesse der Moder-

ne verlorene kosmische Binarität des Menschen zwischen Mikro- und Makrokosmos.

Während Moreno die Gruppenkatharsis, das Erleben der Integration für zentral hielt, betrachten die Vertreter des 'social theater' das gemeinschaftliche Erleben im Theater mit Skepsis: Während ihrer Arbeit beobachteten sie kontinuierlich eine Betonung der Diversitäten und Differenzen in den Gruppen. Einige der Theateraktivisten sprachen sogar offen vom Konfliktpotenzial des Theaters. Daher stellt Warstat die Frage, ob die vermeintliche Gestaltungskraft theatraler Prozesse überhaupt real sei. Es scheint, dass die heutige Gesellschaft, die zunehmend unter Depressionen und Erschöpfung leidet, die auf einen Handlungsdruck in Arbeit und Freizeit zurückzuführen sind, Gestaltung als Heilsperspektive ablehnt.

Während noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der russische Theoretiker und Regisseur Nikolai Evreinov von der Gestaltungskraft einer Aufführung sprach, an der das Publikum partizipiert und die es durch seine Rezeption vollendet, übernehmen insbesondere in Europa die Gestalttherapie und weitere Formen der Psychotherapie diese Aufgaben des Theaters. Lediglich die Performancekunst, die etwa mit den Fluxus-Aktionen von Joseph Beuys starke Impulse setzte, bietet für Warstat eine denkbare Form der Gestaltung. Auch die Heilversprechung im Akt eines kollektiven Rausches, nach dem Nietzsche verlangte, entkräftet Warstat. Das liegt grundsätzlich an einer revisionistischen Neuinterpretation des Gemeinschaftsbegriffs: Die Kollektivbildung, so der italienische Philosoph Roberto Esposito, bringe keinen Identitätsgewinn mit sich, sondern das Auftragen von Verpflichtung oder Tribut (lat. *communitas*: Gemeinschaft, *munus*: Verpflichtung, Schuldigkeit, Leistung). Das Subjekt wird so nicht zum integralen Teil einer Gemeinschaft, sondern zu einem, das ein Amt zu bekleiden oder eben einen Tribut an die Allgemeinheit zu zahlen hat.

Trotz zahlreicher offen bleibender Fragen, die aus der Fülle des Materials resultieren, ist Warstats Studie nicht zuletzt aufgrund ihrer Aktualität und ihren

essayistischen Qualitäten lesenswert. Die Reflexion über die Wirkungsmöglichkeiten von Theater in Zeiten des Terrors, regionaler Militärkonflikte und zunehmender wirtschaftlicher und psychischer Depressionen weist auf die kommenden Aufgaben der Theaterforschung hin. Deutlich wird die Ambivalenz heilender und krisenhafter Prozesse am Beispiel des 'social theater': Die wiedergewonnene Sichtbarkeit der Anteillosen kann gleichzeitig die Entstehung von weiteren Spannungen und Konflikten unter den

Partizipanten bedeuten. So ist Warstats Theaterverständnis von stetigen Transformationen geprägt, die abseits von Institutionalisierung als Schwellen-Phänomene gedeutet werden können.

[1] Vgl. Brigitte Marschall: *Ich bin der Mythe. Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos*. Wien/Köln/Graz: Böhlau 1988, S. 12.

Autor/innen-Biografie

Aneta Bialecka

Studium der Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Slawistik in Wien. 2008 Abschluss mit einer Diplomarbeit zur Ikonographie des Joculars in medizinisch-astronomischen Handschriften und Inkunabeln des 15. Jahrhunderts. Derzeit Dissertantin und Lehrbeauftragte am Institut tfm in Wien.

Publikationen:

-: "Die Enthauptung des Marsyas. Prolegomena zur Rahmenästhetik Vlado Kristls". In: *Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose*. Hg. v. Christian Schulte/Franziska Bruckner/Stefanie Schmitt/Kathrin Wojtowicz. Wien/Köln/Weimar 2011 (= *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*; Heft 3-4/2011), S. 195-204.

-: "Spectaculum scarlaci. Ritualität zwischen sozialer Integration und politischer Usurpation". In: *Grenzen des Rituals. Wirkreichweiten – Geltungsbereiche – Forschungsperspektiven*. Hg. v. Andreas Büttner/Andreas Schmidt/Paul Töbelmann. Köln/Weimar/Wien 2014 (= *Norm und Struktur*; Bd. 42), S. 49-71.

-: "Martyrdom as an Act of Divine Power and Pagan Violence. A Visual Reading of Hrotsvit's Dramas in the Late 15th Century". In: *Power and Violence in Medieval and Early Modern Drama*. Hg. v. Cora Dietl/Christoph Schanze/Glenn Ehrstine. Göttingen 2014, S. 104-131.